

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPOSITION COMME MÉDIA :  
LE CAS DE L'EXPOSITION PERMANENTE - *PORTER SON IDENTITÉ*  
*LA COLLECTION PREMIERS PEUPLES* DU MUSÉE McCORD

RAPPORT DE TRAVAIL DIRIGÉ  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE

PAR  
LAURENCE DUPONT

AOÛT 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier Jean-Marie Lafortune, qui a toujours eu le bon mot et a su m'encourager à mener à terme ce projet. Merci à mes parents Isabelle et Jean, sans qui je n'aurais jamais envisagé poursuivre des études supérieures. L'amour que vous portez aux arts et à la culture, que vous m'avez partagé et transmis, m'a permis de m'épanouir dans ce domaine et d'y entrevoir un futur enrichissant et valorisant. Finalement, un énorme merci à mes ami.es, ma *wang*, pour leur soutien moral hors pair.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>LISTE DES TABLEAUX.....</b>	<b>v</b>
<b>LISTE DES FIGURES .....</b>	<b>vi</b>
<b>RÉSUMÉ.....</b>	<b>vii</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>viii</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I : ORIENTATIONS.....</b>	<b>3</b>
<b>1.1 Les écritures de l'exposition .....</b>	<b>4</b>
<b>1.2 L'exposition comme mode de communication .....</b>	<b>6</b>
1.2.1 La diffusion d'un discours .....	8
<b>1.3 L'exposition-média .....</b>	<b>10</b>
1.3.1 La médiation, dispositif <i>sine qua non</i> de l'exposition-média .....	13
<b>1.4 Vers l'analyse de <i>Porter son identité</i>.....</b>	<b>13</b>
<b>CHAPITRE II : L'EXPOSITION PERMANENTE DANS L'INSTITUTION ..</b>	<b>16</b>
<b>2.1 Le Musée McCord .....</b>	<b>17</b>
2.1.1 Histoire et fondation.....	17
2.1.2 Mission et organisation .....	18
2.1.3 Vision éducative.....	19
<b>2.2 L'exposition permanente et son rôle au sein du musée.....</b>	<b>20</b>

<b>CHAPITRE III : ÉTUDE DE CAS .....</b>	<b>24</b>
<b>3.1 Le projet <i>Porter son identité – La collection Premiers Peuples</i>.....</b>	<b>24</b>
3.1.1 Comité aviseur .....	25
3.1.2 Financement .....	26
<b>3.2 L'exposition .....</b>	<b>27</b>
3.2.1 Scénographie .....	27
3.2.2 Scénario.....	30
3.2.3 Lecture et récit de l'exposition.....	31
3.2.4 Dispositifs de médiation.....	33
<b>3.3 Art contemporain.....</b>	<b>34</b>
<b>3.4 Publics, éducation et médiation culturelle.....</b>	<b>35</b>
<b>3.5 Portée et retombées.....</b>	<b>37</b>
3.5.1 Rayonnement local et tourisme.....	37
<b>3.6 L'exposition <i>Porter son identité</i> comme dispositif communicationnel .....</b>	<b>38</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>44</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>47</b>
<b>ANNEXE 1 : Verbatim de l'entrevue réalisée avec Guislaine Lemay .....</b>	<b>51</b>

**LISTE DES TABLEAUX**

Tableau	Page
1. Exemples de formes de discours selon Chaumier .....	7
2. Cinq grands thèmes porteurs pour le Musée McCord .....	20
3. Concepts clés de l'exposition-média en théorie et en pratique.....	42
4. Caractéristiques clés de l'exposition-média en théorie et en pratique.....	43

**LISTE DES FIGURES**

Figure	Page
1. Vue de l'exposition A .....	28
2. Vue de l'exposition B .....	29

## RÉSUMÉ

L'étude des musées et des expositions comme systèmes de communication remonte à une soixantaine d'années et est admise comme postulat de l'analyse chez les chercheurs francophones depuis trente ans. Dans cette perspective, les expositions donnent à voir autant qu'elles suggèrent comment regarder, combinant la double vertu du média en agissant à la fois comme support et comme intermédiaire.

Mais on n'a pas affaire avec les expositions muséales à un média comme les autres. Appliqué à l'exposition *Porter son identité – La collection Premiers Peuples* du Musée McCord, cet angle d'analyse permet d'appréhender et de mieux comprendre les processus d'élaboration en jeu, d'autant plus qu'elle fait office, à titre d'exposition permanente, de signature pour l'institution.

Cette recherche explore les différents fondements analytiques qui sont à l'origine de cette conception et les effets qui en découlent du point de vue de l'évolution des pratiques au sein des institutions muséales. À partir d'un cas concret, elle examine, sous l'angle des relations sociales générées, la dynamique d'élaboration et le dispositif d'exposition, les stratégies communicationnelles et les logiques discursives qui l'accompagnent.

Mots clés : muséologie, musée, exposition permanente, média, communication

## ABSTRACT

The study of museums and exhibitions as communication systems goes back some 60 years and has been accepted as a postulate of analysis among Francophone researchers for the past 30 years. In this perspective, the exhibitions show as much as they suggest how to look, combining the dual virtue of the media by acting both as a medium and as an intermediary.

But we are not dealing with museum exhibitions in a media like any other. Applied to the McCord Museum's First Peoples Collection - *Wearing Our Identities*, this perspective provides an insight into and understanding of the processes involved, especially as it serves as a permanent exhibit, which is to say as a signature for the institution.

This research explores the various analytical foundations that underlie this design and the resulting effects in terms of the evolution of practices within museum institutions. From a concrete case, it examines, from the angle of the generated social relations, the dynamics of elaboration and the device of exposure, the communication strategies and the discursive logics that accompany it.

Keywords: museology, museum, permanent exhibition, media, communication

## INTRODUCTION

L'étude des musées et des expositions comme systèmes de communication remonte à une soixantaine d'années (Duncan, 1968) et est admise comme postulat de l'analyse chez les chercheurs francophones depuis trente ans (Davallon, 1992). En plus de servir de canal de transmission de messages à travers l'architecture, les objets, les textes et la mise en scène, ils énoncent leur propre discours (McLuhan, 1968). Les expositions (d'art, d'histoire, de science) donnent ainsi à voir autant qu'elles suggèrent comment regarder, combinant la double vertu du média en agissant à la fois comme support et comme intermédiaire.

Les expositions ne sont pas que réunions d'objets ou de textes et ne se parcourent pas comme des textes. Davallon utilise le terme « média » pour les appréhender dans un sens large, qui inclut toute situation socialement organisée et techniquement élaborée mettant en rapport des destinataires avec un savoir et des représentations sociales. En d'autres termes, la dimension médiatique des expositions réside dans leur façon d'aborder les visiteurs et de transmettre de l'information.

Évoquer les médias équivaut à désigner des objets prégnants du quotidien qui sont étudiés sous l'angle de leur influence sur le comportement des récepteurs en fonction du contenu des messages qu'ils transmettent. En ce sens, leur analyse vise souvent à comprendre comment les opinions se forment autour de ces messages (Lafon, 2019).

D'un point de vue social et culturel, les médias ne sont pas seulement des réalités technologiques, mais également des constructions discursives et des vecteurs de sociabilité. Alors que les médias émettent des messages et des informations, les récepteurs construisent du sens autour de ces diffusions et les intègrent en fonction d'une multitude de facteurs qui varient d'un individu à l'autre (Bonnéry *et al.*, 2017).

Mais on n'a pas affaire avec les expositions muséales à un média comme les autres (Mongolfier, 2019). Si elles mobilisent l'émotion et utilisent des technologies de pointe, elles s'expérimentent au contact des objets. En outre, elles sont des systèmes complexes qui comportent souvent une variété d'émetteurs, maints véhicules et plusieurs types de récepteurs. Cette caractéristique s'affirme encore davantage avec les usages des nouveaux médias.

La différence entre les réseaux socionumériques et les médias classiques réside dans la possibilité d'avoir une rétroaction quasi immédiate de la part des publics. Ces réseaux constituent ainsi de nouveaux lieux publics de discussion. Ils offrent aux musées une nouvelle façon de produire, de diffuser, de partager l'information et les opinions et aux utilisateurs de multiples possibilités d'expression leur permettant de créer eux-mêmes du contenu et de participer aux discours.

Dans la foulée, le média se définit par l'échange et la collaboration, la participation et l'appropriation, dévoilant par-là tout un registre de relations et d'interactions possibles entre production et réception, jusqu'à dépasser cette dichotomie lorsque les récepteurs deviennent à leur tour des acteurs de la médiation. À l'instar des nouveaux médias, les expositions se caractérisent ainsi par une ambiguïté statutaire entre objet et support, producteur et médiateur.

La présente recherche s'engage sur cette voie de questionnement en ciblant le cas de la conception de l'exposition *Porter son identité – La collection Premiers Peuples* au Musée McCord, à Montréal. Le premier chapitre clarifie les notions et énonce les orientations du travail. Le second dépeint le terrain, soit l'histoire et le fonctionnement du Musée McCord ainsi que le rôle accordé à l'exposition permanente. Le troisième rend compte de notre étude de cas (*Porter son identité*), abordé selon plusieurs angles, et de notre analyse. Enfin, la conclusion récapitule la démarche et énonce les principaux résultats, avant d'ouvrir sur des pistes pour de futures recherches.

## CHAPITRE I

### ORIENTATIONS

Considérer l'exposition comme un média, soit comme un dispositif communicationnel, tel que nous invite à le faire Jean Davallon (1999) dans *L'exposition à l'œuvre*, consiste à procéder à une analyse discursive, symbolique et communicationnelle de sa production et de sa diffusion. L'opération convie, à l'instar de Serge Chaumier (2012, quatrième de couverture), dans son *Traité d'expologie*, à « redessiner les nouveaux contours » de l'exposition et à « fouiller dans le langage des concepteurs », tout en faisant resurgir les nouveaux rapports avec les visiteurs.

Cette étude explore les différentes avenues qui sont à l'origine de ce constat et des effets qui en découlent du point de vue de l'évolution de la recherche et des institutions muséales. Elle examine, à partir d'un cas concret (l'exposition permanente *Porter son identité – La collection Premiers Peuples* du Musée McCord) sous l'angle des relations sociales générées, la dynamique de conception et le dispositif d'exposition, les stratégies communicationnelles et les logiques discursives qui l'accompagnent.

L'interrogation centrale qui oriente la démarche est la suivante : comment a été envisagée et mise en œuvre la production-diffusion-réception de cette exposition-média ? Les questions de recherche secondaires concernent l'expographie. En réfléchissant aux relations entre les nombreuses facettes d'une exposition, j'ai voulu comprendre comment ces éléments permettaient, ultimement, la communication d'une idée complexe aux visiteurs. Comment, en tant qu'exposition permanente, *Porter son identité* est-elle une signature du musée ? Quelles stratégies communicationnelles ont été utilisées pour sa conception ? Les différents niveaux de lecture de cette exposition traduisent-ils les engagements institutionnels du musée ?

La spatialité de l'exposition et, de fait, la scénographie, les textes, les dispositifs de présentation, les parcours proposés en son sein ou la médiation sont autant d'aspects qui font en sorte que l'exposition peut être perçue comme un dispositif médiatique. Outre la recherche documentaire, la méthode employée dans ce travail est celle de l'enquête, puisqu'il s'agit non seulement de découvrir ce que les thèses énoncent sur le sujet, mais aussi tout ce que l'objet d'analyse lui-même – une exposition-média – peut révéler, validant ou invalidant des aspects de ces théories. L'analyse des formes d'écriture, des stratégies communicationnelles et des relations sociales induites s'appliquera aux composantes intrinsèques de l'exposition, dont ses textes (cartels, textes explicatifs), la piste audio, entendue en boucle dans l'entrée de la salle d'exposition, et les vidéos présentées de diverses façons tout au long du parcours.

### **1.1 Les écritures de l'exposition**

C'est en 1982 que le muséologue Christian Carrier organisait à Lyon une série de colloques dont le premier était consacré au texte dans l'exposition, événement considéré comme le point de départ du développement de l'approche de l'exposition comme média (Davallon et Flon, 2013). Ces rencontres se sont finalement révélées être le début d'une sorte de programme scientifique à l'origine d'une posture nouvelle, étudiant ce qui caractérise l'exposition fondamentalement : le texte, le public et le lieu.

Prenons le premier angle d'approche qui voit l'exposition comme un fait d'écriture. La plupart des auteurs consultés relatent cette idée que l'exposition relève d'une écriture résultant en un récit, une histoire ou une narration. Davallon défend cette hypothèse en 2010 dans l'article « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie ». À la question « est-il convenable "d'écrire" une exposition ? », la réponse est sans aucun doute *oui*. La mise en exposition relèverait même d'une « technologie de l'écriture ».

Dans ce cadre, qu'est-ce qu'« écrire » ? L'auteur en donne deux définitions, inspirées des travaux de l'anthropologue Jack Goody et du sémiologue Roy Harris. D'une part, une conception restreinte de l'écriture « correspond à la transcription de la parole au moyen de signes graphiques conventionnels » (Davallon, 2010, p. 230), servante de la parole et gardant trace de celle-ci. D'autre part, une acception générique part du fait que l'écriture, en tant qu'acte d'inscription d'éléments dans l'espace d'un support, est en soi producteur de signification nouvelle par rapport à la signification de l'élément premier avant qu'il ne soit placé dans ce contexte. Car, effectivement, pour écrire, il doit nécessairement y avoir un contexte dans lequel inscrire le texte.

Chaumier souligne aussi l'importance de la mise en contexte. Dans son ouvrage, l'auteur spécifie que l'objet exposé (l'expôt) ne prendra sens que lorsqu'inséré dans un contexte précis. Il affirme, citant Jacques Hainard, qu'« exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours ou d'une histoire et non l'inverse » (Chaumier, 2012, p. 24). On comprend alors mieux le lien objet-discours dans l'écriture d'exposition d'œuvres ou d'artefacts : on en dit ce qu'on en sait et on en sait ce qu'on en dit !

En fait, pour ces auteurs il ne s'agit pas d'une métaphore mais bien d'un acte réel : celui d'écrire littéralement une exposition. Hainard, comme le rapporte Chaumier, considère le musée comme exhibant des objets à la manière d'un dictionnaire qui présenterait des mots, tout comme l'exposition les agencerait en textes. Également cité par Chaumier (2012, p. 26), Marc-Olivier Gonseth admet que « la métaphore du texte est sans doute la meilleure pour rendre compte de la structure d'une exposition dans sa globalité ». Il y voit des similitudes avec l'exploration d'une idée, comme l'écriture d'un scénario ou la mise en scène d'un poème qui joue constamment avec des images et des mots. Le scénario, cependant, ne serait qu'un document de travail, permettant aux différents acteurs qui œuvrent sur le projet de l'exposition de se comprendre, sans toutefois épuiser la réalité de l'exposition : « Écrire un scénario, ce n'est pas faire

seulement réaliser un programme technique, il s'agit de faire des choix de discours, d'énoncer un propos, de tenir une thèse et souvent plusieurs » (*idem*, p. 102).

Reste que le résultat final, soit l'exposition, serait tout de même lu, à la manière d'un livre ou d'une revue : une représentation pourvue d'un titre, décomposable en chapitres, comportant des sous-titres, eux-mêmes décomposables en expôts. L'analogie avec la revue reste selon Chaumier la plus appropriée : une exposition ne se lit pas nécessairement de façon linéaire, notamment en raison de la liberté de mouvement des visiteurs.

## **1.2 L'exposition comme mode de communication**

Dans la mesure où l'exposition est une écriture, elle serait donc porteuse de messages ou véhicule d'un discours à diffuser. Étant entendu que l'expérience de visite soit différente pour chaque visiteur et que l'aspect social de la visite influence grandement les situations de communication dans les musées (McManus, 1991), il est intéressant de comprendre comment une exposition communique un discours *in situ*.

Les visiteurs, si dépendants du texte qui leur est présenté dans l'exposition soient-ils, auront tout de même leur propre interprétation à faire de ce qui leur est montré : « l'exposition est une exploration du récit que tient le concepteur et de l'interprétation que s'en font les visiteurs dans leur activité de réception » (Chaumier, 2010 p. 24). Chaque visiteur capte les éléments qui lui sont fournis et les reformule à sa manière. C'est la construction mentale de ce que l'on perçoit qui est considérée comme le récit de l'exposition. À la lumière de ces constats, on pourrait percevoir l'écriture et la lecture de l'exposition comme des récits.

À cet effet, Chaumier présente un tableau démontrant de quelles manières le discours peut être porté dans l'exposition puisque son concepteur peut le placer à différents niveaux (voir Tableau 1, page suivante). Il ne s'agit donc pas seulement de dépendre

une exposition à travers les relations entre les objets qui la composent, comme une narration, ce qui serait réducteur, mais bien d’y distinguer le discours, qui entend communiquer un propos, voire une histoire lorsqu’un fil conducteur relie l’ensemble de manière linéaire, du récit, qui est la construction mentale élaborée à partir de certains éléments du propos.

**Tableau 1**  
**Exemple de formes de discours selon Chaumier**

<b>Discours porté par</b>	<b>Forme</b>	<b>Exemple</b>
<b>Expôt</b>	Chaque expôt (objet, œuvre...) vaut pour lui-même, même si un ordre est généralement proposé (chronologique par exemple).	- <i>Claude Monet</i> , Galeries nationales du Grand Palais. - <i>Sophie Calle</i> , BNF.
<b>Unité d’expôts (ou par îlots)</b>	Le regroupement du discours par unités de thèmes, sans ordre linéaire entre elles.	- <i>Lunes</i> , Musée de la civilisation, Québec. - <i>Des transports et des hommes</i> , CSI.
<b>Séquence</b>	Les parties fonctionnent comme des chapitres qui évoquent tour à tour les facettes de l’argumentaire, comme les actes d’une pièce.	- <i>La fabrique des images</i> , musée du quai Branly. - <i>Chefs-d’œuvre ?</i> , Pompidou Metz. - <i>Babel</i> , musée des Beaux-Arts de Lille.
<b>Exposition</b>	Le discours global défend un point de vue, par exemple l’exposition d’auteur défend une thèse générale qui dépasse le propos de chacune des parties.	- <i>La Peinture comme crime</i> , musée du Louvre. - <i>Le Grand Atelier</i> , Palais des beaux-arts de Bruxelles.
<b>Méta-exposition</b>	Le discours est constitué de la pluralité des registres ci-dessus et du discours scénographique comme métadiscours.	- <i>Helvetica Park</i> , MEN. - <i>X</i> , MEN.
<b>Réception d’exposition</b>	Les discours contenus dans l’exposition + ceux que développent et déploient le visiteur : son récit.	Toute exposition.

Source : Serge Chaumier (2012), *Traité d’expologie*, p. 31.

Mais le discours est-il uniquement porté par les textes ou les cartels ? Rarement. Tous les dispositifs médiatiques (visites commentées, catalogues d'expositions, vidéos explicatives...) ainsi que les choix scénographiques permettent l'acheminement du discours aux visiteurs. Deux approches sont révélatrices lorsque l'on se penche sur le fonctionnement du discours de l'exposition. Comme l'expliquent Davallon et Flon (2013, paragr. 26), dans une situation où l'exposition est simplement construite comme un rassemblement d'objets, « l'introduction de textes explicatifs apparaît comme le moyen de rendre lisible le propos, voire d'en introduire un ». Les textes et autres discours de médiation rendent alors compréhensibles non seulement les objets, mais aussi la logique qui meut l'exposition. Dans une proposition d'exposition qui est la résultante de la conceptualisation d'un propos, les éléments de l'exposition sont construits comme des ensembles signifiants justement parce qu'ils sont différents sur le plan de leur matérialité et de leur nature sémiotique variée (ex. : une vidéo explicative très imagée, un texte anecdotique, une liste de faits historiques, etc.). Ces instances sont elles-mêmes déjà signifiantes : les visiteurs les traiteront ensemble selon leur articulation spatiale et pragmatique au cours de la visite.

### 1.2.1 La diffusion d'un discours

Ce dernier aspect m'amène à interroger plus largement la manière dont l'information de l'exposition est acheminée aux visiteurs. Schiele et Boucher proposaient déjà en 1987 l'idée basée sur les théories de la communication des trois dimensions de l'exposition, soit celle de la production (le projet, la réalisation), celle de la mise en forme (le média et le message) et celle de l'appropriation de l'information par le visiteur, selon son profil et son parcours de visite (*in* Davallon et Flon, 2013 paragr. 17). On a ainsi longtemps associé ce modèle classique tripartite de communication unidirectionnelle aux musées :

Émetteur (diffuseur) > Message > Récepteur

Il n'est pourtant plus du tout utile lorsque vient le temps d'analyser le sens que se construit le visiteur dans l'exposition (McManus, 1991). Le même modèle est repris et aussi attaqué en 1991 par Hooper-Greenhill dans *A New Communication Model for Museums*. Ce modèle avait d'ailleurs également été critiqué pour sa simplicité par Cameron dans son article de 1968. Ce dernier admettait qu'il existait plus d'un diffuseur (le commissaire, le scénographe – qui aurait même plus de pouvoir de diffusion que son collègue – les guides, les médiateurs, etc.) et que la partie centrale du schéma était prise en charge par les objets ou les phénomènes démontrés [*artifacts* et *kinetifacts* dans le texte original].

Plus tard, trois raisons ont fait en sorte que ce modèle, encore largement utilisé était désormais perçu comme désuet selon McManus. Premièrement, il fait du message un objet avec une identité qui lui est propre, complètement séparé des acteurs humains dans la situation communicationnelle. Deuxièmement, la ligne d'action est à sens unique. Troisièmement, les trois composantes sont considérées comme des unités séparées, alors que l'on sait que les communications au sein du musée sont importantes à toutes les étapes, pour tous les métiers et avec tous les visiteurs. Pour Hooper-Greenhill, qui abonde en ce sens, les modèles communicationnels doivent se complexifier pour intégrer plusieurs relations qui ne sont plus à sens unique. Elle envisage un nouveau schéma :

Communicateurs <> Médiums, Interprétations <> Acteurs d'interprétation

Les communicateurs englobent les commissaires, les scénographes et les conservateurs. La zone du milieu représente un élément toujours fluctuant, incluant toutes les parties communicatives du musée : le café, la boutique, les salles d'exposition, les objets, etc. La partie autrefois uniquement réceptive est remplacée par les acteurs d'interprétation qui, comme le nom l'indique, agissent comme guides en véhiculant des connaissances préalables, des attitudes et des valeurs.

Même avec ces modifications on peut reconnaître, comme Cameron le fait, que le langage muséal qui est créé par tous ces éléments n'est pas une chose facile à apprendre. La communication efficace ne se fera que si les visiteurs apprennent les subtilités de ce langage complexe. Contrairement à nos habitudes textuelles et linéaires d'appropriation de l'information, l'exposition présente des informations organisées seulement selon le motif [*pattern* dans le texte original] d'un tout auquel le visiteur est exposé à un moment précis (Cameron, 1968 p. 37). C'est à ce moment que le visiteur saura interpréter ces composantes en analysant les liens qui les unissent.

### 1.3 L'exposition-média

Mais pourquoi et comment considérer l'exposition comme un média ? On entend avant tout par « média » que l'exposition soit admise comme un objet culturel au même titre qu'un livre, une annonce publicitaire, un film ou des tableaux, mais qui serait considéré sous l'angle de son dispositif communicationnel, (Davallon, 1999 p. 43-44).

L'auteur établit un rapprochement avec la publicité : l'exposition fonctionnerait selon les mêmes procédés. En cherchant à faire connaître et reconnaître un objet (ou un sujet), elle montre; en transmettant des informations sur l'objet, elle informe; enfin, elle « signale cette information » au moyen de certains procédés rhétoriques et part d'une prise de position du concepteur aussi bien sur l'objet exposé que sur l'information livrée à son sujet (Idem, p. 51).

L'exposition ainsi traitée sur le modèle de la communication publicitaire ne serait donc pas un regroupement d'événements producteurs de sens épars et incontrôlables, mais un agencement conscient du texte qui organise la mise en œuvre de l'exposition, commandant ainsi une lecture calculée de la part des visiteurs. L'auteur note à ce sujet que l'exposition aurait le potentiel de devenir à la fois un « instrument pédagogique performant » ainsi qu'un « assez redoutable outil de promotion des objets exposés ou des exposants » (Idem, p. 54).

Cette perspective conduit à étudier à la fois « comment l'exposition affiche une visée sociale et des objectifs déclarés (...); comment elle traite l'information; comment le mélange d'éléments de nature sémiotique variée (images, textes, objets, etc.) qui la composent amène le visiteur à produire du sens; comment elle présuppose toujours la participation d'un destinataire » (Idem, p. 44) et, par-dessus tout, comment s'opèrent les relations créées entre les visiteurs et l'exposition. D'ailleurs, non seulement la signification des éléments écrits (signalétique, catalogue, cartels) renforce celle des objets exposés, mais elle s'accorde également avec l'orientation de l'organisation spatiale. Ainsi s'articule en toute symbiose le sens général du message livré aux visiteurs.

Dans le chapitre « Le musée est-il vraiment un média ? », Davallon (1999) pose le problème à une plus grande échelle en considérant le musée comme une œuvre à part entière par laquelle voyage un message. Ainsi vu, Davallon reconnaît d'emblée que le musée n'est pas un média au sens où nous l'entendons d'ordinaire : « il n'est pas (ou peu ?) une technologie de diffusion d'informations » (Idem, p. 227). Reconnaisant que la technologie des musées est l'exposition, peut-on cependant affirmer qu'elle n'est qu'un support technologique qui assure une communication d'information ? Il y a certainement « mise en communication du visiteur avec des objets ou un savoir, mais nous ne sommes pas face à un modèle d'industries de la communication fondé sur le développement d'un réseau de diffusion » (Idem, p. 230).

L'auteur se penche également sur le fait que la définition courante des médias comme technologie de communication et d'information occulte tout un versant de leur rôle social et de leur fonctionnement, soit leur « opérativité sociale ». Les médias sont vus comme des dispositifs sociaux dont la particularité est de relier des acteurs sociaux à des situations sociales. Fort à cet énoncé, Davallon (1999, p. 233) redéfinit autour de sept aspects ce qu'il faudrait dorénavant inclure dans le concept de média :

1. Le média est lieu d'interaction entre le récepteur et les objets, images, etc. L'action du récepteur fait donc partie intégrante du média.
2. Ce qui se passe dans le dispositif social, ses caractéristiques, son fonctionnement sont socialement définis [...].
3. Le média est un lieu de production de discours social : chaque média a son genre de discours et produit des effets de sens sociaux spécifiques [...].
4. Chaque média établit un type de lien social qui lui est propre entre les acteurs [...].
5. Pour se construire comme dispositif, chaque média développe une technologie, de sorte que ce dispositif rend possible les opérations précédentes : il « garde en mémoire », si l'on veut, des logiques d'interaction et des procédures de réception, des logiques de production de sens et des modalités de relations sociales.
6. Le média comme dispositif est au centre d'un espace social qu'il contribue à organiser et qui lui sert en même temps de soubassement.
7. Enfin, le dispositif et son espace social, qui sont à la fois produits et producteurs de langage et de lien social, sont évidemment un enjeu de pouvoir et donc potentiellement le lieu de développement de stratégies de pouvoir.

Selon cette redéfinition, le point de départ d'une approche du musée comme média est la relation sociale qui s'établit entre des acteurs sociaux et un ensemble d'objets de musées au cours de la visite. Tous les « objets » pour eux ne constituent pas seulement la chose physique, mais bien les êtres de langage et les supports de pratiques sociales que l'on retrouve au musée. Ainsi, au-delà des objets, des actions, des acteurs, se trouve l'institution muséale qui nomme et définit ce que ces objets sont.

Considérer le musée comme un média, selon Davallon, ne serait donc pas possible sans le public comme acteur dans cette équation. L'exposition serait, finalement, une dimension constitutive et essentielle du musée-média, organisant l'espace de rencontre qui permet la relation entre les objets et le public.

### 1.3.1 La médiation, dispositif *sine qua non* de l'exposition-média

Entendu que les relations sociales sont créées entre acteurs et objets au sein d'un espace de rencontre, les dispositifs médiatiques feront nécessairement partie intégrante de la formule. Le concept de médiation, au sens théorique, désigne le processus de création de sens qui se réalise grâce à la relation tissée avec un tiers par un dispositif de communication.

Les approches en termes de médiation sont centrées sur la prise en compte, au-delà de l'interaction sociale, de la dimension médiatique pour nouer une relation avec quelqu'un et/ou avec quelque chose, mais aussi avec l'institution ou l'énonciateur qui présente l'objet à travers le dispositif (Davallon et Flon, 2013).

À partir de cette vision de la médiation, il est possible d'étudier tous les types de dispositifs médiatiques. Ils pourront non seulement être ceux auxquels on s'attend d'office (textes, visites guidées, mises en situation à caractère historique, dioramas, etc.), mais aussi ceux englobant l'expérience de visite elle-même : les aires de détente, le café du musée, sa boutique, qui eux aussi procurent des effets symboliques nécessaires à la rencontre entre acteurs (tous confondus) et objets.

## 1.4 Vers l'analyse de *Porter son identité*

On retient donc des trois notions présentées dans ce chapitre, soit l'écriture de l'exposition, l'exposition comme mode de communication et l'exposition-média, qu'elles recouvrent les relations sociales qui sont générées au sein d'une exposition. Ces relations, qu'elles soient réalisées en amont, dans les pratiques de conservation, d'acquisition et d'exposition, ou en aval, lors de la visite des publics, l'aire de restauration ou la boutique, doivent incarner les missions du musée. Ce n'est qu'à ce moment que l'on pourra considérer l'exposition comme un média, qui agit comme un dispositif communicationnel au sein du musée.

L'une des récurrences les plus notables dans ce tour de piste est probablement que la muséologie, voire plus précisément l'expologie dans le cas qui nous concerne, fait appel à de nombreux champs théoriques issus de disciplines diverses. Littérature, communication, sémiologie, théâtre : toutes confèrent à la conception, l'analyse ou la visite d'une exposition son caractère pluridimensionnel. L'acceptation de ce fait renforce l'idée que le langage muséal est un langage complexe qui s'apprend selon autant de manières qu'il existe de concepteurs et de visiteurs, bref, d'acteurs dans les relations sociales créées par l'exposition-média.

Dans cette perspective, comment pourrait-on envisager d'étudier l'exposition *Porter son identité – La collection Premiers Peuples* du Musée McCord ? D'abord, nous pourrions cerner de quel type d'exposition il s'agit. Davallon les classe selon trois grandes catégories : « celles qui proposent d'être des situations de rencontre entre visiteurs et objets, celles qui se font vecteurs d'une stratégie de communication [et] celles qui visent un impact social » (Davallon, 1999, p. 158).

La première catégorie aménage les conditions pour que les visiteurs voient, contemplent ou soient en contact avec les objets. La technique d'exposition se fait généralement plus discrète afin de laisser place à l'expôt, sans distraire le visiteur typique des musées de Beaux-Arts. La seconde catégorie laisse beaucoup de place à la mise en scène et à une présentation précise des objets, car son intention est de passer un message ou de véhiculer un discours. On pensera aux expositions à visée didactique : « on épure, on classe, on rehausse, on montre, on décrit, on explique et dit pour faire comprendre » (Idem, p. 158). La dernière catégorie regroupe les expositions destinées « à redonner (ou simplement à donner) à un groupe le sentiment de son existence et de son identité » (Idem, p. 159). Il sera intéressant de voir, au fil de l'analyse de *Porter son identité*, comment cette exposition peut se rapprocher de la dernière catégorie pour un public issu des Premières Nations et de la deuxième catégorie pour un public allochtone, qui cherchera à parfaire ses connaissances.

Il sera également intéressant de valider à quel type de discours (proposés par Chaumier en Tableau 1) se réfère *Porter son identité* afin de mieux comprendre comment elle a été écrite, ou scénarisée, et pensée. Quelles stratégies communicationnelles ont été utilisées ? Les dispositifs de cette stratégie sont-ils observables partout dans le musée, comme le suggère le modèle tripartite de communication vu plus haut (p. 9) ? Autant de questions auxquelles nous pourrions répondre à la lumière des observations réalisées sur le terrain, c'est-à-dire au sein même de l'exposition, à partir de l'entrevue avec Guislaine Lemay et de la consultation des documents et des programmes produits par l'institution muséale elle-même.

## CHAPITRE II

### L'EXPOSITION PERMANENTE DANS L'INSTITUTION

À la lumière des théories étayées ci-haut, l'idée de les valider à l'aide d'une étude de cas semblait appropriée. Mon choix s'est arrêté sur l'exposition permanente *Porter son identité – La collection Premiers Peuples* du Musée McCord. Cette exposition, que j'ai visitée à plusieurs reprises, a été réalisée en étroite collaboration avec les communautés autochtones et invite à « réfléchir sur le vêtement comme moyen d'affirmation identitaire » (Musée McCord, 2019 p. 25).

Le but est donc de comprendre ce que l'exposition a à nous dire et par quels procédés elle y arrive. Évidemment, ces procédés ont été mis en place par des professionnels du musée, avec l'aide d'un comité consultatif dans le cas qui nous concerne. J'ai eu la chance de m'entretenir avec Guislaine Lemay, autrefois conservatrice de la collection Premiers Peuples et maintenant de la collection Culture matérielle, afin qu'elle me fasse part de sa vision de l'exposition ainsi que du processus de création et de mise en place de celle-ci. La retranscription de cet entretien est disponible en annexe.

Les résultats de l'analyse de l'exposition, qui a été complétée à la lumière des entrevues, de l'exploration des textes, des dispositifs de présentation, de la scénographie, des parcours proposés en son sein, bref, de tous les aspects qui font en sorte que l'exposition peut être perçue comme un dispositif communicationnel, seront présentés au chapitre trois.

À cet effet, tel qu'annoncé en introduction, le présent chapitre examinera la notion d'exposition permanente, tout comme l'histoire et la mission du Musée McCord afin de bien comprendre les relations qui unissent ces éléments.

## 1.1 Le Musée McCord

### 1.1.1 Histoire et fondation

Désireux de « mettre en valeur l’histoire et les cultures de son pays et de faire ainsi œuvre de rassembleur » (Musée McCord, 2021b [En ligne]), David Ross McCord, avocat de formation et collectionneur passionné, est derrière le projet du Musée fondé en 1919 (Dubuc, 1994, p. 64). Collectionner faisant partie de la culture familiale, ce quatrième enfant de l’avocat John Samuel McCord et d’Anne Ross ajoute ses propres acquisitions à la collection familiale vers la fin des années 1870. Il cherche à travers le pays les plus beaux objets, mais aussi les plus significatifs sur le plan historique. Le projet de fonder un musée national d’histoire à Montréal, alors métropole du Canada, prend tranquillement forme dans son esprit. C’est le 13 octobre 1921 que le McCord National Museum ouvre ses portes dans l’édifice que l’Université McGill avait mis à sa disposition. Pendant plus de soixante ans, c’est l’Université qui assurera la gestion du musée, jusqu’à ce qu’il devienne privé grâce à un don de la Fondation de la famille J. W. McConnell de 25 millions de dollars en 1988 (Idem, p. 64). Après des rénovations majeures, ayant également bénéficié de l’appui des gouvernements fédéral et provincial, les portes s’ouvrent sur une nouvelle institution en 1992. Aujourd’hui, le Musée McCord bénéficie toujours du soutien public ainsi que d’un important réseau de membres, de donateurs et de commanditaires.

En 2013, le Musée McCord et le Musée Stewart annoncent leur association. Bien que les deux institutions continuent leurs opérations de façon distincte, l’administration et les collections sont consolidées. En 2018, c’est le Musée de la mode, fermé un an plus tôt, qui vient se joindre au Musée McCord. La mission commune de préservation et de mise en valeur du costume, de la mode et des textiles québécois et canadiens notamment, permet une union logique entre les deux institutions.

### 1.1.2 Mission et organisation

Tel que l'on peut lire sur son site web, la vision du musée est la suivante : « Le Musée McCord célèbre la vie à Montréal, d'hier et d'aujourd'hui : son histoire, ses gens, son peuple, ses communautés » et se décline en trois missions phares :

Un musée miroir d'une ville ouverte sur le monde - Des réalisations et des sujets qui projettent Montréal sur la scène internationale. Un regard ouvert sur le monde et sur des questions qui interpellent les Montréalais.

Un musée intelligent, qui fait réfléchir - Un regard actuel sur les enjeux de société, les réalisations et les thèmes actuels.

Une approche contemporaine, interactive, immersive - Le musée hors du musée : dans les rues, les établissements d'enseignement et des lieux inusités. (Musée McCord, 2021a [En ligne])

Consacré à la préservation, à l'étude et à la mise en valeur de l'histoire sociale de Montréal, le Musée abrite l'une des plus importantes collections historiques en Amérique du Nord. Cette collection, rapporte Suzanne Sauvage, présidente et chef de la direction du musée, illustre aussi l'histoire du Canada et de sa société à partir de ses trois nations fondatrices, les Premiers Peuples, les Français et les Anglais.

La collection ainsi que sa conservation se décline en six départements, soit Costume, Mode et textiles, Cultures autochtones, Photographie, Culture matérielle, Art documentaire et Archives. Le poste de conservateur de la collection Cultures autochtones autrefois assumé par Guislaine Lemay, qui a entre autres réalisé l'exposition *Porter son identité*, a été octroyé en 2020 à Jonathan Lainey, originaire de la Nation huronne-wendate.

Ce dernier a fait ses études en anthropologie et en études autochtones et détient une maîtrise en histoire de l'Université Laval. Auparavant conservateur de la collection Premiers Peuples – Histoire, au Musée canadien de l'histoire à Gatineau et archiviste aux Archives autochtones à Bibliothèque et Archives Canada, Lainey a pour mission

de faire rayonner la collection de renommée internationale Cultures autochtones (autrefois Premiers Peuples) sous un nouveau jour et de contribuer au processus d'autochtonisation déjà entrepris du Musée McCord (Musée McCord, 2020 [Communiqué]).

### 1.1.3 Vision éducative

Le Musée McCord revendique la philosophie du musée participatif et citoyen. En ce sens, une place centrale est accordée au dialogue et aux interactions sociales, notamment dans le cadre des activités et des visites. C'est au fil des échanges que les visiteurs « construisent ensemble une compréhension plus riche des objets et des thèmes exposés en les abordant sous des angles variés » (Musée McCord, 2021c [En ligne]).

Le musée se targue de trois approches : l'approche « Racontez », où les modes narratifs sont à l'honneur, l'approche « Explorez », qui prône l'observation afin d'acquérir une conscience profonde de son environnement, à travers un changement de point de vue du visiteur, et l'approche « Réinventer », qui mise sur la création et l'innovation dans un esprit collaboratif.

En plus de ces approches participatives, l'offre éducative s'est construite autour de cinq grands thèmes liés à la vie urbaine, centrée sur les Montréalais, leur vie, leur histoire. En prenant comme point de départ les réalités urbaines actuelles, les visiteurs sont invités à puiser dans le passé pour mieux les comprendre.

Les grands thèmes, reproduits dans le Tableau 2 (page suivante) sont utiles pour mieux définir la tendance dans laquelle se situe l'exposition *Porter son identité* au sein du Musée McCord.

**Tableau 2**  
**Cinq grands thèmes porteurs pour le Musée McCord**

<b>Vivre en ville</b>	La ville s'agrandit et devient un lieu de vie inspirant. L'aménagement de l'espace urbain, l'engagement citoyen, la gestion de la mobilité sont des questions dont l'importance s'affirme avec les populations urbaines qui ne cessent de croître partout dans le monde.
<b>Grandir et vieillir</b>	L'expérience humaine se construit selon les étapes incontournables du cycle de la vie : « naître, grandir, vieillir et mourir ». La contribution à la vie collective étant de nature différente à chacun de ces stades, l'établissement d'un dialogue intergénérationnel est nécessaire pour que chacun puisse contribuer au meilleur de son potentiel.
<b>Transformer le monde</b>	De tout temps, l'être humain a souhaité contrôler son environnement en créant des machines, des appareils, des objets, de nouvelles manières de faire. Ces interventions enrichissent nos vies quotidiennes et transforment notre rapport au monde.
<b>S'exiler et appartenir</b>	Bousculées par la guerre, les événements climatiques ou la pauvreté, les migrants se déplacent à la recherche d'un avenir meilleur. L'exil, c'est l'abandon d'un lieu connu. C'est aussi l'expérience de s'approprier un nouveau milieu de vie et d'affirmer son appartenance à une terre d'accueil.
<b>S'ouvrir à l'autre</b>	Dans l'effervescence des grands centres urbains, les cultures se rencontrent et se mélangent. Les manières de vivre, d'être ou de faire s'enrichissent au contact de l'autre. De cette diversité émergent des curiosités qui sont la source d'un dialogue renouvelé.

Tiré du site internet de l'institution.

## 1.2 L'exposition permanente et son rôle au sein du musée

Que peut nous apprendre l'expologie sur l'importance, la pertinence d'une exposition au sein de son institution ? Bien qu'un cours d'histoire des expositions ne soit pas nécessaire à cette étape de la recherche, j'aimerais toutefois jeter quelques bases

théoriques afin de mieux comprendre la notion d'exposition permanente par opposition à celle d'exposition temporaire au sein du musée.

D'abord, dans l'optique de mieux comprendre l'expologie, soit l'étude des expositions, ainsi que l'expographie, comprise comme sa mise en pratique, il est intéressant de rappeler que ces termes sont relativement nouveaux dans le domaine muséal : « on a (...) utilisé les termes de tapissier ou de décorateur avant ceux de scénographe, de muséographe ou d'expographe, pour désigner les professionnels qui s'occupaient de l'arrangement intérieur du musée, souvent le temps d'une exposition temporaire » (Mairesse et Hurley, 2012 p. 2).

Longtemps, la muséologie a été confondue avec l'aménagement des musées et les techniques d'exposition. C'est à cet effet que l'apparition du terme expographie prend tout son sens, procurant une spécificité à cette discipline.

Ainsi, l'expologie « renvoie de manière plus générale à l'ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexion critique liées à ce champ de la monstration, pour utiliser un terme plus vaste que celui de l'exposition » (Idem, p. 5). Une réflexion de la sorte propose à la fois de mettre en lumière les manières d'évaluer une exposition, d'estimer ses effets sur les visiteurs, mais aussi « sur l'ensemble des techniques mises en œuvre pour réaliser le dispositif de monstration lui-même » (Idem, p. 5).

Justement, la notion de dispositif utilisée en première partie de cette recherche diffère de celle d'exposition. Existant dans plus d'un domaine à la base (le juridique, le militaire, etc.), il est ici employé d'un point de vue d'interfaces communicationnelles. L'histoire des dispositifs expographiques reste tout de même à écrire, car « si certains jalons ont été récemment posés, notamment pour ce qui concerne les périodes les plus récentes, c'est essentiellement à partir de l'art contemporain et de ses expositions temporaires qu'ils ont été esquissés » (Idem, p. 26).

Dans la mesure où l'exposition est « le moment et le lieu où les objets sont montrés au public afin de lui présenter un discours » (Merleau-Ponty et Ezrati, 2005 p. 24), elle se caractérise par un travail sur l'architecture, la circulation des visiteurs dans cet espace et la production de sens et d'information. Elle est une forme d'expression culturelle, soit un système de communication de la culture artistique, scientifique ou ethnographique à travers les objets.

Le caractère thématique et éphémère des expositions temporaires, d'une durée moyenne de trois mois (Gob et Drouguet, 2014 p. 132), les différencient d'emblée des expositions permanentes qui font office de référence ou de synthèse, s'articulant autour de l'identité du musée, en y présentant une vue d'ensemble (Idem, p. 131). Considérées comme une signature, on y mettra en valeur des objets prisés ou, du moins, les plus représentatifs du musée, de ses collections, de son histoire et de son engagement. Toutefois, comme le remarque Poulot (2005, p. 23), « quand, naguère, l'exposition trouvait ses caractéristiques dans le musée qui la montait, aujourd'hui c'est bien davantage l'exposition qui peut donner au musée son caractère emblématique ».

Les expositions temporaires sont des itérations conçues comme expérimentales au niveau muséographique et scénographique où l'on explore des techniques, des thématiques, des approches et des formes qu'on laisserait normalement de côté dans le cadre des expositions permanentes. Selon Gob et Drouguet (2014, p. 141), les expositions temporaires ont cinq objectifs au sein du musée : « assurer la rotation des collections, faire le point sur une question (ou renouveler les connaissances à son sujet), raviver l'intérêt pour le musée, diversifier l'audience et accroître les rentrées de fonds.

Les auteurs soulèvent toutefois certains écueils reliés aux expositions temporaires, notamment liés au fait qu'elles mobilisent constamment les ressources humaines et financières des musées, alors concentrées sur « une démarche qui n'a plus alors d'autre finalité que sa réussite – mesurée en termes exclusivement quantitatifs de fréquentation

et de rentrées financières ». L'objectif initial serait alors perdu, laissant de côté les efforts constants que demandent les activités permanentes de l'institution.

D'aucuns, comme Kenneth Hudson, le fondateur du prix international des musées et de la revue *Museum international*, soulignent toutefois qu'avec la réduction de la durée de vie moyenne d'une exposition permanente à moins de cinq ans (dans Merleau-Ponty et Ezrati, 2005 p. 24), la distinction traditionnelle entre expositions permanentes et temporaires tend à s'estomper.

Si cette distinction s'amenuise, on peut néanmoins chercher à comprendre le rôle qu'occupe une exposition au sein de son institution. Reflète-t-elle bien la mission et les valeurs du musée ? Par quelles stratégies communicationnelles parvient-elle à diffuser ses intentions ou son message ? S'inscrit-elle dans une stratégie financière, touristique, culturelle, sociale ? Voyons maintenant ce qu'il en est dans le cas de figure de l'exposition *Porter son identité*.

## CHAPITRE III

### ÉTUDE DE CAS

L'exposition *Porter son identité – La collection Premiers Peuples* est l'unique exposition permanente du Musée McCord. Accessible depuis 2013, elle en est à sa septième année mais à sa cinquième itération puisque, comme nous le verrons plus tard, les objets y figurant sont sujets à changement. J'ai choisi d'étudier cette exposition pour diverses raisons, notamment parce qu'elle prend place au sein d'un musée montréalais de moyenne envergure et je savais que j'aurais de la facilité à trouver la documentation et les ressources nécessaires afin d'effectuer mes recherches. De plus, l'équipe du musée s'est avérée disponible, ce qui m'a permis de m'entretenir avec Guislaine Lemay, conservatrice de la collection Culture matérielle, qui a été à la tête du projet *Porter son identité* depuis ses premiers balbutiements. À la lumière de mes visites, entrevues et recherches, j'aimerais offrir un regard nouveau sur cette exposition en gardant en tête la question suivante : comment a été envisagée et mise en œuvre la production-diffusion-réception de cette exposition-média ? Certaines questions complémentaires qui aideront à y répondre ont notamment été présentées au terme du chapitre premier.

#### 3.1 Le projet *Porter son identité – La collection Premiers Peuples*

Réalisée en étroite collaboration avec les communautés autochtones, l'exposition *Porter son identité* est « une invitation à réfléchir sur le vêtement comme moyen d'affirmation identitaire » (Musée McCord, 2019 p. 25). Ce projet a vu le jour en réponse à un malaise qui se manifestait depuis plusieurs années au sein du musée. C'est qu'après sa réouverture en 1992, nous explique Guislaine Lemay, la salle dédiée aux Premières Nations, Inuits et Métis a ensuite été démantelée pour faire place à une salle multimédia (maintenant le Théâtre J. Armand Bombardier).

Les frustrations engendrées étaient ressenties chez plusieurs membres de l'équipe à propos de la mission du musée et de ses qualités intrinsèques : le Musée McCord étant un musée d'histoire situé à Montréal, mais ne possédant alors plus de salle dédiée aux cultures autochtones. Il y avait, bien évidemment, quelques expositions itinérantes sur le sujet et un rayonnement de certains objets de la collection Premiers Peuples prêtés à d'autres institutions, mais cela ne semblait pas suffire. Fort de ses quelques 16 000 artefacts représentant la culture matérielle des Premières Nations, Inuits et Métis, il allait de soi que le musée devait davantage les mettre de l'avant en créant une exposition permanente. C'est donc en 2013, après plusieurs mois de préparation qu'a été inaugurée l'exposition *Porter son identité – La collection Premiers Peuples*.

### 3.1.1 Comité aviseur

Lors du processus d'élaboration de l'exposition, Guislaine Lemay s'est entourée d'un comité aviseur qui lui a permis de mener à bien ce projet dans le respect des communautés autochtones concernées. Il était donc essentiel de rassembler les connaissances de personnes issues non seulement de différentes nations, mais également de divers milieux professionnels, afin d'élargir les horizons de production du projet.

Cinq femmes ont été retenues à titre d'expertes conseillères, la plupart connaissant déjà la collection ou ayant déjà collaboré à d'autres projets du Musée. Cette sélection n'est sans doute pas étrangère au fait que la confection et l'entretien des vêtements ainsi que la transmission des connaissances qui y sont reliées relève d'abord de la responsabilité des femmes au sein des communautés autochtones. Il s'agissait d'Heather Igloliorte, curatrice indépendante inuk, spécialiste en art inuit et professeure adjointe en histoire de l'art à l'Université Concordia, Sherry Farrell Racette, de la nation Tsimiskaming, professeure associée au Département des études autochtones à la Faculté des arts à l'Université du Manitoba, Vivian Gray, artiste et commissaire indépendante membre

de la bande des Micmacs de Listuguj, Tammy Beauvais, designer de mode originaire de Kahnawake et Nadia Myre, artiste visuelle anishinabeg de renom.

### 3.1.2 Financement

Dans un communiqué de presse datant de 2013 (McCord, 2013b), on peut lire que l'exposition a été rendue possible grâce à la contribution financière du Fonds du patrimoine culturel québécois du ministère de la Culture et des Communications du Québec (MCC), en vertu du volet 4 du programme Aide aux projets – Appel de projet pour le soutien des expositions permanentes. Les objectifs de ce programme sont de :

renouveler ou bonifier la qualité de l'offre muséale au Québec; augmenter l'accès aux collections sur l'ensemble du territoire; mettre à niveau technologiquement les expositions permanentes et itinérantes; développer la dimension éducative des expositions; accroître la vitalité régionale autour des institutions muséales. (Culture et Communications Québec, 2018)

Le projet d'exposition *Porter son identité* correspond aux objectifs du programme même si le MCC entend par exposition permanente « une exposition de référence du musée qui est souvent en lien avec sa mission muséale ou sa raison d'être, s'articulant autour de la thématique centrale que le musée cherche à explorer et prévue pour durer longtemps, environ une vingtaine d'années » (Culture et Communications Québec, 2018).

Un communiqué du Musée mentionne que la restauration des artefacts présentés dans l'exposition a été possible grâce au soutien de la Fondation Molson qui, historiquement, épaula l'institution depuis son origine. On note également la mention du partenaire financier Tourisme Montréal, qui comme son nom laisse présager, est une entreprise qui souhaite « positionner Montréal parmi les destinations de calibre international sur les marchés du tourisme d'agrément et d'affaires » et « maximiser les retombées du tourisme à Montréal, pour le bénéfice de tout le Québec » (Tourisme Montréal [En ligne]). Bien que les partenaires financiers soient d'une importance non

négligeable, leur contribution n'a jamais eu d'influence sur le contenu de l'exposition, nous assure Guislaine Lemay en entrevue.

### 3.2 L'exposition

Située au rez-de-chaussée du musée, la salle consacrée à *Porter son identité* s'ouvre sur une immense carte répertoriant les nations autochtones du Canada. On y retrouve également un tableau des différents peuples autochtones représentés dans l'exposition, indiquant le nom de la nation ainsi que les anciens noms anglais et français autrefois utilisés pour les désigner. L'entrée de la salle est également dotée d'une piste audio qui passe en boucle les noms de ces nations, chacune dans sa langue respective.

Les gens qui fréquentent le Musée se sentent dès lors comme de « vrais visiteurs ». Si la ville de Montréal (Tiohtiá:ke) occupe un territoire non-cédé de la nation Kanien'kehá:ka (Mohawk), la plupart du territoire québécois se situe également sur des terres non-cédées. Prenant cette posture, les visiteurs sont à même de comprendre l'importance pour les Autochtones de revendiquer une identité distincte, unique, et les enjeux historiques associés au seul fait d'exister sur un territoire, constats qui se révèlent à eux durant leur parcours d'exposition.

#### 3.2.1 Scénographie

Bien qu'à prime abord la salle puisse sembler froide du fait de la couleur blanche prédominante, il en résulte pourtant que la place est entièrement laissée à l'objet. Qui plus est, le choix de couleur n'est pas anodin : on aurait pu penser à un faux-pas qui aurait perpétué le stéréotype de placer dans un univers blanc des objets autochtones, alors que le blanc, rappelant la neige, est une couleur qui a rapidement été acceptée par le comité consultatif, confirme Guislaine Lemay. Les théories entourant le *white cube* et le rôle de l'environnement d'exposition ont pu faire sonner des cloches à quelques oreilles, mais elles ont cependant rapidement été écartées.

La récurrence la plus flagrante au niveau de la scénographie est sans aucun doute la circularité, tant dans la conception des vitrines elles-mêmes que dans le graphisme des quelques citations apposées au sol (voir la vue de l'exposition A, ci-bas).

### VUE DE L'EXPOSITION A



On peut y apercevoir les citations apposées au sol et l'exemple des vitrines de forme incurvée. Crédits photo : Marilyn Aitken, Musée McCord.

Le cercle est une figure sacrée pour les peuples autochtones, représentant l'harmonie créée par le rassemblement des éléments essentiels à la vie faisant ici figure métaphorique de l'identité. L'identité pouvant être plurielle, la circularité est répétée et utilisée telle des couches ou des anneaux entourant un individu. Les vitrines n'en font pas exception : certaines d'entre elles ont été conçues sur une forme courbe afin d'exacerber l'importance de la circularité tandis que d'autres sont suspendues directement du plafond, allégeant l'espace. Encore une fois, toute la place est ainsi laissée à l'objet, laissant de côté tout appareil. Les murs sont même par endroits recourbés à la jonction du plancher, donnant une illusion d'élévation de la pièce vers le plafond (voir la vue de l'exposition B, page suivante).

### VUE DE L'EXPOSITION B



Cette photo montre l'accrochage au plafond de certaines vitrines (à gauche), la forme courbe de la vitrine au sol (à droite) ainsi qu'un exemple des murs incurvés. Crédits photo : Laurence Dupont.

L'éclairage, qui a été conçu en fonction de la fragilité des objets, joue un grand rôle dans l'exposition. En effet, plusieurs projecteurs lumineux sont activés par le mouvement, ne s'allumant que lorsqu'un visiteur se rapproche de la vitrine, évitant ainsi une trop longue exposition à la lumière des vêtements et accessoires plus fragiles. On pourrait également y voir une métaphore plutôt poétique, alors que l'objet se révèle au visiteur de la même manière dont le sujet de l'identité autochtone se dévoile à lui.

Ces choix, suggérés et exécutés par le scénographe Daniel Castonguay, démontraient selon Guislaine Lemay une manière de faire différente et novatrice, se rapprochant des stratégies utilisées dans les musées d'art et s'éloignant des musées d'histoire traditionnels (G. Lemay, entrevue téléphonique). En outre, l'idée semblait donner une dimension nouvelle aux objets qui sont, de l'avis de Mme Lemay, des « œuvres d'art extraordinaires » (Idem).

La nature permanente de l'exposition semblait apporter un défi supplémentaire : celui de la conservation des objets exposés. En effet, nous explique Guislaine Lemay en entrevue, il a fallu penser la scénographie et les vitrines de manière à pouvoir interchanger les expôts sans dénaturer le propos de l'exposition. Heureusement, la collection Premiers Peuples étant composée de plusieurs items similaires a permis un roulement périodique de certains d'entre eux afin d'éviter une usure prématurée. L'éclairage par détecteur de mouvement, présenté plus haut, a également fait partie de la solution dans ce contexte.

### 3.2.2 Scénario

L'ordre des « cercles thématiques » de l'exposition est d'une grande importance et se devait d'être en accord avec l'interprétation du comité consultatif. Il s'agit d'un autre exemple où l'intuition d'une personne allochtone s'est vue corrigée.

Comme Mme Lemay l'explique en entrevue, lors de l'idéation de l'exposition, accompagnée de Dyane Plourde (scénario de l'exposition), il allait de soi de placer le cercle de la spiritualité aux contours de la pièce parce qu'englobante : il s'est cependant avéré que la dimension spirituelle devait être placée au centre, afin qu'elle soit au cœur même de l'individu (G. Lemay, entrevue téléphonique). Nous retrouvons donc dans *Porter son identité* quatre thématiques principales, assorties de leurs sous-thématiques, regroupées de façon concentrique (de l'extérieur vers l'intérieur) de la manière suivante :

- Porter qui je suis
  - Porter d'où je viens
  - Porter les étapes de ma vie
  - Porter ma famille
  - Porter mon statut
- Porter sa culture
  - Porter ses traditions
  - Porter ses légendes
  - Porter son présent

- Porter son histoire
  - Porter son honneur
  - Porter ses combats
  - Porter sa résilience
- Porter ses croyances
  - Porter son univers
  - Porter le pouvoir de l'animal
  - Porter le respect spirituel

(Tiré du livre *Porter son identité – La collection Premiers Peuples*)

Chacune des thématiques, regroupées en îlots, démontre aux visiteurs l'importance et la symbolique du vêtement chez les Autochtones : « au-delà de la fonction première de protection, le vêtement révèle l'âge et le statut de l'individu, dévoile la nation à laquelle il appartient, rend hommage aux exploits remarquables d'une personne ou souligne le lien intime entre l'homme et la nature » (McCord, 2013a). C'est d'ailleurs le vêtement qui a été choisi parmi toutes les catégories d'objets de la collection Premiers Peuples pour explorer le champ large de l'identité puisqu'il représente une force de l'institution, dont près de la moitié de la collection est constituée de vêtements et accessoires, explique Guislaine Lemay. À partir de là, le mariage entre le propos et la collection s'est effectué avec une aisance qui transparaît dans l'exposition.

### 3.2.3 Lecture et récit de l'exposition

D'ailleurs, quel serait le propos de l'exposition ? Différents niveaux de lecture s'offrent aux visiteurs selon les connaissances préalables qu'ils détiennent. Pour le néophyte, ou l'enfant peut-être, l'exposition se lira comme le récit de la confection du vêtement chez les Premières Nations, Inuits et Métis. Elle sera axée sur la fonctionnalité des objets ou leur usage. Or, la perspective plus formelle (accent sur l'esthétisme de l'objet) et l'approche ethnographique (emphasis sur la fonction sociale de l'objet) s'avère être peu signifiante du point de vue autochtone, « puisque ce grand partage est avant tout une préoccupation occidentale découlant du legs de la pensée évolutionniste sur l'anthropologie » (Desmarais et Jérôme, 2018).

On peut toutefois démentir ces propos pour *Porter son identité* puisque d'emblée la volonté de cette dernière n'est pas de présenter une exposition ethnologique relatant toute l'histoire des Autochtones mais plutôt d'offrir une introduction à celle-ci à travers une thématique générale, représentant un aspect choisi parmi d'autres. À cet effet, fort est à parier que la disponibilité des objets de type vestimentaire, tel que mentionné plus haut, a orienté le propos de l'exposition. D'un autre côté, un public averti sera témoin des nuances qui habitent les différentes nations et des subtilités historiques qui s'insèrent dans la thématique. Si les objets et les œuvres d'art autochtone sont parfois des outils de légitimation du pouvoir des sociétés dominantes (destruction, confiscation, commercialisation, détournement), ils sont aussi au cœur des processus actuels d'affirmation identitaire et culturelle (restitution, appropriation) dont une exposition comme *Porter son identité* peut faire partie.

Enfin, cette exposition ne se lit pas de façon nécessairement linéaire, notamment grâce à la scénographie, qui laisse une liberté de mouvement aux visiteurs et en raison de son propos qui crée des liens entre les différents îlots et expôts mêmes. Qui plus est, aucune chronologie n'est instaurée dans les vitrines ou dans le parcours, si bien que les objets semblent parfois figés dans le temps, alors que certains d'entre eux sont des modèles qui sont encore portés actuellement.

C'est donc dire que le discours de *Porter son identité* serait porté non seulement par sa réception, puisque toutes les expositions font naturellement partie de cette catégorie, mais bien par les unités d'expôts, dans ce cas-ci les îlots d'expôts. On peut prétendre qu'effectivement le regroupement du discours par unités de thèmes (« Porter qui je suis », « Porter sa culture », « Porter son histoire », « Porter ses croyances ») réussit à véhiculer un argumentaire prédominant, celui du vêtement comme affirmation, construction et hommage à l'identité autochtone. Les visiteurs peuvent parcourir l'exposition sans ordre linéaire précis et les unités sont compréhensibles de manière indépendante, voire intrinsèque.

### 3.2.4 Dispositifs de médiation

Il va sans dire que les stratégies de médiation et d'interprétation diffèrent d'une exposition à l'autre selon le message que l'on souhaite transmettre aux visiteurs. On peut notamment penser, tels que vus précédemment, aux panneaux explicatifs, visites guidées, audioguides, maquettes, dioramas, mises en scène interprétées par des comédiens, etc.

Dans ce domaine, *Porter son identité* assure sa médiation de manière assez traditionnelle, mélangeant textes, cartels explicatifs et vidéos. Les textes sont dosés en longueur et en quantité, oscillant entre volet explicatif (informations pratiques, utilité de l'objet) et historique, voire anecdotique. Les visiteurs sont sporadiquement engagés de façon directe par le propos, qui les questionne sur leurs propres habitudes et les invite au voyage, alors que l'on imagine des mises en situations mettant en vedette des personnages autochtones.

Comme l'explique Guislaine Lemay, l'un des défis de l'exposition était de limiter un objet à une seule des identités évoquées puisque le vêtement peut représenter plusieurs éléments identitaires. C'est pourquoi, grâce aux vidéos notamment, il a été possible de démontrer une autre facette du vêtement présenté (sa confection ou son utilisation, par exemple) ou même sa signification pour une personne en particulier.

Trois vidéos de type documentaire peuvent être visionnées près des artefacts, dont *La couverture à boutons* de Zoe L. Hopkins, illustrant la confection d'une couverture à boutons en intégrant l'exécution d'une danse traditionnelle du peuple heitsuk de la côte Ouest ou encore *Comment préparer une peau d'original*, court-métrage de Zack O'Brien et Jeff Bell, démontrant comment le temps de production d'un vêtement va bien au-delà de la coupe et de la couture, en nous faisant remonter jusqu'à la matière première.

Sur l'un des murs de la pièce est également projeté en continu le contenu de la Loi sur les Indiens adoptée en 1876 qui, malgré de nombreux amendements apportés depuis, demeure en application. De l'autre côté de la pièce, également projeté sur l'un des murs est un rendu d'un pow-wow traditionnel, qui a d'ailleurs été banni par les autorités canadiennes pendant près d'un siècle (Benoît, 2017 [En ligne]). Un écho visuel évocateur, puisque les deux vidéos sont certainement en dialogue dans l'espace d'exposition.

L'exposition se conclut avec cinq écrans sur lesquels on peut visionner de courts témoignages de personnalités issues de différentes communautés autochtones. On y découvre Joséphine Bacon, poète inue; Tammy Beauvais, designer de mode kanien'kehaka (mohawk); Stanley Vollant, médecin-chirurgien innu; Nakuset, Nêhithawak (crie des bois), directrice générale du Foyer pour femmes autochtones de Montréal et Pakesso Mukash, musicien eeyou et abénakis.

### **3.3 Art contemporain**

Un aspect fort intéressant de l'exposition est sans aucun doute l'intégration d'œuvres d'art contemporain, décision que tenaient à cœur tant Guislaine Lemay que le comité aviseur sur lequel siégeait d'ailleurs l'artiste visuelle Nadia Myre. L'art contemporain fait ici office de dispositif de médiation puisqu'en plus de pouvoir être appréciées pour leurs valeurs intrinsèques, les œuvres présentées participent au discours véhiculé par l'exposition, offrant une dimension supplémentaire, actuelle à la notion d'identité pour les peuples autochtones. Je jugeais tout de même pertinent de consacrer une section entière à ce sujet, vu son caractère singulier au sein de l'exposition.

Le choix de disséminer les œuvres d'art contemporain tout au long du parcours de visite était significatif afin que le dialogue entre l'art et les objets historiques soit sincère. Mme Lemay ajoute, lors de l'entrevue téléphonique, que la perspective des artistes

offrait aussi une opportunité de critiquer la perspective muséale elle-même, en plus d'apporter d'autres nuances à l'idée de l'identité autochtone.

C'est à raison d'environ six mois qu'un roulement s'est effectué afin d'offrir une multiplicité de pratiques artistiques et de discours. Au fil des années on a pu y voir les œuvres de Terrance Houle, Maria Hupfield, Rebecca Belmore, Maria Longman, Scott Benesiinaabandan, Hannah Claus et Mike Patten.

Ce sont les œuvres de Nadia Myre qui constituent la dernière itération de *Porter son identité*, puisqu'elle sera remplacée en 2021 par une nouvelle exposition permanente. À travers les œuvres *Rethinking Anthem* (2008), *Portrait in Motion* (2001) et *A Casual Reconstruction, Remix* (2015), L'artiste invite à questionner « notre conception du Canada comme terre d'accueil, nation coloniale et "Native Land" dans une perspective identitaire autochtone contemporaine. Elle nous plonge au cœur d'un changement de paradigme, nous faisant parfois revêtir le rôle de « l'homme blanc », et parfois celui de « l'Autochtone » (Musée McCord, 2021d [En ligne]).

### **3.4 Publics, éducation et médiation culturelle**

Les publics du Musée McCord sont aussi diversifiés que les initiatives pour les rejoindre. Pour ce qui est de l'exposition *Porter son identité*, les publics visés sont très larges : les dispositifs de médiation ainsi que les activités proposées devaient convenir à toutes les déclinaisons possibles de connaissances préalables ou de bagage concernant les cultures autochtones. Pour Guislaine Lemay, il était impératif que les communautés autochtones se retrouvent dans les messages proposés et que leurs membres soient fiers de ce qui leur était présenté. Mme Lemay s'est donc appuyée sur le savoir des consultantes, sur leur culture et le rôle des femmes dans leurs sociétés depuis le scénario préliminaire jusqu'au design final afin de respecter la manière dont elles souhaitaient voir se concrétiser l'exposition.

L'institution jouit d'une notoriété certaine auprès des établissements d'enseignement de la grande région de Montréal, ce qui permet une vitalité des programmes éducatifs offerts à tous les niveaux scolaires. On note, dans le rapport annuel de 2018-2019, que l'activité « Au rythme des Premiers Peuples » continue d'être la plus demandée par les enseignants du primaire. Pour une durée de deux heures les élèves sont invités à découvrir « la continuité entre le passé et le présent telle qu'elle est exprimée dans les vêtements et les accessoires de l'exposition *Porter son identité – La collection Premiers Peuples* » (McCord, 2017a p. 4).

Deux options sont offertes, soit l'initiation aux légendes, à la musique et à la danse de leur culture par un artiste autochtone ou encore l'initiation à un savoir-faire de la culture des Premiers Peuples (McCord, 2017a). Pour le public adulte, le Musée McCord offre une visite guidée de quatre-vingt-dix minutes et les enseignants ou futurs enseignants sont invités à participer à l'une ou l'autre des activités afin de « saisir tout le potentiel pédagogique de la visite scolaire au musée » (McCord, 2017b p. 7).

Mentionnons également l'apport de l'Association des conservateurs autochtones qui a organisé en octobre 2014 une performance de Maria Hupfield intitulée *Artist Tour Guide* lors du colloque « Iakwé:iahere (We remember / Se remémorer) ». Pour l'occasion, l'artiste s'est promené main dans la main avec les gens présents afin de leur faire visiter l'exposition, leur donnant des artefacts qu'ils pouvaient toucher, sentir, manipuler tout en observant les objets exposés en vitrines.

L'artiste, peut-on lire dans le compte-rendu du colloque, « a en outre raconté une histoire personnelle qui venait donner vie au travail présenté dans la galerie. La performance a souligné l'importance du partage d'expériences dans la création d'une œuvre d'art et la préservation de sa mémoire » (ACC-CCA, 2014 [En ligne]).

### 3.5 Portée et retombées

De manière générale, l'exposition *Porter son identité* a été très bien reçue, tant par le public allochtone et autochtone que par le grand public ainsi que les chercheurs ou spécialistes. La collaboration du Musée avec les communautés autochtones n'est pas chose nouvelle dans maints domaines. La relation qu'il entretient avec ses consultants et les universitaires s'en veut une d'apprentissage avant tout.

La volonté de ne pas tomber dans le piège de « la personne blanche qui explique l'objet autochtone » (*dixit* G. Lemay) a été respectée et on aborde l'exposition plutôt comme un véhicule de mise en valeur des savoirs et des particularités des Premières Nations, Inuits et Métis. Elle se positionne aussi comme une des actions faisant progresser le processus d'autochtonisation du Musée McCord. En effet, l'arrivée de Jonathan Lainey à titre de conservateur s'inscrit dans cette voie et ce sera son rôle, croit Guislaine Lemay, de forcer un changement dans les manières de faire de l'institution, qui porte toujours malgré elle un fardeau colonialiste.

#### 3.5.1 Rayonnement local et tourisme

*Porter son identité* n'est pas la seule exposition qui donne son image au Musée McCord, mais elle en est la pièce maîtresse. Le musée accueille des expositions itinérantes et conçoit des expositions temporaires aux sujets très variés, allant au cours des trois dernières années du jouet (*À toi de jouer!*, *Le grenier aux trésors*), aux photographies du prolifique William Notman (*Notman*), à l'art contemporain (*Kent Monkman*, *Hannah Claus*), et jusqu'à la mode (*Dior*, *Jean-Claude Poitras*, *Mode Expo 67*), à l'histoire de la communauté juive montréalaise (*Shalom Montréal*) et d'autres expositions sur les communautés autochtones (*L'art haïda*, *Sding K'awxangs – Haïda : Histoires surnaturelles*). Des expositions hors-les-murs, notamment sur le site extérieur du musée, sont également une pratique commune au McCord et contribuent tant à la vie culturelle montréalaise qu'à l'attractivité générale de l'institution.

La boutique renouvelle constamment son offre au fil des saisons ou des expositions à l’affiche et présente en tout temps livres, art et créations autochtones, en lien avec l’exposition permanente. Au sein de cette offre diversifiée, le Musée McCord est aussi un lieu de recherche scientifique et sa collection reste accessible pour un grand nombre de chercheurs, universitaires ou amateurs. Les partenariats avec d’autres institutions montréalaises sur de nombreux projets à caractère social, touristique ou artistique contribuent également à l’ouverture sur le monde dont se prévaut le musée.

Seul le menu gastronomique du Café Bistro du Musée, qui offre saison après saison une « cuisine d’inspiration européenne », semble dissonant. Voilà, semble-t-il, une occasion ratée de promouvoir la culture gastronomique autochtone grâce à des résidences ou collaborations avec des chefs issus des communautés autochtones, ne serait-ce que sporadiquement.

### **3.6 L’exposition *Porter son identité* comme dispositif communicationnel**

Ces caractéristiques sont autant d’exemples qui font du Musée McCord un tout, qui use de diverses stratégies pour raconter une ou des histoires et diffuser un message, celui, nommément, de sa mission. Pour qu’un musée devienne un outil pédagogique, un centre culturel ayant la capacité d’être aussi social, touristique et scientifique, une approche pluridisciplinaire est de mise, comme le présente Terrisse dans son ouvrage *Le musée dans tous ses états* (2013).

Ce nouveau genre de muséographie, composée de d’éléments divers agissant comme un tout et pouvant être interprétés comme la somme du musée-média, va au-delà de l’approche esthétique simple et serait garant de la réussite d’un musée. Cette approche transporte les visiteurs dans une expérience complète et complexe grâce à laquelle ils pourront s’identifier et réfléchir à des sujets qui les touchent (histoire sociale, culturelle, économique...). Ils apprendront tout en étant divertis.

Si l'exposition permanente *Porter son identité – La collection Premiers Peuples* est une exposition-média qui fait partie intégrante de l'acceptation plus générale de l'idée du musée-média, de quelle manière s'inscrit-elle au sein du Musée McCord ? Reflète-t-elle la mission et les valeurs du musée ? Par quelles stratégies communicationnelles parvient-elle à diffuser ses intentions ou son message ? S'inscrit-elle dans une stratégie financière, touristique, culturelle, sociale ?

Voyons d'abord *Porter son identité* comme une réponse à une déficience en matière de représentation des nations autochtones soulevée par différents acteurs du musée après les années 1990. Historiquement, le Musée McCord était perçu comme une sorte de cabinet de curiosités et l'exposition de réouverture de 1992 présentait d'ailleurs un bon échantillonnage de ce à quoi ressemble la collection de David Ross McCord. Dans l'article de 1994 d'Élise Dubuc écrit à ce sujet, on relate d'ailleurs qu'il faut comprendre les objets de sa collection « comme les illustrations d'un message, l'objet étant utilisé comme un outil éducatif » (p. 69) et ne pas perdre de vue que McCord est devenu obnubilé par sa collection, entrant dans « la logique impitoyable des collectionneurs » (Idem) : « À bien des égards, McCord correspond au type même du collectionneur victorien, obsédé par les objets – par leur authenticité, par leur signification – et toujours en quête de nouvelles acquisitions » (Dubuc, 1994 op. cit. p. 69).

Moira McCaffrey, alors conservatrice d'ethnologie au Musée au moment de la réouverture en 1992, dit d'ailleurs au sujet de la représentation autochtone dans la collection et de ses objets qu'ils « doivent être perçus comme le miroir des opinions et des motivations maintenant vieillottes d'un seul homme, mais offrant un aperçu remarquable de la vie et des valeurs autochtones » (citée dans Dubuc, 1994 p. 69). C'est dire que dans les années 1990 déjà on tentait de se détacher des visions ethnocentristes et coloniales du collectionneur. Si aujourd'hui le Musée se ne présente plus comme un cabinet de curiosités mais bien comme une institution où les expositions à thématiques

sociales, historiques et culturelles prédominent largement, cela aura permis à des expositions comme *Porter son identité* de voir le jour et de contribuer au changement des mœurs et des pratiques d'exposition au sein d'institutions dotées d'artefacts issus des Premières Nations, Inuits et Métis.

Par-dessus tout, c'est le constat du potentiel des relations sociales créées, dont l'importance a été exposée au premier chapitre, qui permet de positionner l'exposition *Porter son identité* comme intégrant les valeurs et la mission du Musée. Nommément, les relations sociales créées en amont (la collaboration entre des représentants de communautés autochtones et les producteurs de l'exposition) jusqu'aux visiteurs, qui auront bénéficié des nombreux dispositifs médiatiques et de toute l'offre connexe du Musée. Si l'on reprend les trois missions phares du Musée McCord égayés précédemment (voir p. 18), on peut affirmer que l'exposition *Porter son identité*, dans toutes ses composantes célèbre la vie montréalaise, son passé, ses gens, ses communautés et parvient à faire réfléchir les visiteurs sur les enjeux sociaux actuels ou passés, et même, dans le cas présent, à faire prendre conscience de la gravité des enjeux actuels grâce aux enjeux passés.

Rappelons en outre que l'institution se revendique d'être un lieu ouvert sur le monde et enclin aux discussions générées par tous les acteurs d'interprétation (pour reprendre le vocabulaire du modèle tripartite communicationnel de McManus vu précédemment). En ce sens, l'exposition s'inscrit aussi dans cette lignée grâce aux interactions qu'elle génère dans le contexte pédagogique. Tel que vu dans le Tableau 2 (p. 19), la cinquième vision éducative du Musée se lit ainsi : « S'ouvrir à l'autre : Dans l'effervescence des grands centres urbains, les cultures se rencontrent et se métissent. Les manières de vivre, d'être ou de faire s'enrichissent au contact de l'autre. De cette diversité émergent des curiosités qui sont la source d'un dialogue renouvelé ». Dialogue renouvelé entre les différents acteurs, lors de performances artistiques, ou même au sein de l'exposition entre les objets et les œuvres.

L'offre éducative relative à l'exposition contribue donc à ces relations sociales. En plongeant les visiteurs dans la culture autochtone par le vêtement, en découvrant des pratiques ancestrales, le Musée propose de « s'ouvrir à l'autre » et d'explorer comment l'humain « grandit et vieillit », répondant ainsi à deux de ses grands axes éducatifs. Les diverses stratégies communicationnelles mentionnées plus tôt (dispositifs médiatiques variés, médiation culturelle) ainsi que l'offre connexe à l'exposition sont autant d'éléments qui confirment la notion d'exposition-média et son rôle au sein de l'institution.

Finalement, toujours en concordance avec les éléments présentés au chapitre premier, on a pu voir lors de la présentation du scénario (p. 31) à par quelle forme le discours de *Porter son identité* était véhiculé. De surcroît, à quel type d'exposition faisons nous face selon la classification de Davallon ? Elle viserait probablement un impact social : elle serait destinée à « redonner (ou simplement donner) à un groupe le sentiment de son existence et de son identité » (Davallon 1999, p. 159), ce qui est plus clair pour nous une fois la visite, les lectures et l'entrevue réalisée avec Mme Guislaine Lemay.

Il est d'ailleurs assez intéressant de considérer que la seule exposition permanente du Musée en soit une sur les Premières Nations, Inuits et Métis. S'agit-il d'un hommage, d'une reconnaissance des véritables premiers habitants du territoire, d'une stratégie financière, touristique ?

Nous avons pu constater, je crois, que les motivations derrière la mise sur pied de cette exposition étaient sincères, en ce sens qu'elles ne semblaient pas mues par l'appât du gain. Le processus de changement interne des manières de faire et celui d'autochtonisation du Musée est un enjeu bien réel pour l'institution. Nous pourrions probablement en témoigner davantage le dévoilement du sujet de la prochaine exposition permanente qui sera inaugurée en 2021.

Au terme de notre parcours, nous pouvons confronter la conception et les caractéristiques de l'exposition-média tels que mises de l'avant dans la littérature et mises en place au Musée McCord avec l'exposition *Porter son identité - La collection Premiers Peuples*. L'opération révèle que cette exposition permanente est assez exemplaire et peut inspirer d'autres institutions.

**Tableau 3 : Concepts clés de l'exposition-média en théorie et en pratique**

<b>Concepts de l'élaboration d'une exposition-média en théorie</b>	<b>Concepts de l'élaboration d'une exposition-média en pratique dans <i>Porter son identité</i></b>
L'exposition se présente comme un ensemble sémiotique proposant une signification aux visiteurs.	L'exposition est conçue comme une mise en espace au sein d'autres types d'espaces construits tels la boutique ou le restaurant du musée.
Le propos est réparti entre des dispositifs de nature sémiotique variés (diversité des dispositifs de communication : objets, textes, bandes sonores, vidéos, etc.).	Les dispositifs sont de nature variée; mise à niveau recommandée des technologies utilisées au fil des années d'existence de l'exposition.
La démarche de visite est conceptualisée : il s'agit de penser à l'orientation de l'attention du visiteur.	L'exposition d'unités d'îlots permet la lecture désorganisée du propos de l'exposition. Les valeurs affichées au sein de l'exposition font écho à la thématique et au propos.
La spatialité de l'exposition est intégrée comme partie d'un tout signifiant.	L'espace est utilisé de manière signifiante et significative; penser la scénographie comme une mise en scène impliquant tout autant le récepteur que le diffuseur.
L'exposition est envisagée comme un espace social ou une « place publique ».	Des liens sont créés entre les objets présentés, leur valeur patrimoniale et historique, et les publics; favoriser les rencontres entre les publics différents, générer la discussion et le partage (culturel, générationnel...).
La médiation en pensée comme étant au cœur du concept de l'exposition-média.	Des relations sont créées avec les publics via les dispositifs communicationnels mis en place dans l'exposition.

**Tableau 4 : Caractéristiques clés de l'exposition-média en théorie et en pratique**

<b>Caractéristiques théoriques de l'exposition-média</b>	<b>Caractéristiques pratiques de l'exposition-média dans <i>Porter son identité</i></b>
L'exposition-média est le lieu d'interactions entre le récepteur et les objets. L'action du récepteur fait partie intégrante du média.	L'intégration des visiteurs dans la dynamique de réception proposée est de mise dès son entrée dans l'exposition. Le sentiment d'inclusion et de participation au récit s'effectue par divers dispositifs médiatiques.
Le fonctionnement de l'exposition-média est socialement défini.	La visite de l'exposition répond aux attentes convenues d'une visite au musée. Les manières de visiter l'exposition sont diverses : ressource en ligne, activités pour le grand public, rencontres pédagogiques, etc.
L'exposition-média produit un discours social : son genre et les effets de sens sociaux produits lui sont spécifiques.	Les manières d'aborder l'exposition sont multiples. La prédisposition des visiteurs (ex. autochtones versus allochtones) produit un sens différent. La présentation du discours par unité d'îlots permet la fluidité dans la réception du message.
L'exposition-média établit un type de lien social entre les acteurs qui lui est propre.	Les relations sociales créées par cette exposition sont singulières : en amont avec le comité avisier, avec les publics, dans les situations pédagogiques, dans les activités et autres instances de médiation.
L'exposition-média est régie par des logiques propres et intrinsèques au domaine muséal.	La proposition de présentation, la scénographie et les techniques utilisées s'inscrivent au cœur des conventions muséales en vigueur.
L'exposition-média est au centre d'un espace social qu'il contribue à organiser et qui lui sert en même temps de soubassement.	L'engagement du musée est reflété dans l'exposition, seule permanente de l'institution. Quelques activités et décisions institutionnelles sont régies par l'exposition.
L'exposition-média, qui est à la fois produit et producteur de langage et de lien social, peut constituer un le lieu de développement et d'affrontement de pouvoirs.	La mise sur pied de l'exposition s'inscrit comme dénonciation d'injustices et revendication d'égalité. Elle permet la prise de parole de communautés sous-représentées au musées.

## CONCLUSION

À la lumière de l'exploration du Musée McCord, de sa vision, de ses projets et de ses ramifications, de même que de l'analyse de son exposition permanente *Porter son identité – La collection Premiers Peuples* sous l'œil expographique de nature communicationnelle, nous avons vu que de considérer l'exposition comme un média, et même comme un dispositif communicationnel au sein d'un musée-média, n'est applicable que lorsque l'on décompose le sujet étudié. C'est souvent en se prêtant à cet exercice que l'on peut comprendre que les liens qui unissent chacune des décisions prises en vue de renouveler une exposition permanente sans compromettre les visées pédagogiques ou culturelles, et les missions essentielles d'un musée ne lui nuisent pas mais y contribuent bien au contraire.

Autant les théories en muséologie ont évolué depuis la fin des années 1980, autant elles ont permis d'établir une manière de voir l'exposition comme un dispositif communicationnel, comme une composante de la vie (et de la vitalité) des musées et de l'accepter progressivement comme un domaine unique de la vie culturelle. Selon Jean Davallon, l'exposition ferait partie intégrante de la vie culturelle à titre de média, puisqu'elle répondrait aux qualités ordonnant une opérativité sociale – celle de relier des acteurs sociaux à des situations sociales.

L'exposition est un lieu d'interaction entre récepteurs et objets; elle produit ou véhicule un discours social; elle répond à des modalités qui lui sont propre tant dans sa production que dans sa réception; elle constitue un espace social; finalement, étant produit et productrice de langage et de liens sociaux, elle peut devenir enjeu de pouvoir et donc potentiellement lieu de développement de stratégie de pouvoir. Que différencie alors l'exposition des autres types de médias ?

La réponse se retrouve peut-être partiellement avec ce que nous avons vu chez Cameron : contrairement à nos habitudes d'appropriation de l'information des autres médias, textuelles et linéaires, l'exposition est une organisation d'informations selon le motif d'un tout, ne serait-ce que tous les éléments communicatifs du musée que nous avons explorés au fil de cet essai. Qui plus est, le visiteur n'est exposé à ces relations entre éléments qu'à un moment précis dans le temps. Les autres médias ne sont-ils pas plus indépendants d'un tout ? La publicité n'a point besoin du journal pour être comprise. Cependant, l'exposition a besoin du musée pour l'être. Tout en restant un « assez redoutable outil de promotion des objets exposés ou des exposants » (Davallon, 1999 p. 54), l'exposition réussit davantage à se prévaloir d'une visée sociale et de se targuer du statut d'« instrument pédagogique performant » (Idem, p. 54) que d'autres médias.

On doit alors interroger le musée et sa posture « d'espace public médiatisé » : l'institution, étant moins souvent soumise à l'évènementiel que d'autres médias comme la télévision, semble devenir davantage un espace sécuritaire où les visiteurs peuvent se former une opinion sur un sujet social (Idem, p. 251-252). Le musée et ses expositions deviennent alors plus qu'un instrument pédagogique, soit un lieu démocratique où aller à la rencontre des gens, des objets, des idées de manière beaucoup moins élitiste qu'il y a à peine trente ans !

Toutefois, en 2020, avec la multiplicité des médias artistiques, culturels, commerciaux ou sociaux, cette posture semble désuète et pourrait s'appliquer à de nombreuses instances répondant aux nouvelles technologies. Comme l'explique Chaumier (2012, p. 102), « la prouesse de retrouver et de rassembler des œuvres dispersées ne suffit plus à l'heure de l'internet et des banques de données. Il faut désormais autre chose. Le discours s'impose. Qui dit discours, dit nécessité de son originalité et de ses capacités à offrir de nouvelles visions ».

Le muséologue est aussi défenseur de la pluridisciplinarité dans les expositions, car en acceptant de mêler les approches le musée « se fait généreux, ouvert sur la société » (Idem, p. 103). L'exposition *Porter son identité* a su incorporer des éléments de nature sémiotique différente de même qu'une pluralité de voix et de discours entendus en ouvrant le propos de l'art contemporain. Chaumier remarque d'ailleurs que si cette pluridisciplinarité est présente surtout dans les activités de médiation ou dans les actions culturelles, elle l'est trop peu dans la conception des expositions elles-mêmes.

Encore une fois, le comité aviseur composé de femmes autochtones pour *Porter son identité* constitue un exemple de ce dont le muséologue parle. Les nouvelles tendances pointent dorénavant vers le travail collaboratif entre concepteurs et historiens pour les expositions d'histoire, ethnologues pour les expositions de civilisation, anthropologues pour les expositions de société... C'est là, selon Chaumier, le fruit des approches héritées de la nouvelle muséologie de même que l'écoute des publics ou même de leur contribution à la conception des expositions. Cela ne fait qu'enrichir l'expérience commune.

Car après tout, n'oublions pas que l'une des missions fondamentales du musée est d'éduquer. Georges-Henri Rivière l'a dit, « le succès d'un musée ne se mesure pas au nombre de visiteurs qu'il reçoit, mais au nombre de visiteurs auxquels il a enseigné quelque chose » (Terrisse, op. cit., p. 153). Peu importe si le visiteur a appris ce à quoi s'attendait le concepteur, le scénographe ou le médiateur, les nombreuses possibilités d'apprentissage mènent toutes à la réussite d'une exposition. Au final, lorsqu'une matière est donnée par le concepteur, qu'elle est mise en forme par le scénographe et interprétée par le médiateur, Chaumier (2012, p. 104) dirait peut-être que tout compte fait, c'est « l'exposition qui propose et le visiteur qui dispose ».

## BIBLIOGRAPHIE

- ACC-CCA (2014). *Iakwé:iahre (We remember / Se remémorer)*. Récupéré de <https://acc-cca.com/blog/iakweiahre-we-remember-se-rememorer/>. Mis en ligne le 24 octobre 2014. Dernière consultation 19 mars 2021.
- Bonnéry, Stéphane *et al.* (2017). *Repenser les médiations : analyse des manières de faire apprécier les œuvres et pratiques culturelles, de la production à la réception*. Paris : CNRS.
- Benoît, Karoline (2017). *Guide 101 des pow-wow*, dans *Espaces autochtones* pour la Société Radio-Canada. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1034841/pow-wow-autochtones-calendrier>. Mis en ligne le 22 mai 2017. Dernière consultation le 19 mars 2021.
- Blais, Andrée (dir.) (1993). *L'écrit dans le média exposition*. Montréal : Société des musées québécois.
- Bourgatte, Michaël et Daniel Jacobi (2019). Les médiatisations visuelles des savoirs scientifiques. Dans *Médias et médiatisation*. Fontaine : Presses universitaires de Grenoble, p. 241 à 271.
- Cameron, Duncan F. (1968). « A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education », *Curator, The Museum Journal*, vol. 11, no 1, p. 33-40.
- Chaumier, Serge (2010). « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *Culture & Musées*, no 16, p. 21-43.
- Chaumier, Serge (2012). *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*. Paris : La Documentation française.
- Coxall, Helen (1991). « How Language Means: An Alternative View of Museums Text », dans Kavanagh, Gaynor (dir.). *Museum Languages: Objects and Texts*. Leicester: Leicester University Press, p. 85-99.
- Culture et Communications Québec (2018). Programmes et services. *Appel de projets pour le soutien des expositions permanentes et itinérantes*. Récupéré de <https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=2293>. Mise à jour le 3 décembre 2018. Dernière consultation le 19 mars 2021.

- Davallon, Jean (1992). Le musée est-il vraiment un média ? *Publics & Musées*, no 2, p. 99-123.
- Davallon, Jean (1999). *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- Davallon, Jean (2010). « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », *Culture & Musées*, no 16, p. 229-238. doi <https://doi.org/10.3406/pumus.2010.1574>. S.d. mise en ligne. Dernière consultation le 23 mars 2021.
- Davallon, Jean et Émilie Flon (2013). « Le média exposition », *Cultures & Musées*, Hors série, p. 19-45. doi : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.695>. Mis en ligne le 19 juin 2018. Dernière consultation le 23 mars 2021.
- Desmarais, Laurence et Laurent Jérôme (2018). « Voix autochtones au Musée de la civilisation du Québec : les défis de la muséologie collaborative ». *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 48, no. 1-2, p. 121-131.
- Dubuc, Élise (1994). « Le McCord est mort ! Vive le McCord ! La renaissance d'un musée », *Revue de la culture matérielle*, 40 (1), p. 64-71. Récupéré de <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/17622>. Mis en ligne le 29 octobre 2010. Dernière consultation le 19 mars 2021.
- Dupont, Luc (2015). « Le musée à l'ère des médias sociaux et d'Internet ». Dans *Musées et muséologies : au-delà des frontières*. Québec : PUL, p. 315-32.
- Girard, Mélanie (2009). « L'exposition comme média de changement social ». *Muséologies*, 4 (1), p. 94-107. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1033534ar>. Mis en ligne le 8 octobre 2015. Dernière consultation le 19 mars 2021.
- Glicenstein Jérôme (2009). « L'exposition comme langage et comme dispositif ». Dans *L'art, une histoire d'exposition*. Paris : PUF, p. 85-149.
- Gob, André et Noémie Drouguet (2014). *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels* (4e éd.). Paris : Armand Collin.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1991). « A New Communication Model for Museums », dans Kavanagh, Gaynor (dir.). *Museum Languages*, op. cit., p. 49-61.
- Lafaille, Madeleine (2015). Montrer l'objet ou raconter une histoire, avec quelle compétence technologique ? Dans *Musées et muséologies*, op. cit., p. 285-313.

- Lafon, Benoît (dir.) (2019). *Médias et médiatisation. Analyser les médias imprimés, audiovisuels, numériques*. Fontaine : Presses universitaires de Grenoble.
- Mairesse, François (dir.) (2016). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La Documentation Française.
- Mairesse, François et Cecilia Hurley (2012). « Éléments d'expologie : matériaux pour une théorie du dispositif muséal », *Media Tropes ejournal*, vol. 3, no 2, p. 1-27.
- McLuhan, Marshall (1968, c1964). *Pour comprendre les médias*. Paris : Seuil.
- McManus, Paulette M. (1991). « Making Sense of Exhibits », dans Kavanagh, Gaynor
- Merleau-Ponty, Claire et Jean-Jacques Ezrati (2005). *L'exposition, théorie et pratique*. Paris : L'Harmattan.
- Miller, Pamela (2005-2020). « McCord, David Ross ». Dans *Dictionnaire biographique du Canada*. Université Laval / Université de Toronto. Récupéré de [http://www.biographi.ca/fr/bio/mccord\\_david\\_ross\\_15F.html](http://www.biographi.ca/fr/bio/mccord_david_ross_15F.html). Dernière révision 2005. Dernière consultation le 19 mars 2021.
- Mongolfier, Clémence de (2019). *Les musées d'art contemporain et l'évolution de la médiation face aux injonctions communicationnelles*. Grenoble : GRESEC.
- Musée McCord (2013a). *Porter son identité. La collection Premiers Peuples*. Catalogue d'exposition. Montréal : Musée McCord.
- Musée McCord (2013b). *Une programmation variée pour la rentrée culturelle du Musée McCord* [Communiqué]. Récupéré de [http://www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2015/03/pr\\_communique9\\_rentre9e-culturelle.pdf](http://www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2015/03/pr_communique9_rentre9e-culturelle.pdf). Dernière consultation le 19 mars 2021.
- Musée McCord (2017a). *Rendez-vous scolaires. Programme d'activités éducatives 2017-2018. Service de garde, préscolaire, primaire et secondaire*. Récupéré de <http://www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2017/09/mccord-education-brochure-scolaire-fr-reader.pdf>. Dernière consultation le 19 mars 2021.
- Musée McCord (2017b). *Amateurs d'histoire. Programme d'activités éducatives 2017-2018. Groupes d'adultes en apprentissage du français*. Récupéré de <http://www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2017/09/mccord-education-brochure-adultes-fr-reader-finale.pdf>. Dernière consultation le 19 mars 2021.

Musée McCord (2019). *Rapport annuel 2018-2019*. Récupéré de [https://www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2019/12/mccord-stewart\\_rapport-annuel\\_2018-2019.pdf](https://www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2019/12/mccord-stewart_rapport-annuel_2018-2019.pdf). Dernière consultation le 19 mars 2021.

Musée McCord (2020). *Nomination de Jonathan Lainey de la Nation huronne-wendat au poste de conservateur Cultures autochtones du Musée McCord* [Communiqué]. Récupéré de [http://www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2020/02/mccord\\_communique\\_nomination-conservateur\\_jonathan-lainey.pdf](http://www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2020/02/mccord_communique_nomination-conservateur_jonathan-lainey.pdf). Dernière consultation le 19 mars 2021.

Musée McCord (2021a). *Mission*. Récupéré de <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/mission/>. Dernière consultation le 19 mars 2021.

Musée McCord (2021b). *Histoire*. Récupéré de <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/histoire/>. Dernière consultation le 19 mars 2021.

Musée McCord (2021c). *Vision éducative*. Récupéré de <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/education-menu/vision/>. Dernière consultation le 19 mars 2021.

Musée McCord (2021d). *Porter son identité - La collection Premiers Peuples*. Récupéré de <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/expositions/porter-son-identite-la-collection-premiers-peuples/>. Dernière consultation le 19 mars 2021.

Poulot, Dominique (2009). *Musée et muséologie*. Paris : La Découverte.

Terrisse, Marc (2013). *Le musée dans tous ses états*. Paris : Éditions Complicités.

## ANNEXE 1

---

Verbatim de l'entrevue téléphonique réalisée le 22 juin 2020 avec Guislaine Lemay, ancienne conservatrice de la collection Premiers Peuples, portant sur son travail au sein du Musée McCord ainsi que sa vision et son apport à l'exposition permanente *Porter son identité*.

---

**Laurence Dupont :** Je vous ai contactée puisque dans le cadre de mon travail de maîtrise, mon travail dirigé, j'ai choisi d'analyser l'exposition *Porter son identité* selon quelques théories qui me parlaient ou que je voulais explorer. Ces théories étant relatives entre autres au domaine de la communication mais reliées à l'expologie, à l'expographie; des théories comme celles de Jean Davallon, Serge Chaumier... mais je ne vous appelle pas pour parler spécifiquement de cela, mais plutôt de l'exposition, ma théorie principale étant que l'exposition peut être considérée comme un média, comme un dispositif communicationnel. Je m'intéresse aux rouages de tout cela, dans la pratique surtout. C'est pour cette raison que je souhaitais entrer en contact avec vous pour discuter du projet en général.

À titre informatif, j'ai un dictaphone en ce moment mais ce ne sera que pour mon utilisation personnelle, notre entrevue ne sera pas diffusée. Si j'ai recours à la citation directe je validerai avec vous et pourrai vous faire parvenir le résultat final une fois que tout sera terminé.

**Guislaine Lemay :** Super, c'est parfait.

**LD :** Pour commencer, pourriez-vous me parler de votre poste actuel et du poste que vous occupiez lors de la réalisation de *Porter son identité* ?

**GL :** Je travaille au Musée [McCord] depuis 29 ans; je fais partie des dinosaures du musée avec quelques autres anciens! J'ai passé par différents postes : j'ai longtemps été adjointe à la conservation et lors du départ de Moira McCaffrey, qui était à l'époque la directrice Recherche et exposition et la conservatrice de la collection Cultures autochtones, on m'a demandé de prendre sa place de conservatrice et par la suite un autre conservateur a pris sa retraite, Conrad Graham, qui était le conservateur des arts décoratifs et on m'a demandé de prendre sa place aussi. Donc pendant plusieurs années j'avais deux chapeaux. Ma spécialité était plus dans le domaine des cultures autochtones, ça faisait partie de ma maîtrise mais je chapeautais ces deux collections-là jusqu'au début de cette année [2020]. Depuis janvier 2020 on a maintenant un commissaire autochtone du nom de Jonathan Lainey, qui est donc conservateur Cultures autochtones, et on m'a demandé, avec la retraite de Mme Dauphin, qui était

la conservatrice au Musée Stewart (puisque maintenant le Musée McCord et le Musée Stewart ont fusionné) de m'occuper de la grande collection que l'on appelle maintenant Culture matérielle, qui comprend les arts décoratifs au Musée McCord et toute la collection au Musée Stewart qui comprend les objets scientifiques, les objets de la Nouvelle-France (si l'on peut appeler ça comme ça) etc. C'est le nouveau poste que j'ai depuis quelques mois.

Donc à l'époque de *Porter son identité* j'étais la conservatrice de l'exposition avec un comité aviseur.

**LD :** Par comité aviseur vous entendez...

**GL :** Alors le comité aviseur était composé de cinq femmes autochtones que l'on est allés chercher... Ce n'était que des femmes mais ce n'est pas qu'on n'a pas essayé d'avoir des hommes, ou que nous n'avons pas demandé, mais nous sommes restés avec cinq femmes autochtones. Ce sont des personnes que l'on connaissait déjà aussi, qui avaient déjà travaillé dans les collections, elles connaissaient les collections du Musée McCord, ce qui pour nous était aussi un atout.

Il y avait Heather Igoliorte, qui est professeure adjointe à Concordia, qui est Inuit, Sherry Farrel Racette, qui travaille à l'université au Manitoba, elle est aussi professeure adjointe en cultures autochtones, Vivian Gray qui est commissaire autonome; elle a pendant longtemps été conservatrice du musée qui s'appelait à l'époque « Des Affaires indiennes », Nadia Myre, qui est anishnabe, qui a un double-rôle et est une artiste et Tammy Beauvais, qui est designer de mode à Kahnawake. Donc c'étaient les cinq femmes qui m'ont entourée et qui ont travaillé avec Moira McCaffrey aussi pour l'aider à écrire les textes. C'était notre comité et comme je vous dis ce n'est pas que nous ne voulions pas d'hommes mais d'un autre côté j'ai trouvé ça intéressant parce qu'en faisant cette exposition on s'est rendues comptes rapidement que puisque c'est une exposition qui porte sur le vêtement principalement c'est un peu un hommage aux femmes puisque ce sont principalement les femmes qui sont responsables de confectionner les vêtements et c'était intéressant d'explorer avec elles le rôle de la femme dans cette transmission identitaire et culturelle.

**LD :** C'est un bel adon au final, donc. Justement, est-ce que l'exposition était une commande du musée ou c'est une idée de mettre en valeur la collection ?

**GL :** C'était un peu de tout, c'est une frustration qui durait depuis plusieurs années puisque le Musée McCord avait eu une salle des Premiers Peuples à sa réouverture en 1992 après les agrandissements du musée. Suite à une décision qui avait été faite à l'époque par un comité, cette salle des Premiers Peuples avait été démantelée pour faire place à une salle multimédia qui est maintenant la salle Bombardier et qui permettait à ce moment-là au musée de faire des projections, de conférences. C'était donc un

amphithéâtre qui était nécessaire pour musée. Mais c'est vraiment d'une frustration à l'époque de Moira McCaffrey et de moi-même en tant qu'adjointe en se disant : c'est un musée d'histoire, c'est tellement hypocrite de se dire qu'il n'y ait même pas une salle des Premiers Peuples. L'histoire des Autochtones on y touchait mais comme dans plusieurs expositions permanentes de musées; on y touchait mais brièvement ici et là, mais il n'y avait rien de dédié à leur histoire et leur culture. On se battait depuis des années pour qu'on puisse avoir un espace dédié aux cultures autochtones et ça s'est réalisé en 2013. Quand on dit que c'est un peu la réalisation de frustrations... c'était aussi une sensibilité, l'idée que c'était aberrant de ne pas avoir cette salle-là.

**LD :** C'est intéressant, je n'étais pas au courant de tout ça.

**GL :** On a eu des expositions autochtones, on en louait, qui venaient de l'extérieur – ce qui est extraordinaire mais d'un autre côté, c'était des expositions itinérantes, de courte durée et non pas quelque chose de permanent.

**LD :** D'où la pertinence d'en faire une exposition permanente, d'utiliser les objets de votre propre collection.

**GL :** Exact. En plus qu'on est un des musées à Montréal à avoir les plus grandes collections d'objets des cultures autochtones et on n'avait pas l'occasion, à part ici et là dans quelques expositions de courte durée de les exposer.

**LD :** J'imagine que les objets de la collection étaient quand même mis en valeur, prêtés à d'autres institutions, et vous le faites encore ?

**GL :** Tout à fait. On en prête à des institutions qui nous le demandent, à des musées autochtones, des centres culturels, mais c'est toujours une poignée d'objets ici et là. Et ce n'était même pas vu par des Montréalais, dans une exposition à Montréal. Ça ne veut pas dire comme je disais que nous n'avions pas d'expositions autochtones, on en a fait beaucoup pendant des années. On a fait une exposition [intelligible] Iroquois, on a fait une exposition Inuit, mais toujours des expositions de courte durée.

C'est sûr que des expositions permanente c'est extraordinaire parce que ça permet de mettre en valeur la collection mais ça amène son lot de défis et de problématiques puisqu'on a aussi la responsabilité de ces objets-là et on sait très bien en muséologie que l'exposition des objets c'est aussi les exposer à des conditions qui ne sont pas idéales. On est donc forcés, et c'est le défi de *Porter son identité*, qu'à chaque année quatre-vingt-cinq pour-cent de l'exposition doit être « rotationné » et je sais que ce mot n'existe pas mais c'est celui que je trouve à dire à l'instant! Il a une centaine d'objets dans l'exposition, cent-vingt-cinq environ, donc au fil des années c'est près de sept-cent objets qui ont été mis en scène avec à chaque fois des contrats par rapport au mannequinage : ce sont des vêtements donc il fallait des mannequins pour les soutenir,

des traitements de conservation, la documentation, l'écriture de nouveaux textes et autres. C'est une exposition permanente qui demande beaucoup de travail car c'est on croit que l'on met des objets et que c'est fini mais loin de là.

**LD :** Cette rotation doit justement permettre de renouveler l'offre. Gardez-vous la même trame à chaque fois ou vous pouvez changer...

**GL :** On peut un peu changer à chaque fois mais l'exposition en tant que telle avait été conçue initialement pour quatre ans. Mais on en est à la sixième année, à une septième rotation qui n'était pas tout à fait prévue. Si vous avez vu l'exposition elle est particulière parce que chaque objet ou presque a une vitrine. Et ces vitrines-là ont été conçues pour les rotations; il fallait choisir les rotations à l'avance parce qu'il fallait s'assurer que ça puisse rentrer dans la vitrine qui avait été faite, qu'elle soit adaptée à ces quatre rotations là. Avec le temps, on a été obligés de puiser dans plus de rotations que prévu et dans certains cas, nos choix ne rentraient pas tout à fait comme il le fallait. C'était une nouvelle problématique.

**LD :** Je n'imaginai pas cette problématique-là. Je n'imaginai pas non plus nécessairement que la scénographie était refaite à chaque fois, mais les présentoirs rajoutent une couche de difficulté à chaque fois.

**GL :** Si on peut trouver des rotations qui sont prévues à l'avance, et que le propos, qui est propulsé par l'objet – parce que c'est vraiment ça, c'est l'objet qui est mis de l'avant et qui est le point focal de l'exposition, le point qui attire le visiteur – et il fallait faire en sorte que le propos puisse se perpétuer dans ces quatre ans là. Parce que parfois je n'avais plus de rotation disponible et le propos était amené à changer, tout en restant dans la même thématique.

**LD :** Justement, que diriez-vous qu'est l'objectif principal de cette exposition ?

**GL :** C'est une exposition qui porte sur l'identité, en fait les identités, puisqu'on n'en a pas une mais plusieurs. C'est l'idée d'utiliser une thématique qui est universelle, le vêtement, que tout le monde comprend, et à travers le vêtement, transmettre des informations en rapport aux identités autochtones et historiquement, l'importance du vêtement dans la vie des Autochtones. Historiquement, comme dans toute culture on utilise le vêtement pour afficher notre identité mais le vêtement est devenu, pendant une période noire assimilatoire, un outil assimilatoire aussi. C'est-à-dire que dans certains cas on leur a interdit de porter leurs vêtements traditionnels, on leur a confisqué des objets utilisés dans certains rituels, on leur a enlevé leurs enfants – et c'est probablement le chapitre le plus noir de l'histoire – à qui on a interdit de porter leurs vêtements, de parler leur langue, et on les a placés dans des écoles résidentielles où ils restaient et certains y mouraient. Les vêtements permettaient de raconter cette histoire de manière éloquente, et montraient de quelle manière le vêtement reste encore

aujourd'hui un outil extrêmement puissant et important chez les peuples Autochtones pour affirmer et afficher leur identité et un outil pour se réapproprier et se revitaliser dans cette identité.

**LD :** J'aime l'idée de réappropriation. Cette exposition, pour une personne non-autochtone, est très éducative mais pour une personne autochtone elle doit faire partie de cette ligne de réappropriation, d'exposition de leur culture à un plus large public. Quelle a été cette pensée pour les publics tellement différents qui visiteraient cette exposition ?

**GL :** À chaque fois que l'on fait une exposition il faut se poser la question « Qui est le public cible ? ». Dans ce cas-ci il y avait le public général avec toutes ses variations de connaissances par rapport à l'histoire et aux cultures autochtones : néophytes dont les connaissances sont très élémentaires, aux gens qui ont des connaissances plus poussées... mais c'était extrêmement important que les membres des communautés autochtones se retrouvent dans les messages qui étaient proposés aux visiteurs qui se retrouvent dans cette exposition. C'est pour ça que le Musée a collaboré étroitement avec un comité aviseur, pour s'assurer que les messages étaient les bons, que c'était fait d'une manière respectueuse, que les Autochtones s'y retrouvent et en soit fiers. Je me suis énormément appuyée sur leurs savoirs et leurs connaissances des collections, de leur culture, du rôle des femmes... Il y a énormément de couches de leur savoir sur lesquelles je me suis appuyée tout au long de l'exposition, depuis le scénario préliminaire pour s'assurer de la manière dont ils voulaient voir l'exposition était la meilleure et tout au long de la création de l'exposition afin que ça reflète le mieux possible leur savoir et leurs connaissances, jusqu'au design, aux témoignages qu'ils ont faits, le catalogue dans lequel ils ont écrit des articles. C'était vraiment important que ce comité aviseur soit là puisque c'est très facile de passer à côté de ce qui devrait avoir été dit.

**LD :** La question n'a du même pas avoir été posée : c'était sûr qu'il y aurait des collaborateurs à cette exposition...

**GL :** Et ce n'était pas la première fois : on a fait plusieurs expositions au fil des années. C'est le mandat du musée – on ne peut pas parler pour eux. Il faut s'assurer qu'ils soient là pour que le message soit dit comme il le fait. Et comme je disais, à chaque exposition on s'améliore, donc la prochaine serait faite différemment : ce seront deux commissaires autochtones qui la feront. On se réajuste à chaque fois par rapport à des discussions qu'on peut avoir, des manières de faire pour s'améliorer.

**LD :** C'était peut-être de ça dont vous vouliez me parler un peu plus tard mais avec Nadia Myre il a eu une portion d'art contemporain, d'art visuels intégrée dans l'exposition. Cette portion change-t-elle aussi à chaque rotation?

**GL :** Deux fois par année. Chaque six mois c'est un nouvel artiste qui est proposé, à l'affiche, dans l'exposition et là est le deuxième rôle de Nadia Myre : elle est aussi la commissaire de l'art contemporain dans l'exposition. Depuis le début c'était important pour nous que l'art contemporain soit présent dans l'exposition, par contre c'est Nadia et le comité aviseur qui se sont entendus pour dire que l'art contemporain devrait pas être qu'au début ou qu'à la fin de l'exposition, mais bien intégrée à celle-ci pour créer un dialogue intéressant avec les objets historiques et contemporains que l'on retrouve dans l'exposition. La perspective d'un artiste contemporain peut venir critiquer la perspective muséale, qui peut apporter d'autres nuances sur l'identité.

On a utilisé le vêtement comme médium pour parler de l'identité mais ça aurait pu être autre chose : la musique, l'art sculptural... dans le cadre du Musée McCord on a choisi le vêtement parce que le vêtement est un concept universel que tout le monde comprend mais c'est aussi une des forces du Musée McCord : quarante-cinq pour-cent de la collection Cultures Autochtones ce sont des vêtements ou des accessoires vestimentaires. On savait qu'avec cette [intelligible] on pouvait maintenir les rotations pendant quatre ans au moins.

**LD :** Et maintenant jusqu'à sept et même plus!

**GL :** Non... en juin 2021 une nouvelle exposition qui va remplacer celle-là. Ça tire à sa fin.

**LD :** J'aimerais parler d'expographie et de scénographie. Pour l'avoir visitée plusieurs fois dont avec un guide, on nous avait parlé de la thématique du cercle ou de la spirale qui est très présente dans la scénographie; est-ce que cette idée a été intégrée dès le départ? Le cercle a dû amener des complications ou des défis supplémentaires ?

**GL :** Surtout dans une pièce rectangulaire! En fait c'est une illustration métaphorique des identités : on voit les identités comme des couches, des anneaux autour de l'individu. Le cercle est une forme sacrée chez les peuples autochtones. L'idée de couches concentriques autour de l'être humain qui représente différents cercles identitaires. Partir de cette pièces rectangulaire valait le défi : monter des cercles, oui, on voit la courbe mais on la perd mais si on lit bien la scénographie de l'exposition, le cercle extérieur c'est l'identité personnelle, culturelle, puis politique, puis au centre, au cœur, c'est l'identité spirituelle. Ce qui est d'ailleurs un ordre qu'a choisi le comité aviseur puisque je m'étais dit au début que l'on mettra le spirituel à l'extérieur puisque tout englobant mais on m'a rapidement fait comprendre que le spirituel ne peut pas être à l'extérieur mais bien être au cœur de l'individu donc au centre de la pièce. On a donc revu tout cet endroit-là.

Les vitrines aussi sont en courbe pour essayer de recréer les anneaux; ce n'a pas été facile mais vous l'avez remarqué, on sent le cercle quand même, c'est ce que l'on

voulait faire. C'était aussi l'idée du scénographe – vous avez remarqué que toutes les vitrines (ou presque) sont suspendues au plafond : c'était aussi cette idée que l'objet soit le point central de l'exposition et que tout le reste disparaisse. C'est une manière de faire un peu différente parce que cette manière ressemble plus à un musée d'art qu'un musée d'histoire. C'était pour donner une nouvelle dimension à ces objets qui pour moi sont des œuvres d'art extraordinaires. Chaque objet est donc dans ce cercle et porte son message identitaire. Chose qui n'a pas été très facile à faire puisqu'au fil des discussions avec le comité, de limiter un objet à une identité, ce n'a pas été toujours évident pour un objet qui peut porter plusieurs éléments identitaires. Je donne l'exemple de l'amauti qui présente de quelle région vient la personne, à quelle saison le vêtement est porté, est-ce que la personne est homme ou femme, quel âge elle a, quel est son statut civil ou social, etc. Tellement d'éléments sont dits dans ce vêtement que de restreindre à une identité à un seul élément identitaire était parfois difficile. C'est d'ailleurs pourquoi on rajoute souvent à ces objets-là de la vidéo. On a également les iPad qui permettent à des membres de communautés autochtones de parler de l'objet à l'affiche ou du message identitaire traité à cet endroit précis.

Le blanc aussi ! Sur le coup, quand le designer a proposé cette couleur j'ai réagi en disant « Non, je ne veux pas cette couleur, je ne suis pas sûre que le comité accepte », parce que pour moi c'était perpétuer un stéréotype, celui de mettre dans un univers blanc des vêtements autochtones. Je n'aimais pas cette idée, mais le comité lui était très pour, ça évoque la neige, ça fait disparaître tout le reste.

**LD :** C'est vrai que si on extrapole, ç'aurait pu faire très *white cube*, de présenter l'objet sans toutes les couches d'identité que l'objet peut avoir, ç'aurait été unidimensionnel.

**GL :** Il y a un critère que l'on souhaitait respecter puisque c'est ce que demandaient les membres du comité aviseur – mais ça a été difficile parce qu'au niveau de la conservation c'était un vrai casse-tête – c'est que les membres des communautés autochtones n'aiment généralement pas que les objets soient dans des vitrines. Surtout pour le vêtement : ils sont une forme, une ornementation particulière, une odeur puisque ce sont souvent des vêtements en peau qui est tannée, ils jaunissent quand ils sont portés, il y a souvent des éléments auditifs dans le vêtement et tous ces éléments ne peuvent pas être ressentis lorsqu'ils sont derrière une vitrine. Malheureusement on a vu par expérience que lorsqu'on a essayé de le faire, ça a été catastrophique car certains visiteurs ne sont pas très disciplinés. On a donc déjà eu des expositions où les vêtements étaient non protégés où les gens mettaient leurs programmes dans les mannequins, ou essayaient de défaire les chaussures...

**LD :** D'où l'intérêt d'avoir en plus des vidéos démontrant comment un objet ou un vêtement est fait, ou utilisé.

**GL :** À la fin de l'exposition [la série de vidéo], c'était pour amener une autre approche pour parler d'autres modes d'expressions de l'identité tel que témoigné par des membres de communautés autochtones à qui on a demandé « Comment exprimez-vous votre identité ? ». Pour certains c'était à travers la musique, certains à travers les mots, avec la poète Joséphine Bacon, à travers la médecine traditionnelle, ou en parlant du *scoop* des années soixante... Tammy Beauvais parle de sa redécouverte du vêtement traditionnelle qui avait disparu de sa communauté. C'est un autre moyen expographique pour transmettre certains éléments.

**LD :** J'aimerais passer à un sujet que j'espère ne pas être épineux, mais en tant que musée, il y a des partenaires financiers. Est-ce que la nature des organismes qui financent peut avoir une influence sur le projet final ?

**GL :** Au Musée McCord, je ne vois pas, je n'ai pas eu d'expérience où les partenaires financiers ont eu, à part leur logo sur les panneaux de crédits ou autres, au niveau du contenu, une influence au niveau de l'exposition. On choisit les partenaires au moment où on a un scénario assez étoffé : c'est là où on va chercher le financement. Dans le cas de *Porter son identité* on avait déjà eu un financement du Gouvernement [du Québec]. On avait fait une proposition qu'ils avaient accepté et qu'on a pas mal changé je dois avouer car les choses changent avec le temps.

Il faut évidemment que les autres partenaires, au niveau des autres départements, là il faut s'assurer que le département de marketing par exemple trouve que ce soit un sujet qui est assez vendeur, qu'on l'on puisse attirer notre public. Ou l'éducation a quand même un mot à dire dans le contenu car souvent dans les expositions permanentes ça devient un outil important pour les groupes scolaires.

**LD :** Par rapport à l'exposition au sein du musée et de sa mission, comment répond et reflète-elle la mission du musée ? Est-ce que l'exposition a eu des retombées positives lors de son ouverture en 2013 ? A-t-elle changé l'image du musée par exemple ? Parce que vous vous êtes assurés de défendre et présenter votre collection autochtone...

**GL :** Je ne crois pas que ce soit juste de par cette exposition. Le Musée McCord travaille avec les communautés autochtones depuis déjà vingt-cinq ans. On essaie constamment d'améliorer nos manières de faire en collaborant avec les communautés autochtones, que ce soit en exposition, en éducation ou en langues. Au niveau universitaire on accueille des groupes autochtones régulièrement. À leur demande, ils ont accès aux collections. On a toujours eu une bonne relation avec les communautés autochtones et je crois que chaque fois qu'on fait une exposition, on apprend de nos erreurs, on apprend des commentaires que l'on reçoit des communautés par rapport à ce que l'on peut faire pour s'améliorer. *Porter son identité*, et j'en suis fière, a été très bien reçue par les communautés autochtones et par le public en général et par les universités qui ont pris un grand intérêt auprès d'elle, ce qui pour moi est très important.

Ça a joué, mais ce n'est pas la seule exposition qui a amené cette image à l'institution. C'en est toutefois une qui a apporté beaucoup de visibilité et j'en suis bien contente.

**LD :** J'ai beaucoup aimé cette exposition et j'ai bien hâte que les musées rouvrent pour retourner la visiter. C'est pour ça que j'ai choisi cette exposition, c'est qu'elle a su capter mon attention sans que je m'en aperçoive consciemment. Pour un sujet d'étude comme pour celui d'un travail que je suis en train de réaliser, elle est en plus assez concise; elle ne s'étire pas sur six salles et ne prend pas trois heures à visiter. Quoi qu'on pourrait y rester trois heures si l'on s'attarde à tous les textes et à tout regarder. Son format ne nuit pas au propos; il y a assez de diversité dans les œuvres et les objets qui y sont présentés que justement son côté concis aide à ça.

**GL :** Je suis contente de vous l'entendre dire : on est nos pires critiques. Quand je la vois je me dis qu'il y a place à l'amélioration et c'est sur quoi on travaille pour la prochaine exposition : c'est sûr que le comité aviseur a été très impliqué dans ce projet de A à Z mais ce qui n'est pas assez présent encore c'est la voix autochtone. Témoignages, paroles, écrits... Dans la prochaine c'est sur quoi on travaille beaucoup.

**LD :** Ce que l'on veut éviter, quand vous parlez de voix autochtones, c'est de justement ne pas tomber dans le piège de l'homme blanc qui explique ce que cet objet autochtone est. C'est un assez bon défi...

**GL :** C'est un très gros défi. C'est pour ça que travailler avec un comité aviseur permet de valider que le message que porte l'objet est fidèle à la pensée autochtone. À mon avis, dans *Porter son identité* la voix autochtone est là mais n'est pas assez évidente.

**LD :** J'ai d'ailleurs lu dans le communiqué de presse de la nomination de Jonathan Lainey le principe de l'autochtonisation du musée. Quels sont les objectifs de ce principe ?

**GL :** Autochtoniser le musée, c'est aller au-delà – c'est vrai que l'on travaille et collabore avec les communautés autochtones – mais fondamentalement c'est encore le musée qui a la dernière décision, s'il y a des changements à faire ce sera le musée qui en décidera. Mais même si le musée change ses manières de faire, ces dernières ne sont toujours pas autochtones. Ainsi, Jonathan Lainey va prendre ça en mains et essayer de forcer le musée à changer jusque dans ses programmes éducatifs, ses expositions, son fonctionnement : énormément de changements qui vont permettre au musée de se sortir – le Musée McCord aura toujours ce fardeau colonialiste dont je crois qu'il ne pourra jamais se défaire mais on peut quand même chercher des moyens, en sachant cet historique colonial, voir comment il peut avancer tout en acceptant de ne pas nier ce rôle qu'il a eu.

**LD :** Merci d'avoir pris le temps de me répondre.