

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA DÉCOLONISATION ET L'AUTOCHTONISATION
AU MUSÉE MCCORD (1992-2019) : LES RAPPORTS DE COLLABORATION
AVEC LES PREMIERS PEUPLES ET L'INCLUSION DE L'ART
CONTEMPORAIN DES PREMIÈRES NATIONS DANS LES EXPOSITIONS

THÈSE PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE DU

DOCTORAT EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION ET PATRIMOINE

PAR

MARIE-CHARLOTTE FRANCO

SEPTEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.10-2015). 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

Ce chemin doctoral a été une véritable aventure ponctuée de changements de cap et de direction de thèse, de déménagements, de rires, de doutes, de joies, de remises en question. Les personnes que je remercie ici sont des lumières immenses qui ont toutes participé à éclairer, nuit et jour, le phare pendant toutes ces années.

Je tiens à remercier infiniment Dominic Hardy qui a su embarquer dans cette recherche en cours de route. Nos discussions, ton regard aiguisé, ta passion, ta confiance et tes encouragements m'ont permis de relever ce défi. Mes intuitions de recherche et mes questionnements ont su trouver refuge dans ton écoute bienveillante. C'est un véritable honneur d'avoir travaillé avec toi. Mes pensées vont ensuite aux membres du jury de thèse, Yves Bergeron, Laurent Jérôme et Jonathan Lainey, qui, en plein confinement, ont fait de ma soutenance un réel moment d'échanges intellectuels. Ma gratitude va ensuite aux Études supérieures en muséologie et notamment à Daniel Arsenault, Jennifer Carter et Bernard Schiele. J'ai trouvé durant toutes ces années une véritable famille intellectuelle, accueillante et ouverte à m'accompagner dans tous les projets que j'ai menés en parallèle. Je pense ensuite à Jean-Philippe Uzel et à Louise Vigneault. Vos critiques et vos conseils m'ont permis d'aller au-delà de mes interrogations. Je remercie enfin l'AEMDM, le CELAT, le CRILCQ, le CIERA et la Fondation de l'UQAM qui m'ont appuyée financièrement et matériellement dans toutes ces étapes en plus de contribuer à la création de nombreux événements auxquels j'ai participé.

Cette thèse ne serait rien sans l'équipe du Musée McCord et toutes les personnes interrogées. Je remercie spécialement Guislaine Lemay qui a su être disponible pour répondre à mes questions, Heather McNaab qui a rendu possible la consultation des archives, Catherine K. Laflamme, Suzanne Sauvage et Hélène Samson qui m'ont accordé des entrevues. A special thank you to Julia D. Harrison and Moira T. McCaffrey who provided critical insights for this research. Un grand migwetch à Dolorès Contré Migwans pour sa disponibilité et son enthousiasme envers mon projet.

Mes pensées les plus grandes vont ensuite à ma famille que j'aime sans commune mesure. Maman, Papa, Nonna, Gwend, Titoune, Dorian, vous m'avez tous épaulée quotidiennement dans toutes ces étapes universitaires et pour tous mes choix de vie

malgré les difficultés qui se sont dressées sur le chemin. Je ne vous remercierai jamais assez de m'avoir permis de m'accomplir. Etienne, mon amoureux extraordinaire qui m'a accompagnée dans toute cette aventure. Un merci infini pour ta présence, ta créativité, ta sensibilité hors norme, nos danses, nos karaokés, nos courses dans l'appartement et tous ces petits riens qui font tout. Je pense aussi à Carole, Serge, Nathalie, Michel, Gabrielle, Goefrey, Eva, Alex, Maxim, Olivier, Valérie, Émilie et Pascale qui m'ont accueillie dans leur cœur et dans leur famille. Finalement, José je te remercie pour ton écoute et tes conseils avisés en tout temps.

Cette aventure doctorale m'a permis de rencontrer de magnifiques personnes en plus de celles qui sont si proches malgré la distance. Un immense merci à Sophie qui a partagé les doutes, les textes, les relectures et plusieurs projets fous. Caroline, Valentine, Camille, Loïc et Thomas, vous êtes extraordinaires. Merci pour tous les messages et les appels sans fin. J'adresse un message particulier à Yann qui a su me faire confiance pour ses projets. Tu es une personne incroyable et tes œuvres sont aussi lumineuses que ta personnalité. Une grande pensée aussi à Alice avec qui les lectures foucaldiennes étaient plus douces. L'UQAM m'a mise sur la route de Laurence, Véronique, Léa, Elizabeth, Anne-Marie, Josée, l'équipe de la Galerie de l'UQAM, Khalil, Carole, Julie R., Eva, Stéphane, l'équipe du Cercle des Premières Nations de l'UQAM, les doctorant.e.s de choc de l'Université de Montréal. Je pense finalement à Karim, Bérengère, Muriel, Julie L., Maude, Dorota, Maïa, Sofie, Victor, Julie L. F., Léo, Anne-Marine, Lauriane, Sébastien et Charlotte, Gab, Jenny et Medan, Nicolas, Maaï, Marion, Raphaëlle, Laura, Lydie, Alexis, Christian, Émilie et Évelyne, Théo et Hélène. Je vous remercie pour votre présence et tous les encouragements que vous m'avez envoyés toutes ces années et jusqu'à la fin. Je remercie aussi mes étudiantes et étudiants de maîtrise de l'UQAM et de l'UQO qui m'ont fait confiance et qui font de la muséologie un domaine de recherche et d'étude des plus passionnants.

Enfin, une pensée spéciale aux piles de romans et de BD, aux projets de tricot et de couture et aux murales amoureuses de l'été. Ils ont été un souffle quotidien pour occuper mes mains.

Puisse cette thèse être l'amorce ou le prolongement d'une réflexion à Tiohtiá:ke/Montréal et plus généralement au Québec. J'espère humblement que cette réflexion participera à la construction et à la fortification de relations des plus respectueuses avec les Premiers Peuples, gardiens du territoire sur lequel se situe le Canada.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	xiii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	xiv
RÉSUMÉ	xvii
ABSTRACT	xviii
INTRODUCTION	19
A. État des lieux de la recherche	21
a. L'exposition <i>The Spirit Sings</i> et la controverse qui lui est associée	21
b. La recherche sur le Musée McCord	23
c. Les collaborations muséales avec les Premiers Peuples	24
d. L'autochtonisation et la décolonisation dans les musées.....	25
e. L'art contemporain autochtone	27
B. Terrain d'étude et problématique de recherche	28
a. Sujet de recherche spécifique.....	28
b. Cadre d'analyse.....	32
c. Problématique et objectifs de recherche	33
d. Définitions des termes utilisés	34
C. Méthodologie de recherche	37
a. Situer notre savoir	37
b. Méthodologie pluridisciplinaire pour une analyse quantitative et qualitative	38
c. Des limites circonscrites et certaines lacunes repérées	41
D. Conventions de présentation et de rédaction.....	44
a. Utilisation des citations et présentation des références.....	44
b. Féminisation.....	45
c. Utilisation des ethnonymes et toponymes autochtones	45
E. Présentation de la thèse	46
INTRODUCTION PARTIE 1	47

CHAPITRE 1 DAVID ROSS MCCORD, SES COLLECTIONS ET SON PROJET DE MUSÉE	51
1.1 David Ross McCord, un collectionneur de l'époque victorienne	52
1.1.1 Le portrait succinct de la famille McCord	52
1.1.2 Ses influences sur sa pratique du collectionnement.....	52
1.2 David Ross McCord et les Premiers Peuples	55
1.2.1 Son implication auprès des communautés en tant qu'avocat.....	55
1.2.2 Sa perception des Premiers Peuples.....	56
1.2.3 Le collectionnement d'artefacts autochtones.....	59
1.3 Un projet de musée à Montréal	62
1.3.1 La volonté d'un musée national.....	62
1.3.2 La valorisation de l'impérialisme et des racines britanniques	66
1.3.3 La construction de mythes nationaux dans ses collections.....	67
1.4 La création d'un musée d'histoire canadienne	72
1.4.1 L'ouverture du Musée McCord	72
1.4.2 La consolidation des collections	73
1.4.3 La mise en exposition des artefacts	75
1.4.4 La présence marquée des femmes.....	76
 CHAPITRE 2 L'EXPOSITION <i>THE SPIRIT SINGS ARTISTIC TRADITIONS OF CANADA'S FIRST PEOPLES</i> : UN RETOUR HISTORIQUE ET HISTORIOGRAPHIQUE.....	 78
2.1 Les contextes politiques, sociaux et culturels autochtones au Canada avant <i>The Spirit Sings</i>	78
2.1.1 Un <i>empowerment</i> autochtone en marche des États-Unis et au Canada ...	78
2.1.2 Le Pavillon des Indiens du Canada à l'Exposition universelle de 1967 : l'autoreprésentation des nations autochtones en contexte international ..	85
2.1.3 Une crise des représentations dans les institutions muséales.....	91
2.2 Retour sur l'exposition <i>The Spirit Sings</i>	92
2.2.1 L'exposition en tant que telle.....	93
2.2.2 L'éclatement d'une controverse dès 1986	101
2.2.3 Une cristallisation politique et muséologique de plusieurs ordres.....	104
2.2.4 L'organisation de plusieurs expositions artistiques en parallèle.....	115
2.3 Les éléments occultés de l'exposition <i>The Spirit Sings</i>	116
2.3.1 La réception de l'exposition	117

2.3.2	Nuancer l'absence de la survivance et de la contemporanéité des Premiers Peuples	118
2.3.3	L'apport de plusieurs communautés autochtones	121

CHAPITRE 3 LES EFFETS DE LA CONTROVERSE AUTOUR DE L'EXPOSITION *THE SPIRIT SINGS ARTISTIC TRADITIONS OF CANADA'S FIRST PEOPLES*

3.1	La collaboration entre les communautés autochtones et les musées : de la création de nouveaux liens à la validation de relations déjà existantes	126
3.1.1	La mise en place d'un dialogue national.....	126
3.1.2	Le Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations et la publication du rapport <i>Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations</i>	129
3.1.3	Les limites du rapport <i>Tourner la page</i>	135
3.1.4	Le mouvement d' <i>empowerment</i> autochtone dans le milieu culturel à partir des années 1960.....	138
3.1.5	L'implication de musées allochtones auprès des Premiers Peuples avant 1988.....	144
3.2	L'héritage de <i>The Spirit Sings</i> et celui du Groupe de travail sur les Musées et les Premières Nations	148
3.2.1	La recherche sur la culture matérielle autochtone	148
3.2.2	L'utilisation subséquente du rapport <i>Tourner la page</i>	149
3.2.3	La mise en place de politiques muséales et de codes déontologiques au Canada, au Québec et à l'international	154
3.2.4	Les effets sur le rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones	159
3.2.5	Les effets sur le rapport de la Commission de vérité et réconciliation du Canada	160

CHAPITRE 4 LE MUSÉE MCCORD DEPUIS 1992 : L'AFFIRMATION ENVERS LES COMMUNAUTÉS AUTOCHTONES.....

4.1	Les changements du Musée McCord en 1992.....	164
4.1.1	L'agrandissement et le changement de mission.....	164
4.1.2	La réouverture du Musée et les expositions inaugurales	165
4.2	Le positionnement et la vision du Musée McCord depuis 1992	166
4.2.1	Les collections muséales.....	166
4.2.2	Le resserrement progressif de sa mission	168
4.2.3	Célébrer la diversité culturelle dans l'unicité montréalaise	169

4.2.4	Le Musée McCord dans le paysage muséal.....	171
4.3	Le positionnement du Musée McCord à l'égard des Premiers Peuples.....	172
4.3.1	L'héritage de la vision de David Ross McCord dans les collections et les expositions.....	173
4.3.2	Les ajouts successifs à la collection Cultures autochtones.....	174
4.3.3	La question du rapatriement.....	177
4.4	L'équipe en charge de la collection Cultures autochtones depuis 1992.....	178
4.4.1	L'équipe en place avant 1989.....	178
4.4.2	Moira T. McCaffrey : l'ouverture assumée envers les Premiers Peuples.....	181
4.4.3	Guislaine Lemay : la continuité de l'engagement envers les communautés autochtones.....	185
4.4.4	Suzanne Sauvage : la confirmation du positionnement du Musée McCord.....	186
4.5	Les Premiers Peuples au sein du Musée McCord.....	188
4.5.1	Des relations étroites avec les communautés autochtones.....	188
4.5.2	L'apport de Dolorès Contré Migwans.....	191
4.5.3	Des limites malgré des efforts continus.....	193
	CONCLUSION PARTIE 1.....	196
	INTRODUCTION PARTIE 2.....	201
	CHAPITRE 5 L'INCLUSION DES PREMIERS PEUPLES DANS LA CRÉATION DES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES AU MUSÉE MCCORD DEPUIS 1992.....	208
5.1	Les engagements des musées à l'égard des Premiers Peuples.....	209
5.1.1	Les modélisations de production discursives applicables aux musées : la pensée de Michel Foucault et de Bruno Latour.....	209
5.1.2	Penser les collaborations avec les Premiers Peuples : l'application des théories dans les musées canadiens.....	213
5.2	L'analyse du sous-corpus « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone ».....	221
5.2.1	Composition du sous-corpus « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone ».....	221
5.2.2	La position du Musée McCord pour une intégration d'une expertise autochtone à la conception des expositions.....	222

5.2.3	L'intégration des expertises autochtones dans les expositions conçues par le Musée McCord.....	224
5.2.4	L'intégration des expertises autochtones dans les expositions reçues au Musée McCord et conçues par des musées allochtones	236
5.2.5	L'intégration des expertises autochtones dans les expositions reçues au Musée McCord et conçues par des musées autochtones	238
5.3	Les stratégies de représentation des histoires et des cultures autochtones.....	240
5.3.1	De la quête d'une authenticité fantasmée à la prise en compte des perspectives autochtones	240
5.3.2	Les typologies des points de vue autochtones dans les expositions : des stratégies de représentation possibles	243
5.3.3	Des stratégies discursives communes	248
5.4	La transmission des savoirs autochtones dans les autres sphères muséales....	250
5.4.1	La conservation, la documentation et la restauration.....	251
5.4.2	Les activités de médiation.....	255
CHAPITRE 6 LES ARTS VISUELS DES PREMIÈRES NATIONS DANS LES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES AU MUSÉE MCCORD		257
6.1	Des tentatives occidentales pour circonscrire l'art et les productions des Premières Nations.....	258
6.1.1	L'évolution des perceptions de la culture et de l'art en Occident.....	258
6.1.2	Effacer les catégories et reformer le cercle.....	267
6.1.3	La question de la nouvelle histoire de l'art.....	271
6.2	La place des arts visuels des Premières Nations dans les musées d'histoire et de civilisation	274
6.2.1	La place et le rôle des musées d'histoire et de civilisation dans la diffusion des arts visuels des Premières Nations	274
6.2.2	Une programmation renouvelée au Musée McCord.....	276
6.3	Les arts visuels contemporains des Premières Nations au Musée McCord depuis 1992	281
6.3.1	La présentation du sous-corpus « Exposition intégrant de l'art contemporain des Premières Nations ».....	281
6.3.2	Les particularités du sous-corpus « Exposition intégrant de l'art contemporain des Premières Nations ».....	282
6.3.3	L'analyse du sous-corpus « Exposition intégrant de l'art contemporain des Premières Nations ».....	286

CHAPITRE 7 LA PRÉSENTATION DE L'ART CONTEMPORAIN DES PREMIÈRES NATIONS AU MUSÉE MCCORD : POUR UNE DÉCOLONISATION ET UNE (DÉ)(RE) TERRITORIALISATION INSTITUTIONNELLE.....	289
7.1 La décolonisation et l'autochtonisation muséales : deux objectifs complémentaires	289
7.1.1 La décolonisation au cœur des réflexions.....	289
7.1.2 La décolonisation et l'autochtonisation dans les musées.....	293
7.1.3 La décolonisation et l'autochtonisation au Musée McCord	298
7.2 La portée de l'inclusion des artistes des Premières Nations dans les expositions présentées au Musée McCord	307
7.2.1 De la décolonisation de l'art à la décolonisation par l'art	307
7.2.2 L'inclusion de l'art contemporain des Premières Nations dans les collections anthropologiques	310
7.2.3 Le rôle des artistes des Premières Nations dans les expositions du Musée McCord	313
7.3 Engager le Musée McCord dans une décolonisation et une (dé)(re)territorialisation de ses espaces par les arts visuels contemporains.....	319
7.3.1 Les œuvres comme appareil discursif et outil politique de dénonciation du colonialisme : le cas de <i>Porter son identité</i> et le commissariat de Nadia Myre	320
7.3.2 L'exposition <i>La Loi sur les Indiens « revisitée »</i> : un geste politique en contexte allochtone	323
7.3.3 Le programme <i>Artiste en résidence</i> : le renversement de l'autorité discursive	324
7.3.4 L'exposition <i>Honte et préjugés</i> : le tour de force du Musée McCord ...	327
CONCLUSION PARTIE 2.....	332
CONCLUSION.....	336
Les contributions à la recherche en muséologie	338
Les modalités d'intégration des voix autochtones.....	340
L'exposition d'œuvres contemporaines d'artistes des Premières Nations	341
La décolonisation et l'autochtonisation muséales au Musée McCord.....	342
Des pans de la recherche encore à défricher.....	346

ANNEXE A Liste des expositions du corpus général « Expositions à thématique autochtone présentées au Musée McCord depuis 1992 »	350
ANNEXE B Tableau du corpus général « Expositions à thématique autochtone présentées au Musée McCord depuis 1992 ».....	353
ANNEXE C Liste des expositions du sous-corpus no. 1 « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone »	358
ANNEXE D Liste des expositions du sous-corpus no. 2 « Expositions intégrant de l’art contemporain des Premières Nations »	360
BIBLIOGRAPHIE.....	362

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
5.1 Modélisation des zones d'engagement selon Bryony Onciul	211
5.2 Modélisation d'une zone d'engagement d'un musée allochtone en relation avec une communauté autochtone selon Bryony Onciul	212
5.3 Edward Chatfield, <i>Nicholas Vincent Tsawenhohi</i> , 1825	221
6.1 Le système art-culture modélisé par James Clifford	257

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

AMC : Association des musées canadiens

AMUT : Art Museum at the University of Toronto

ANT : Théorie de l'acteur-réseau de Bruno Latour

APN : Association des Premières Nations

BACA : Biennale d'art contemporain autochtone

CAD : Centre d'archives et de documentation du Musée McCord

CAM : Castellani Art Museum de l'Université Niagara

CCA : Collectif des commissaires autochtones

CRPA : Commission royale sur les peuples autochtones

CVR : Commission de vérité et réconciliation du Canada

DDPA : Déclaration sur les droits des peuples autochtones des Nations Unies

GTMPN : Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations

GRASAC : Great Lakes Research Alliance for the Study of Aboriginal Arts and Cultures

ICOM : Conseil international des musées

MAINC : ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien

MACC : Musée d'art du Centre de la Confédération

MBAC : Musée des beaux-arts du Canada

MBAO : Musée des beaux-arts de l'Ontario

MCC : Musée canadien des civilisations

MCH : Musée canadien de l'histoire

MCQ : Musée de la civilisation de Québec

MOA : Museum of Anthropology at the University of British Columbia

MPMRC : Mashantucket Pequot Museum & Research Center of Mashantucket

NAGPRA : Native American Grave Protection and Repatriation Act

NHSM : Natural History Society of Montreal

NNIAS : National Native Indian Artists' Symposium

PNIAI : Professional Native Indian Artists Inc.

RBCM : Royal British Columbia Museum

ROM : Musée royal de l'Ontario

SCANA : Society of Canadian Artists of Native Ancestry

SMQ : Société des musées québécois

WCC : Woodland Cultural Centre

RÉSUMÉ

Depuis le dépôt du rapport de la Commission de vérité et de réconciliation (2015), nous constatons une plus grande prise de conscience politique, historique et sociale envers les Premiers Peuples du Canada. Par ailleurs, nous faisons également face à une valorisation et une affirmation sans précédent de leurs cultures et leurs productions artistiques dans de multiples sphères de représentation. Dans ce contexte, cette recherche tend à observer les collaborations envisagées par plusieurs institutions muséales au Canada, et plus spécifiquement par le Musée McCord, avec ces communautés. Si une importante littérature fait état de ces enjeux en Amérique du Nord, peu d'auteurs ont analysé les initiatives menées au Québec, en contexte francophone. Dans un premier temps, la recherche permet de mieux comprendre comment le Musée s'insère dans un mouvement pancanadien d'ouverture aux communautés autochtones. Un retour historique et historiographique est nécessaire pour comprendre les dynamiques en place depuis les années 1960 et leurs répercussions dans le monde muséal dès la fin des années 1980. En second lieu, la recherche se concentre sur les modalités collaboratives mises en place dans les expositions avec les Premiers Peuples. De cette première analyse quantitative et qualitative découle ensuite une réflexion sur l'inclusion d'œuvres d'art contemporain des Premières Nations dans ces expositions, choix participant alors à une décolonisation des savoirs et des discours émis. En somme, cette thèse tend à mettre en lumière les initiatives individuelles et collectives qui ont permis, depuis près de trente ans, de bonifier les discours et les pratiques muséales à l'égard des Autochtones. Primordiale, cette analyse, à la fois diachronique et synchronique, entièrement tournée vers le Musée McCord permettra donc de mieux appréhender les réconciliations possibles et d'envisager de nouvelles avenues pour une construction des histoires et des cultures en territoire québécois, selon des perspectives d'autochtonisation et de décolonisation des réflexions et des pratiques.

Mots clés :

Muséologie, Musée McCord, Premiers Peuples, décolonisation, autochtonisation, expositions, pratiques collaboratives, art contemporain des Premières Nations

ABSTRACT

Since the tabling of the Truth and Reconciliation Commission report (2015), we have seen a greater political, historical and social awareness of Canada's First Peoples. At the same time, we are also facing an unprecedented appreciation and affirmation of their cultures and artistic productions in multiple spheres of representation. In this context, this research seeks to observe the collaborations envisaged by several museum institutions in Canada, and more specifically by the McCord Museum, with these communities. While there is a significant literature on these issues in North America, few authors have analyzed the initiatives carried out in Quebec in a Francophone context. The research first provides a better understanding of how the Museum fits into a pan-Canadian movement to open up to Indigenous communities. A historical and historiographical review is necessary to understand the dynamics in place since the 1960s and their repercussions in the museum world since the late 1980s. Secondly, the research focuses on the collaborative modalities put in place in exhibitions with First Peoples. This initial quantitative and qualitative analysis is followed by a reflection on the inclusion of contemporary First Nations artworks in these exhibitions, a choice that contributes to the decolonization of the knowledge and discourses expressed. In short, this thesis tends to shed light on the individual and collective initiatives that have made it possible, over the past thirty years, to improve the discourse and museum practices regarding Aboriginal peoples. Fundamental, this analysis, both diachronic and synchronic, entirely turned towards the McCord Museum, will thus allow a better understanding of the possible reconciliations and to envisage new avenues for the construction of histories and cultures in Quebec, based on perspectives of indigenization and decolonization of reflections and practices.

Keywords :

Museology, McCord Museum, First Peoples, decolonization, indigenization, exhibits, collaborative practices, First Nations contemporary art

INTRODUCTION

Dans le cadre de la 25^e Assemblée générale du Conseil international des musées (ICOM) en septembre 2019, Michèle Rivet, membre du conseil d'administration d'ICOM Canada, présentait une communication intitulée « De la décolonisation à l'autochtonisation : La route vers l'égalité » dont une version écrite est disponible en ligne (www.icomcanada.org/fr/2019/08/30/de-la-decolonisation-a-lautochtonisation-la-route-vers-legalite/). Ce titre, révélateur d'un état d'être et d'une volonté d'action dans le monde muséal, n'est pas sans faire écho à notre recherche doctorale débutée il y a plusieurs années dans un contexte où ces concepts se faisaient encore timides, spécialement dans le paysage francophone. Quelques semaines plus tard, Decolonize This Place, un groupe politique notamment en faveur des luttes autochtones et de la libération des populations noires¹, manifestait devant le Metropolitan Museum of Art et l'American Museum of Natural History à Manhattan. Les protestataires souhaitent souligner, en ce jour des Peuples autochtones², les politiques coloniales et impérialistes des États-Unis dont les musées continuent de diffuser les idées (www.museumnext.com/article/decolonize-this-place-targets-new-york-museums/). Cette action rappelle les épisodes survenus récemment au Brooklyn Museum et au Guggenheim Museum en 2016 et au Whitney Museum en 2019 aux États-Unis. En France, dans un climat moins contestataire, l'association Décoloniser les arts, dont la

¹ On se référera au site Internet de Decolonize This Place pour en savoir plus sur le mouvement et leurs actions (<https://www.decolonizethisplace.org/>).

² Ce jour est lui-même une protestation politique puisqu'il a été institué la même journée que le Columbus Day afin d'honorer les victimes directes puis collatérales de l'arrivée des Européens sur le continent américain.

politologue et militante féministe Françoise Vergès en est une des figures intellectuelles, organise une université populaire à l'occasion de laquelle les participants réfléchissent aux pouvoirs et aux modalités discursives des musées et les conséquences sur les populations plus marginalisées issues des anciens empires coloniaux et des territoires et départements d'outre-mer. La situation des Premiers Peuples au Canada est d'ailleurs souvent citée en exemple lors des séances³, tout comme les dispositifs mis en place avec les institutions muséales⁴.

Ce rapide tour d'horizon contextuel a simplement pour objectif de démontrer la prégnance des questionnements, des actions et des pistes de solutions qui seront discutés tout au long de cette thèse dont l'objet de recherche général est l'inclusion des perspectives des Premiers Peuples dans les musées d'histoire et de civilisation, et plus particulièrement dans les expositions, au Canada et au Québec. Dans le prolongement de notre travail dirigé de maîtrise qui portait sur l'histoire du Musée des Abénakis à Odanak (Québec) et ses rapports avec la communauté, cette recherche vise désormais à considérer les perspectives émanant directement des musées allochtones, lieux importants en ce qui a trait aux représentations identitaires et à la diffusion des discours et des histoires.

³ Suite à la controverse autour de la pièce de théâtre *Kanata* mise en scène par Robert Lepage et Ariane Mnouchkine, Kim O'Bomsawin (Abénakise), cinéaste, et Maya Cousineau-Mollen (Innue), poétesse et conseillère en développement communautaire, étaient d'ailleurs invitées à Paris en décembre 2018 pour discuter de la représentation des minorités, du positionnement et de la responsabilité des artistes au sujet des histoires et des mémoires douloureuses. Les échanges sont disponibles sur le site Internet de la plateforme radiophonique R22 (<https://r22.fr/antennes/decoloniser-les-arts/universite-decolonisons-les-arts/session-3>).

⁴ On se référera au blog Décoloniser les arts (<https://blogs.mediapart.fr/decoloniser-les-arts>) ainsi qu'aux discussions dans le cadre de l'Université Décoloniser les arts dont les échanges sont enregistrés et disponibles sur Internet à l'adresse suivante : <https://r22.fr/antennes/decoloniser-les-arts>.

A. État des lieux de la recherche

Notre recherche s’articule autour de cinq thématiques principales. La fortune critique utilisée pour chacun des axes se révèle être différente tant par le type de sources retenues, les auteurs utilisés et les dates de publication. Cette disparité s’explique notamment par l’approche historique et historiographique privilégiée dans la première partie de la recherche qui diffère des réflexions entourant la décolonisation et l’autochtonisation visibles dans les expositions du Musée McCord, thématiques de plus en plus étudiées dans le monde muséal et par des chercheurs d’origine autochtone. Soulignons toutefois que la majorité des sources utilisées dans cette thèse proviennent d’auteurs anglophones qui réfléchissent dans les contextes des États-Unis et du Canada anglais. Les idées qu’ils proposent et les exemples sur lesquels ils s’appuient renvoient donc à une situation parfois différente de celle du Québec, que ce soit le monde des musées que les réalités vécues par les populations autochtones vivant sur le territoire de la province. Cette lacune bibliographique démontre alors la pertinence de cette recherche qui pourra être utilisée comme levier dans les réflexions relatives à l’inclusion des savoirs, des pratiques et des arts autochtones dans les musées québécois.

a. L’exposition *The Spirit Sings* et la controverse qui lui est associée

L’exposition *The Spirit Sings - Artistic Traditions of Canada’s First Peoples* présentée au Glenbow Museum (Calgary) en 1988 est considérée comme un moment catalyseur des changements épistémologiques et de pratiques dans le monde muséal. La controverse initiée dès 1986 par les Cris du Lac Lubicon puis la réponse proactive de l’Association des Premières Nations (APN) et de l’Association des musées canadiens (AMC) à partir de 1988 ont également participé au basculement vers une nouvelle dynamique muséale au Canada. Toutefois, la puissance historique et historiographique

de ces événements est largement citée sans être réellement commentée ni analysée. Afin de mieux comprendre leur portée, nous sommes retournée aux sources premières publiées par le Glenbow Museum à savoir le recueil d'essais et le magazine parus pour l'exposition respectivement en 1987 et 1988. La cristallisation des points de vue épistémologiques et la justification émanant de Julia Harrison pour le compte du Glenbow sont ensuite transposées dans plusieurs articles publiés en 1988 et notamment au sein du numéro spécial de la revue *Muse* sur la controverse. Les positions intellectuelles de Michael Ames, Julia Harrison, Ruth B. Phillips et Bruce Trigger sont au cœur du retour historiographique présenté dans les chapitres 2 et 3. Si *The Spirit Sings* est dès lors plutôt considérée comme un événement, Phillips propose une analyse critique en la considérant comme une exposition à part entière. En tant membre du comité scientifique, elle permet de clarifier certains éléments contextuels qui, après presque vingt-cinq ans, ont été oubliés (Phillips, 2011). Un va-et-vient constant entre les sources émanant du Glenbow, les publications parues à cette époque (Ames, 1992 ; Hill, 1988 ; Goddard, 1988; McMaster, 1993, Stott, 1988 ; Young Man, 1990) et les analyses subséquentes rend alors possible de faire ressurgir certains points occultés et/ou effacés de la mémoire relative à l'événement tels que la bonne réception de l'exposition et la représentation contemporaine des communautés autochtones.

En compilant les sources relatives à l'exposition *The Spirit Sings* et la controverse qui lui est liée, cette thèse offre une analyse documentée des enjeux en place à la fin des années 1980 qui auront une répercussion pendant les décennies suivantes. Cette étude rédigée en français permet aussi de rendre accessible une réflexion historique et historiographique des enjeux muséaux qui, jusque-là, émanaient principalement de chercheurs et de professionnels anglophones.

b. La recherche sur le Musée McCord

La fortune critique relative au Musée McCord est relativement mince. Le catalogue *La famille McCord Une vision passionnée* (Miller, Young, Fyson, Wright, McCaffrey, 1992) et la monographie de l'historien Brian Young (2001) dressent le portrait de David Ross McCord. Les auteurs mettent en relation sa vie familiale et intime avec le contexte politique, économique et culturel du Canada et sa passion pour le collectionnement. Ces différentes recherches permettent de mieux circonscrire l'histoire du Musée McCord dont Young propose une analyse de son ouverture en 1921 jusqu'en 1996. Les recherches subséquentes de Katryn Harvey (2006, 2008) offrent un aperçu du collectionneur et de son entreprise muséale pour la nation sans pour autant apporter d'autres informations que celles déjà utiles et rendues disponibles dans les ouvrages mentionnés. Stephanie Bolton propose une analyse des relations entre le Musée McCord et les communautés autochtones de 1992 à 2003 (2004, 2009). Son étude est un point de départ intéressant pour notre propre recherche. Si elle insiste sur certains éléments que nous reprenons, comme l'apport de Dolorès Contré Migwans par exemple, sa recherche est pour le moins embryonnaire. Par ailleurs, les actes du colloque *À la recherche du savoir : nouveaux échanges sur les collections du Musée McCord* (2015) ainsi que les catalogues d'exposition *Haida Art. Mapping an Ancient Language* (2001), *Porter son identité. La collection Premiers Peuples* (2013), et *Sding K'awXangs - Haïda : Histoires surnaturelles* (2019) nous ont donné des renseignements complémentaires sur la collection Cultures autochtones et sur certaines modalités de création d'exposition.

Nous constatons donc que les informations relatives à David Ross McCord et au musée éponyme sont limitées et datées. Si une analyse des conséquences du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations (GTMPN) sur le Musée a déjà été proposée par Bolton (2004, 2009), elle apparaît toutefois lacunaire et mérite d'être actualisée à la

lumière des enjeux actuels de décolonisation et d'autochtonisation des discours et des représentations muséales.

c. Les collaborations muséales avec les Premiers Peuples

Les collaborations entre les musées et les Premiers Peuples est une thématique largement étudiée en Amérique du Nord et il en découle une pléthore de recherches et d'analyses ciblées sur certaines communautés autochtones et/ou institutions culturelles. Si Michael Ames a été un des chercheurs les plus prolifiques quant à l'inclusion des savoirs et des savoir-faire dans les musées en prenant notamment comme étude de cas le Museum of Anthropology at the University of British Columbia (MOA) (Ames, 1986, 1987, 1988, 1992), l'utilisation du concept de zone de contact (*contact zone*) par James Clifford (1997) a permis le développement de nombreuses études sur ce sujet (Boast, 2011; Peers et Brown, 2003 ; Onciul, 2015). Modèle très fécond pour réfléchir aux échanges possibles entre les communautés et les musées, il a toutefois été critiqué par Robin Boast (2011) qui le considère comme étant un moyen de perpétuer des rapports coloniaux malgré une volonté institutionnelle d'ouverture. D'autres réflexions ont également émergé par la suite. À ce titre, Bryony Onciul propose d'envisager les relations entre les musées et les communautés autochtones selon le prisme plus flexible du concept de zones d'engagement (*engagement zones*) (Onciul, 2015). Pour sa part, Ruth B. Phillips envisage deux modèles pour concevoir des expositions en collaboration avec les Premiers Peuples : un premier centré sur les besoins des communautés (*community-based exhibit*) et un second basé sur la superposition de plusieurs perceptions (*multivocal exhibit*) (Phillips, 2003). Sharon Michelle Fortney (Klahoose), quant à elle, propose une gradation des modalités de collaboration de la simple consultation au partenariat (2009). Finalement, Élisabeth Kaine (Wendat) suggère un travail de concertation et co-création entre les musées et les Premiers Peuples (2016). Par ailleurs, un ensemble bibliographique composé de rapports et de

politiques gouvernementaux et paragouvernementaux ont également alimenté nos réflexions. Le rapport *Turner la page : forger de nouveaux partenariats* (1992) constitue une des pierres de touche dans le développement de relations entre les musées et les Premiers Peuples. De ce premier document ont émergé plusieurs politiques culturelles et muséales des gouvernements fédéraux (1990) et provinciaux (2000, 2002) ainsi qu'un ensemble de règles déontologiques déterminées par les regroupements muséaux aux échelles québécoise (1990, 2014), canadienne (2006) et internationale (2004). Ces modélisations ainsi que ces guides et politiques ont eu des répercussions sur le monde des musées et sur les recherches en muséologie sur lesquelles s'appuie cette thèse (Dittemore et Robitaille, 2014; Doxtator, 2001; Jérôme, 2014a, 2014b ; Jérôme et Kaine, 2014 ; Kreps, 2011; Martin, 1991, 2002; Nicks, 1992, 1995, 2002, 2003 ; Phillips, 2004, 2009, 2011; Sleeper-Smith, 2009 ; Soulier, 2012, 2013).

Encore une fois, les sources utilisées sont en grande majorité anglophones. Notre thèse de doctorat vise donc à combler un certain déficit au Québec dans ce domaine dont les recherches principalement menées par Marie-Pierre Bousquet (1996), Élise Dubuc (Dubuc, 1994, 2002, 2004 ; Dubuc et Turgeon, 2004 ; Dubuc et Vollant, 2004 ; Kaine et Dubuc, 2010), Laurent Jérôme (Jérôme, 2014a, 2014b ; Jérôme et Kaine, 2014) et Laurence Desmarais-Tremblay (2016) nécessitent une actualisation sinon un élargissement à d'autres institutions.

d. L'autochtonisation et la décolonisation dans les musées

La question de l'autochtonisation et de la décolonisation dans les musées est relativement récente et est alimentée par plusieurs recherches connexes. En premier lieu, la reconnaissance des systèmes politiques, économiques et culturels comme étant coloniaux a été pointée par de nombreuses publications dans le contexte d'*empowerment* des Premiers Peuples d'Amérique du Nord à partir des années 1960.

Des rapports de Harold Cardinal (Indian Chiefs of Alberta, 2011) et de l'Union of B.C Indian Chiefs (1970) suite au dépôt de *La politique indienne du gouvernement du Canada* par le gouvernement de Pierre-Elliott Trudeau en 1969 découlent notamment les réflexions de Glen Sean Coulthard (2018), Deborah Doxtator (2001), Arthur Manuel (2018), Jean-Jacques Simard (2003) ou encore George E. Sioui (1989) qui situent les Premiers Peuples dans une histoire canadienne coloniale et colonialiste. De plus, les enjeux relatifs à l'autochtonisation et la décolonisation des systèmes de pensées sont intrinsèquement reliés aux épistémologies autochtones que valorisent Margaret Kovach (2009), Thibault Martin (2013), Leanne Betasamosake Simpson (2018), Eve Tuck et Yang K. Wayne (2012) ou encore Linda Tuhiwai Smith (2012). Les savoirs, les savoir-faire, les cosmologies, une fois identifiés et reconnus comme porteurs de significations historiques et scientifiques, participent finalement à une autochtonisation et une décolonisation des espaces, des discours et des pratiques muséaux. À cet égard, Ruth B. Phillips considère l'autochtonisation (*indigenization*) comme étant une des caractéristiques de la muséologie canadienne qu'elle exemplifie largement (2011). De son côté, Amy Lonetree préconise une décolonisation muséale et insiste sur la survivance des peuples autochtones comme moyen de décoloniser les institutions par le biais de discours empreints de vérités (*truth telling*) (Lonetree, 2009, 2012). L'implantation de pratiques décoloniales en milieux universitaires au Canada a été modélisée par Adam Gaudry et Danielle Lorenz (2018). Les différentes étapes qu'ils proposent peuvent s'appliquer à l'environnement muséal et démontrent les possibilités qui s'offrent aux institutions de savoir en général. Finalement, une décolonisation est envisageable par le biais des artistes et de la diffusion de leurs œuvres. Guy Sioui Durand (1997, 2002, 2014, 2018a, 2018b), Heather Igloliorte (2012) et Jean-Philippe Uzel (2000, 2017) démontrent comment cette avenue est empruntée par le monde de l'art et les musées pour décloisonner les discours et (dé)(re)territorialiser les espaces d'exposition.

e. L'art contemporain autochtone

Le cinquième axe de notre recherche porte sur l'art contemporain autochtone et plus précisément sur sa diffusion dans les musées au Québec et dans les musées d'histoire et de civilisation. La deuxième édition de l'ouvrage synthèse de Janet Berlo et Ruth B. Phillips (2015) donne un aperçu complet de l'évolution des arts autochtones modernes et contemporains. Cette introduction est complétée par plusieurs autres études spécifiques de Phillips (1989, 2002, 2008, 2009, 2011) qui abordent les questions de catégorisation et l'insertion de cette forme d'art dans une histoire de l'art plus globale et occidentale. L'inclusion de l'art contemporain autochtone dans le monde de l'art et les musées est également abordée par de nombreux auteurs dans l'ouvrage collectif dirigé par Lynda Jessup et Shannon Bagg (2002). Les réflexions proposées font d'ailleurs écho à l'article de Ruth B. Phillips intitulé « C'est de l'art indien ; où va-t-on le placer ? » (1988), puis au rapport rédigé par Lee-Ann Martin sur les politiques d'inclusion et d'exclusion dans les musées d'art au Canada (1991). Cette situation est encore une fois pointée par Jean-Philippe Uzel qui constate le manque d'intérêt des grands centres artistiques à acquérir et à exposer des œuvres contemporaines autochtones obligeant les artistes à s'organiser en communautés autonomes et alternatives (2000). Guy Sioui Durand en propose d'ailleurs une analyse dans le contexte québécois grâce à son étude sur les réseaux parallèles (1997) tandis que Viviane Gray offre une synthèse du travail mené depuis les années 1960 par le Centre d'art autochtone rattaché au gouvernement fédéral pour constituer une collection d'art autochtone (2018). Enfin, les recherches de Véronique Gagnon (2016) et Priscille De Lacroix (2017) offrent des précisions historiques et historiographiques sur la diffusion de l'art contemporain autochtone au Québec des années 1960 à 2017. Si Julie Bawin ne s'intéresse pas expressément à la diffusion des arts autochtones, ses réflexions sur le rôle des artistes dans les musées d'ethnologie (2017, 2018), mises en relation avec les points de vue de Viviane Gray (1993), Greg Hill (2013), Gerald McMaster (1993),

Diana Nemiroff (1992) et Kent Monkman (2018) nous permettent de mieux appréhender le rôle des artistes et des œuvres exposées au Musée McCord.

B. Terrain d'étude et problématique de recherche

a. Sujet de recherche spécifique

Cette thèse propose d'examiner le positionnement des musées allochtones à l'égard des peuples autochtones au Canada. Plus spécifiquement, nous nous intéressons aux processus de décolonisation et d'autochtonisation mis en place au Musée McCord (Tiohtiá:ke/Montréal) depuis sa réouverture en 1992 à travers les expositions à thématique autochtone. Deux aspects seront davantage étudiés : l'implication d'individus et/ou de groupes autochtones dans la conception des expositions et l'inclusion d'œuvres d'art contemporain des Premières Nations dans la programmation muséale. Cette recherche s'inscrit dans le champ spécifique de l'histoire de la muséologie canadienne et celle des collaborations avec les communautés autochtones. Elle propose une réflexion à la fois diachronique, depuis 1992, et synchronique en portant une attention plus accrue aux dispositions mises en place depuis la nomination de Suzanne Sauvage à titre de présidente et chef de la direction de l'institution en 2010.

En prenant le Musée McCord comme terrain d'étude de notre recherche, nous réfléchissons à la relation qu'il entretient avec les Premiers Peuples en tant que projet muséal, concept que nous empruntons au muséologue François Mairesse (2002). L'institution occupe une place importante dans l'histoire de la muséologie québécoise (Bergeron, 2019 ; Simard et Bergeron, 2017 ; Young, 2001) mais, comme nous l'avons déjà constaté, peu de recherches lui ont été consacrées jusqu'à présent. Un des points d'intérêt est qu'il s'agit d'un musée privé contrairement à d'autres institutions du même type comme le Musée de la civilisation de Québec (MCQ) ou le Musée canadien de

l'histoire (MCH) qui dépendent des orientations gouvernementales en tant que musées d'État. La liberté du McCord est en ce sens très intéressante et ses applications peuvent être analysées selon une prise de responsabilité et des initiatives individuelles. Les entretiens, dont de nombreux extraits apparaissent au fil des chapitres, le démontrent d'ailleurs très clairement. La particularité du Musée McCord réside également dans sa collection d'objets autochtones qui est une des plus importantes au Canada tant par le nombre que par sa qualité. L'histoire de la collection et de son collectionneur est révélatrice d'une pratique bourgeoise de l'époque victorienne et méritait d'être plus amplement étudiée. Enfin, le Musée McCord est une des institutions les plus dynamiques au Québec et au Canada comme le démontre la programmation d'expositions autochtones qui sera analysée dans la deuxième partie de la thèse. Opter pour le Musée McCord comme terrain de recherche était également un choix d'ordre qualitatif. Les archives étaient accessibles⁵, le personnel de recherche – les conservatrices, les archivistes, la directrice entre autres –, intéressé à discuter des collaborations menées avec les Premiers Peuples et la documentation exploitable dans le cadre d'une recherche doctorale⁶. Il était donc propice et possible d'étudier l'histoire du McCord sur une longue période.

Notons d'ailleurs que dans l'historiographie, peu de recherches ont été menées sur des institutions en particulier. Beaucoup de sources abordent un événement ou une initiative ponctuelle comme une exposition alors qu'un nombre restreint d'études se consacrent à une histoire institutionnelle sur une longue période sans opter pour une

⁵ Au moment de débiter notre terrain de recherche, les archives du MCQ ont été fermées au public pour une durée indéterminée.

⁶ Un pré-terrain dans les archives du MCH a permis de dresser un inventaire préliminaire des ressources disponibles, un portrait des acteurs autochtones et allochtones en jeu ainsi qu'une chronologie des expositions et des projets muséaux. L'ensemble de ces éléments était trop volumineux pour être traité dans une thèse de doctorat que l'étude de cas soit unique ou l'approche comparative soit adoptée. Ce matériel de recherche pourra être exploité ultérieurement en s'inspirant de la méthodologie développée dans cette thèse.

approche comparative. Nous remarquons donc ici une lacune importante quant à l'histoire des musées canadiens et notre thèse s'inscrit dans la lignée de notre travail dirigé de maîtrise (2012), des recherches universitaires de Laurence Desmarais-Tremblay (2016), Elaine Ruth Schultz (2008), Jacinthe Soulliere (2008) ainsi que dans les réflexions de Michael Ames (1992) et Amy Lonetree (2006, 2009, 2012) pour le contexte nord-américain ou encore Christina Kreps (2003) pour les musées de l'Asie du Sud-Est.

Tout au long de la thèse, nous privilégions la focale interne et portons un intérêt particulier aux modalités développées par l'institution. À ce titre, notre analyse se concentre principalement sur le travail mené par les conservatrices successives de la collection Cultures autochtones en charge de l'acquisition, la conservation, la documentation, l'exposition et l'interprétation des artefacts. Le fait que la collection ait changé plusieurs fois de dénomination depuis 1992, passant de collection Ethnologie et archéologie à collection Premiers Peuples puis finalement, collection Cultures autochtones, et que Jonathan Lainey (Wendat) ait succédé à Guislaine Lemay en février 2020 à titre de conservateur, démontrent à quel point l'organigramme institutionnel évolue fortement depuis plusieurs années afin de positionner le McCord sur l'échiquier muséal montréalais, québécois et canadien. Cette thèse illustre aussi l'existence d'une relation tripartite entre le Musée et son histoire, les postures individuelles des conservatrices et les demandes des Premiers Peuples, constatation qui renvoie d'ailleurs aux remarques liminaires de Brian Young : « Le musée doit connaître tant les sociétés représentées dans ses collections que les motifs des collectionneurs en cause; en sa qualité d'hôte, il doit en même temps comprendre sa propre subjectivité, sa propre histoire. » (Young, 2001, p.24).

Notre thèse s'inscrit dans le champ spécifique de l'histoire de la muséologie canadienne et celle des collaborations. Les recherches révèlent au fur et à mesure de la thèse les démarches individuelles et collectives de professionnels de musées, de chercheurs,

d'artistes issus des Premiers Peuples, des communautés autochtones qui, ensemble, ont tissé depuis plus de trente ans des réseaux d'intérêts et de collaboration. Cette recherche permet alors de mettre en valeur certains moments clés d'une histoire de la muséologie canadienne et de ses rapports avec les Premiers Peuples, épisodes ponctués des démarches et des investissements de certaines figures marquantes, parmi lesquelles Michael Ames, Gerald McMaster, Viviane Gray, Tom Hill, Trudy Nicks, Ruth B. Phillips, que nous retrouverons au fil des chapitres à titre d'artistes, de commissaires, de professionnels de musée, de professeurs, d'auteurs. Nous remarquerons alors la porosité des catégories lorsqu'il s'agit d'agir et de réfléchir à l'inclusion des perspectives autochtones dans les musées allochtones au Canada.

La thèse, au carrefour de l'histoire, de l'histoire de l'art et de l'anthropologie, vise à comprendre comment un musée autochtone se situe à l'égard des communautés autochtones. À cet égard, notre recherche s'appuie dans un premier temps sur un cadre théorique occidental qui permet de revenir aux régimes de vérité qui ont investi la culture muséale canadienne. Les recherches de Michel Foucault sur la production des discours (1971) et le découpage de l'histoire en épistémès (1974) mais également la théorie de l'acteur-réseau (ANT) développée par Bruno Latour (1997, 2007) sont des plus pertinentes pour réfléchir aux constructions idéologiques modernes qui ont eu une grande influence sur le développement des projets muséaux au Canada à partir de la fin des années 1980. Parallèlement, les épistémologies autochtones ont pris de plus en plus d'importance dans les domaines de l'éducation, de la recherche puis des musées dès les années 1990 avec les travaux de Linda Tuhiwai Smith (2012) qui ont ouvert la voie à Élisabeth Kaine (2010, 2016), Margaret Kovach (2009) et Leanne Betasamosake Simpson (2018) entre autres. Leurs répercussions sont visibles dans les institutions de recherche comme les universités et les musées qui s'en inspirent (Gaudry et Lorenz, 2018; Martin, 2013).

b. Cadre d'analyse

Nous envisageons d'analyser les expositions à thématique autochtone présentées au Musée McCord de 1992 à 2019. Ce corpus général est composé de vingt-neuf occurrences dont la liste est disponible en Annexe A. Les renseignements détaillés pour chacune des expositions, utilisés lors de notre analyse qualitative sont compilés en Annexe B. Ils apportent notamment des précisions quant aux professionnels impliqués, l'inclusion des communautés autochtones au processus de création, les thématiques générales abordées, etc. Notons que notre recherche ne prend pas en compte les expositions virtuelles produites par le Musée McCord bien qu'il soit un des pionniers en matière de numérisation et de mise en ligne des collections grâce au travail de Nicole Vallière. Deux raisons ont guidé ce choix : l'accessibilité des sources numérique était difficile et les supports informatiques conservés par le Centre d'archives et de documentation (CAD) étaient en grande partie obsolètes ce qui rendait la consultation et la systématisation de l'information impossibles ; les expositions virtuelles créées par le McCord et encore en ligne découlent des expositions physiques contenues dans le corpus général de recherche, les textes et les objets sont donc identiques.

De ce corpus général découlent deux sous-corpus d'analyse. Le premier, intitulé « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone », est constitué des expositions présentées au Musée McCord dont l'inclusion d'au moins une expertise autochtone a été identifiée par les sources disponibles. Parmi les expositions conçues par le McCord, seules les archives de *Manituminaki* et de *Devoir de mémoire* ne permettent pas d'attester la participation directe d'au moins une personne autochtone au processus de création⁷. La liste exhaustive est disponible en Annexe C. Enfin, le

⁷ Lors de notre entrevue le 20 juin 2019 avec Hélène Samson en charge de l'exposition *Devoir de mémoire*, elle nous a confirmé avoir travaillé directement avec la CVR qui était en contact avec des organismes autochtones. Comme nous n'avons pas pu recueillir plus de renseignements corroborant

deuxième sous-corpus intitulé « Expositions intégrant de l'art contemporain des Premières Nations » est constitué de toutes les expositions présentées au Musée McCord qui ont inclus au moins une œuvre d'art visuel contemporain d'un artiste des Premières Nations. La liste exhaustive, composée de quatorze occurrences, est disponible en Annexe D. Notre étude se limite ici à une analyse d'un sous-corpus qui a trait exclusivement aux Premières Nations du fait d'une absence de documentation pour les trois expositions d'art inuit présentées. À ce propos, tous les éléments renseignés pour chaque exposition du corpus général et des deux sous-corpus dépendent des sources disponibles. Il se peut que certaines entrées soient laissées vides du fait des écueils méthodologiques que nous expliquons ci-après.

c. Problématique et objectifs de recherche

La thèse mobilise deux questions centrales. *En quoi le positionnement du Musée McCord à l'égard des Premiers Peuples depuis sa réouverture en 1992 est-il représentatif des processus de décolonisation et d'autochtonisation en marche depuis la fin des années 1980 dans les musées canadiens ? Quels sont les moyens déployés par le Musée McCord depuis 1992 pour offrir une représentation des identités et des histoires des Premiers Peuples, qui soit à la fois historique et contemporaine, et ce dans le respect des communautés et la réciprocité des connaissances ?*

Pour y répondre, nous avons suivi deux objectifs qui nous ont conduites à affiner ces premières interrogations.

cette information, nous avons décidé de ne pas inclure cette occurrence au sous-corpus « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone ».

Notre premier objectif consiste à circonscrire les modalités d'intégration des voix autochtones dans les musées allochtones canadiens, et spécifiquement au Musée McCord. *Que révèlent les collaborations avec les individus et les communautés autochtones dans les expositions présentées au Musée McCord depuis 1992 ? Les épistémologies autochtones sont-elles intégrées aux processus de création des expositions ainsi que dans les expositions elles-mêmes ? Ces dernières rendent-elles compte de l'inclusion des connaissances et des savoir-faire, ancestraux et actuels, des communautés qu'elles mettent en valeur ? Si oui, de quelles façons ? Y a-t-il des tendances récurrentes ?*

Notre second objectif vise à mieux comprendre les raisons qui poussent le Musée McCord à exposer de l'art contemporain des Premières Nations alors même que l'institution se positionne comme un musée d'histoire sociale et que la politique d'acquisition ne prévoit pas le collectionnement d'œuvres d'art autochtones. *Quelle est la place des artistes contemporains des Premières Nations au Musée McCord et quels rôles jouent-ils en regard de la collection Cultures autochtones ? En quoi les artistes sélectionnés et le discours émanant de leurs œuvres renforcent-ils les processus de décolonisation et d'autochtonisation enclenchés au Musée McCord ?*

d. Définitions des termes utilisés

Autochtones, Premiers Peuples et Premières Nations Nous employons le terme « Autochtone » conformément à l'article 35 de la Loi constitutionnelle canadienne de 1982 qui reconnaît les Amérindiens, les Inuit et les Métis comme étant des Autochtones. Nous utilisons l'expression « Premiers Peuples » comme synonyme. Par ailleurs, si le terme « Indien » est toujours en vigueur par le biais la Loi sur les Indiens promulguée en 1876, l'expression « Premières Nations » est très largement utilisée au Canada depuis 1980 comme synonyme à « Amérindien ». Tout au long de notre thèse, nous

privilégierons donc l'emploi de « Premières Nations » tout en nous efforçant de référer spécifiquement aux nations lorsque cela s'avèrera pertinent. Toutefois, notons que nous employons les termes « Indien », « Amérindien », « Aborigène » et « Indigène » uniquement lorsque ceux-ci sont utilisés par les auteurs que nous citons ou lorsqu'ils font référence à un cadre historique antérieur à l'apparition de l'expression « Premières Nations » en 1980.

Loin d'être une catégorie unanime et reconnue⁸, certaines caractéristiques demeurent néanmoins partagées par les Autochtones, où qu'ils vivent. Les Premiers Peuples se distinguent donc par leurs origines remontant à l'époque paléohistorique, leurs cultures, leurs langues et le rapport privilégié qu'ils entretiennent avec la terre⁹, légués par leurs ancêtres. « Plus subjectifs, le sentiment d'appartenance et l'auto-identification apparaissent comme des critères essentiels » (Jérôme, 2014a, p.112). La plupart expriment par ailleurs un fort intérêt pour l'autodétermination et leur souveraineté en tant que peuples autonomes en regard de la société canadienne (Beaulieu, Gervais et Papillon, 2013, p.21 ; Bellier, 2010, p.76).

Il existe des musées autochtones. Créés par des individus et/ou des communautés autochtones, ils sont dirigés dans la mesure du possible par une personne autochtone et la majorité du personnel est issue des Premiers Peuples. Ces établissements se situent

⁸ L'Organisation des Nations Unies ne donne pas de définition précise du terme « Autochtone » dans la Déclaration des droits des peuples autochtones de 2007. Toutefois, le rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones définit les nations et les peuples autochtones comme « un groupe important d'autochtones conscients de leur unité sociale et historique et qui constituent la population prédominante sur un territoire déterminé » (Erasmus et Dussault, 1996, p.2).

⁹ Le sentiment d'un lien puissant avec la terre a d'ailleurs fait surgir le concept de « Terre-Mère » très important dans le monde pan autochtone. C'est un des arguments principaux dans la Déclaration des droits des peuples autochtones et dans les revendications écologiques notamment liées au développement durable.

majoritairement sur des territoires autochtones et notamment dans des réserves mais peuvent également exister en contexte urbain.

Allochtones Nous employons le terme « Allochtone » pour désigner les individus et groupes de personnes qui ne s'identifient pas comme Autochtones selon les dispositions prévues par l'article 35 de la Loi constitutionnelle canadienne de 1982. Ce groupe culturel est donc très fortement hétérogène. Les individus qui sont inclus dans cette définition ne partagent pas, ou pas toujours, de critères politiques, sociaux, économiques et culturels autres que celui d'habiter un même territoire et d'exister en miroir des Autochtones. Par extension, il existe des musées allochtones – la majorité des institutions à travers le monde – créés par des personnes allochtones selon des conceptions qui prennent leurs racines dans la culture occidentale. Ils sont majoritairement dirigés par des personnes allochtones¹⁰. Même si cette définition est pertinente pour la thèse, il demeure néanmoins difficile de dépasser l'aporie qui découle de ce terme.

Empowerment Il est difficile de proposer une traduction française du terme « *empowerment* » sans en perdre le sens original. Il induit un mouvement pour reprendre possession d'un pouvoir qui a été supprimé. Il évoque aussi une réappropriation des moyens et des actions de luttes par des individus et/ou groupes souvent minoritaires ou marginalisés par la société. Dans la thèse, ce terme renvoie à une lutte pour une autodétermination et une souveraineté politique, économique, identitaire, culturelle et spirituelle des Premiers Peuples d'Amérique du Nord qui a débuté à partir des années 1960. Par l'utilisation du terme anglais, nous relions aussi bien les événements francophones qu'anglophones dans un même mouvement

¹⁰ Le Musée du quai Branly est une exception intéressante puisque Emmanuel Kasarhérou d'origine kanak en a été nommé le directeur en mai 2020.

politique, afin de rendre encore plus fortes les convictions politiques de l'ensemble des groupes autochtones du nord de l'Amérique.

C. Méthodologie de recherche

a. Situer notre savoir

Cette recherche a été effectuée dans le cadre d'un processus doctoral, ancré dans un contexte universitaire et allochtone. Par notre bagage identitaire, nous nous identifions comme une femme blanche allochtone d'origine française aux multiples racines européennes et méditerranéennes. Il est évident que cette recherche est teintée de cette perspective aussi bien personnelle qu'intellectuelle. Toutefois, ce cheminement doctoral fut également ponctué de nombreux décentrement de la pensée afin de nous ouvrir à d'autres voix et de les laisser nous infiltrer. D'abord issues des pensées postcoloniales, elles sont devenues au fur et à mesure des années plus radicales et pertinentes dans le contexte canadien qui nous intéresse ici. Cette route intellectuelle et sensible nous amène maintenant à nous positionner comme une alliée¹¹. Aussi, de nombreux auteurs autochtones ont été utiles pour réfléchir aux enjeux soulevés dans cette thèse. Il en résulte une volonté assumée de valoriser ces conceptions et ontologies en les considérant comme autant d'épistémologies valables et utiles pour penser les processus de décolonisation et d'autochtonisation muséales. Nous nous inscrivons alors dans la lignée du sociologue Thibault Martin (2013). Nous croyons fermement que cette mise en dialogue des pensées allochtones et autochtones sur le terrain muséal pourra profiter à l'évolution des pratiques et des engagements institutionnels envers les

¹¹ On se référera à la *Trousse d'outils pour les alliés.e.s aux luttes autochtones* produite par le Réseau de la communauté autochtone à Montréal en 2019 (<https://reseaumtlnetwork.com/fr/ressources/>).

Premiers Peuples. En situant les origines de notre savoir et les évolutions décoloniales de notre réflexion, nous espérons également que des perspectives autochtones en langue française permettront d'engager un dialogue ouvert sur les questionnements qui nous préoccupent ici.

b. Méthodologie pluridisciplinaire pour une analyse quantitative et qualitative

Le Musée McCord est considéré ici comme un terrain de recherche. En plus d'en proposer son histoire sous le prisme des relations avec les Premiers Peuples, nous envisageons notre analyse comme une enquête ethnologique de l'institution afin d'extraire l'évolution de ses orientations et de ses démarches mais également de mieux comprendre les réseaux de relations qui se sont tissés depuis la fin des années 1980. Pour ce faire, nous avons adopté la méthodologie de l'ethnohistoire afin de combiner les approches propres à l'histoire et à de l'anthropologie. L'ensemble des sources disponibles et utiles pour la recherche sont alors exploitées comme matériel d'analyse à la fois qualitative et quantitative (Viau, 2015).

En plus d'une approche documentaire, incontournable pour les sections historiques et historiographiques de notre recherche, nous avons recensé l'ensemble des expositions à thématique autochtone. Cette première étape a constitué le point de notre analyse des relations de collaboration entre le Musée McCord et les communautés autochtones. Ce corpus général, constitué de vingt-neuf occurrences, est détaillé en Annexe A. De ce premier relevé quantitatif, nous avons ensuite procédé au dépouillement de l'ensemble des dossiers d'exposition en version électronique, via la base de données TMS du Musée McCord, ainsi qu'en version papier conservée au CAD en plus des rapports annuels depuis 1985 et la revue des membres du Musée McCord publiée de 1987 à

2009 sous plusieurs appellations¹². Ces documents institutionnels, très intéressants pour affiner l'analyse qualitative, ont permis de situer chaque exposition dans une programmation plus générale, mais aussi de mieux comprendre quelles étaient les personnes impliquées : employées, bénévoles, membres sur le conseil d'administration, etc. L'objectif était de dresser un portrait plus précis de chaque exposition selon le type d'objets présentés, les histoires retenues et les cultures représentées. Les informations sont disponibles en Annexe B. Afin de répondre à notre double cadre d'analyse, nous avons ensuite constitué deux sous-corpus : « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone » et « Exposition intégrant de l'art contemporain des Premières Nations ». Cette étude qualitative a été possible grâce aux croisements des archives internes sur les expositions, des catalogues d'exposition, des analyses critiques d'expositions et de certains relevés expographiques notamment pour les occurrences plus récentes dont les archives s'avéraient indisponibles ou lacunaires. Nous en avons extrait les informations suivantes : le texte d'introduction, les autres textes disponibles – textes de zones d'exposition, cartels pour les objets et les œuvres – ainsi que la liste des objets et des œuvres exposés.

Dans un troisième temps, nous avons réalisé plusieurs entrevues semi-dirigées afin de bonifier notre étude. Cette approche biographique a permis d'étayer notre réflexion d'anecdotes personnelles, de moments muséaux forts, d'enjeux institutionnels importants que les recherches documentaire et archivistique n'avaient pas révélés. Ces informations recueillies valorisent l'apport individuel à une histoire du McCord plus générale. Si Brian Young a insisté sur « [l]'histoire, l'historicité, et la centralité du conservateur dans la culture muséale » (Young, 2001, p.20), nous croyons en effet que

¹² La revue envoyée aux membres du Musée McCord a eu plusieurs noms depuis 1987 : *McCord* (juillet 1987- hiver 1991-1992), *Le bulletin des Amis du McCord* (novembre 1992 à hiver 1995), *Le bulletin des membres du Musée McCord* (automne 1996 à printemps 2003), *Le bulletin des Amis du Musée* (printemps 2005 à hiver 2009). Les numéros entre 1998 et 2000 sont absents, correspondant fort probablement au volume no. 8. La parution a cessé en 2009 pour devenir électronique.

le travail des personnes interrogées est révélateur de leur implication à titre personnel et professionnel auprès des Premiers Peuples. Aussi, nous avons rencontré Moira T. McCaffrey le 12 octobre 2017. Ses expériences comme première conservatrice de la collection Ethnologie et archéologie du Musée McCord de 1990 à 1997 puis de chef de la conservation et de la recherche de 1997-1999 et chef de la recherche et des expositions de 1999 jusqu'à son départ pour le Musée canadien des civilisations (MCC) en 2007 nous ont éclairées sur la position du Musée à l'égard des communautés autochtones depuis les années 1990. Par ailleurs, nous nous sommes entretenues deux fois avec la conservatrice Guislaine Lemay¹³, soit le 11 mai 2017 et le 22 mai 2019. Ces discussions nous ont permis d'étayer certains éléments des corpus retenus. Un entretien avec la chargée de projet d'exposition Catherine K. Laflamme le 11 mai 2017 a également permis d'approfondir plusieurs aspects relatifs aux expositions *Porter son identité* et *Decolonial Gesture*. Hélène Samson, conservatrice de la collection Photographie, a aussi précisé certains détails pour les expositions *Edward Curtis*, *Devoir de mémoire* et *Bienvenue à l'atelier* lors d'une entrevue réalisée le 20 juin 2019. Plusieurs discussions avec Dolorès Contré Migwans, échelonnées entre le 19 mars et 12 juin 2019, ont permis de mieux comprendre son implication en tant qu'agente de liaison autochtone puis coordonnatrice des programmes autochtones de 1999 à 2008 au Musée. Finalement, nous avons échangé avec Suzanne Sauvage, présidente et chef de la direction du Musée McCord, le 27 juin 2019 en ce qui a trait aux expositions d'art contemporain autochtone et aux orientations en matière de décolonisation et d'autochtonisation du McCord. Notre cheminement doctoral nous a également amenées à rencontrer Julia Harrison le 17 février 2019, ethnologue et conservatrice chargée de l'exposition *The Spirit Sings* présentée en 1988 au Glenbow Museum. Cette

¹³ Lors de la première entrevue en 2017, Guislaine Lemay occupait le poste de Conservatrice des cultures autochtones. Lors de notre seconde entrevue, son titre était devenu Conservatrice des arts décoratifs et conservatrice des cultures autochtones par intérim en attendant qu'un spécialiste d'origine autochtone comble ce poste.

entrevue a complété l'ensemble de la documentation destinée à dresser un portrait historiographique de la controverse initiée autour de cette exposition. Nous soulignons que les entretiens ne sont pas retranscrits en annexe mais que certains passages sont mis en exergue tout au long des chapitres. Nous avons également décidé de regrouper les multiples discussions avec Contré Migwans en une seule source bibliographique.

c. Des limites circonscrites et certaines lacunes repérées

En optant pour une étude de cas unique, nous avons voulu approfondir la manière dont s'articulent certains modèles théoriques dans la réalité muséale. Il en résulte une réflexion inédite sur ce que peut être un processus de décolonisation et d'autochtonisation dans un musée allochtone dans un contexte canadien toujours colonial à bien des égards. Ce choix empêche néanmoins à ce stade-ci de comparer les modalités de travail collaboratif développées au McCord avec d'autres institutions similaires par le type de collection, les expositions programmées et l'intégration d'œuvres d'art contemporain autochtone. Positionner le Musée McCord au sein d'un réseau muséal plus vaste pourra faire l'objet de recherches subséquentes.

Lors de nos analyses de corpus, nous avons fait le choix de ne pas utiliser de sources tirées des médias écrits traditionnels – critiques de journaux, annonces et recensions d'exposition notamment – même si plusieurs coupures de presse figuraient parfois dans les dossiers d'exposition consultés. En effet, notre focale étant plutôt interne, l'apport critique des médias nous est apparu pour le moins redondant avec le matériel de recherche amassé et qui plus est, découle la majorité du temps du service de communication du Musée McCord. Pour autant, nous n'excluons pas de nous référer à certains articles si ces derniers apportent des précisions sur le contenu matériel de l'exposition et certains choix opérés pour les objets et les œuvres présentés. Par ailleurs, l'utilisation de matériel strictement interne a aussi pour effet de produire une recherche

dont les critiques peuvent être moins acerbes, quoique le travail d'analyse permet de nuancer et de faire ressortir plusieurs aspects qui apparaissent en sous-texte¹⁴. L'appareil critique est ici convoqué par l'approche biographique utilisée tout au long de la thèse.

Nous signalons plusieurs écueils méthodologiques qui ont pu pour effet de limiter, par moment, la quantité et la qualité de l'information recueillie pour chaque exposition. En effet, bien que les vingt-neuf occurrences retenues de notre corpus général aient une entrée spécifique sur la base de données informatique TMS du Musée McCord, aucun dossier papier n'existait pour *D'eau vive*, *Nuvisavik*, *Inuit* et *Art moderne inuit*, quatre expositions que le McCord a reçues. Ces absences ont eu pour effet de ne pas les inclure dans l'un des deux sous-corpus et notamment de nous restreindre à l'analyse de l'art contemporain des Premières Nations uniquement. Par ailleurs, plusieurs dossiers, détenus par les conservatrices et les chargées de projet, étaient malheureusement inaccessibles pendant la recherche nous empêchant de bien circonscrire les modalités de collaboration et les négociations en jeu en termes de représentation et d'utilisation des collections et des espaces d'exposition notamment pour *Devoir de mémoire*, *Bienvenue à l'atelier*, *Honte et préjugés, c'est pas pour rien qu'on s'est rencontré* et *Sding K'awXangs*. Une présentation trop récente, un archivage en cours et une politique de réduction des impressions en faveur d'un archivage numérique sont les trois raisons évoquées par le personnel du Musée McCord. Enfin, certains dossiers étaient

¹⁴ À ce titre, nous remercions Yves Bergeron d'avoir porté à notre attention durant la soutenance de thèse le 1^{er} juin 2020 la compétition qui existe entre le Musée McCord et le Musée Pointe-à-Callière, les deux principaux musées de l'histoire de Montréal. Les rapports annuels et les documents internes en général ne mentionnent pas ce genre de concurrence inter-institutionnelle que seule la mémoire des acteurs du milieu muséal est susceptible d'offrir. À ce propos, on se référera à Bergeron, Yves, Octave Debary et François Mairesse (dir.), (2020). *Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*. Paris : ICOFOM.

lacunaires nous empêchant parfois de trouver les informations pertinentes pour notre analyse : *Un village nommé Hochelaga, Empreintes de la nation micmac, Vies et toponymes du Nunavik, L'histoire reconquise, La Loi sur les Indiens « revisitée »*.

À ce propos, nous avons constaté une importante hétérogénéité des contenus et des sources conservés d'une exposition à une autre ainsi qu'une absence de systématisation des informations. Alors que certaines expositions sont très bien documentées comme c'est le cas d'*À la croisée des chemins*, d'autres sont « victimes » de renseignements beaucoup plus lacunaires, ce qui a rendu l'analyse parfois plus ardue. La résidence de Kent Monkman en 2013 et son exposition *Bienvenue à l'atelier* constitue un exemple particulièrement éclairant de cette absence de traces écrites et visuelles alors même que l'œuvre a été acquise par le Musée en 2014. Par ailleurs, dans certains cas, le matériel écrit et/ou visuel, sauvegardé sur des supports électroniques (disquette, CD et CD-ROM), était devenu impossible à lire du fait de l'obsolescence des supports de sauvegarde ou de l'incompatibilité des ordinateurs. Ces sources, en étant inexploitables, sont, par le fait même, muettes.

Enfin, les rapports annuels des années 1993-1994, 1994-1995, 1996-1997, 1997-1998 sont manquants alors même que ce sont des années charnières pour l'évolution de l'institution et son affirmation sur les plans provincial et national à l'égard des communautés autochtones¹⁵. Ces publications auraient pu donner un aperçu différent ou préciser certains éléments avancés dans cette thèse.

¹⁵ Seuls les rapports du Services de développement des années 1996-1997, 1997-1998 et 1998-1999 étaient disponibles au CAD mais restaient peu intéressants pour notre recherche. Un échange électronique avec Johanne Malo, adjointe à la direction, le 2 octobre 2019 a confirmé l'absence de rapports annuels pour ces années.

Somme toute, si la non-systématisation de la compilation des informations sur les expositions est une limite méthodologique à notre recherche, il n'en demeure pas moins que la qualité des sources conservées permet de proposer une étude documentée des relations tissées entre le McCord et les Premiers Peuples depuis 1992. D'autre part, cet écueil méthodologique permet également peut-être de mieux ressentir le travail interne au Musée où le temps nécessaire à un retour sur les projets d'exposition et à un archivage rigoureux n'est pas toujours rapidement possible.

D. Conventions de présentation et de rédaction

a. Utilisation des citations et présentation des références

Cette thèse s'appuie sur de nombreuses références en anglais et en français. Nous avons fait le choix de ne pas traduire en français les citations utilisées afin de respecter le propos original des auteurs. Par ailleurs, nous souhaitons différencier l'utilisation de sources primaires issues des entrevues de celles, secondaires, tirées du travail de documentation. En effet, les propos recueillis ne détiennent pas la même valeur informative du fait de leur teneur plus personnelle mais également plus inédite en termes de contenu. Ces échanges ont permis de mieux comprendre les chemins individuels et institutionnels pour aller vers une décolonisation et une autochtonisation du Musée McCord. Il nous apparaissait alors essentiel de mettre en valeur ces réflexions et les moyens d'action privilégiés. Pour ce faire, les citations tirées de nos entretiens menés entre 2017 et 2019 sont toujours présentées en exergue et encadrées de barres latérales comme ceci :

After the Olympics ended, a lot of Indigenous visitors came to the exhibit.
Many of them were keen to see these early collections. (Harrison, 2019)

b. Féminisation

À des fins de lecture, nous avons fait le choix d'utiliser le masculin lorsque nous évoquons les professionnels de musées, les participants à des rencontres, etc. Cette modalité, bien qu'elle ne représente pas la multiplicité des points de vue et qu'elle ne rende pas visible les réflexions des chercheuses, artistes et praticiennes, permet toutefois une compréhension plus directe des enjeux évoqués dans cette thèse. Néanmoins, nous avons décidé de contourner notre propre convention d'écriture lorsque nous abordons le contexte et les réalités propres au Musée McCord, que ce soit pour le personnel muséal et les artistes. En effet, à la lueur de nos recherches dans les archives et des entrevues menées, une (écrasante) majorité de femmes apparaissent comme actrices dans le développement de l'institution. Cette constatation n'est d'ailleurs pas sans rappeler la description du travail féminin au McCord souligné par Brian Young dans sa monographie (2001). Aussi, pour les chapitres consacrés à l'institution, une féminisation exclusive sera utilisée.

c. Utilisation des ethnonymes et toponymes autochtones

Tout au long de la thèse, nous avons privilégié l'emploi d'ethnonymes et de toponymes autochtones, dans les langues originales : Kanien'kehá:ka pour Mohawk, Haudenosaunee pour Iroquois, Wendat pour Huron-Wendat mais également Kahnawà:ke pour Kahnawake et Tiohtiá:ke en référence à Montréal. Les formes féminines et plurielles dépendent également des normes retenues pour chaque langue. Par ailleurs, nous avons indiqué la nation des auteurs et artistes lors de leur première mention dans les chapitres de thèse.

E. Présentation de la thèse

Afin de répondre aux objectifs et questions de recherche, nous avons organisé la thèse en deux volets.

Dans la première partie, nous mènerons une analyse à la fois historique et historiographique des collaborations entre les musées et les Premiers Peuples afin de mieux comprendre les spécificités de la muséologie canadienne. Nous présenterons l'histoire du Musée McCord et ses relations avec les Premiers Peuples en nous attardant sur deux périodes phares : le développement de la collection par David Ross McCord et la création du musée d'histoire canadienne ; le positionnement du Musée McCord à l'égard des communautés autochtones depuis la réouverture de l'édifice en 1992. Cette étude sera insérée dans une analyse approfondie de la controverse liée à l'exposition *The Spirit Sings*, épisode annonciateur et instigateur de changements dans les pratiques muséales au Canada dont les répercussions furent visibles au Musée McCord.

Dans la seconde partie de la thèse, nous proposerons une analyse quantitative et qualitative des expositions à thématique autochtone présentées au Musée McCord de 1992 à 2019. Nous étudierons ce corpus de vingt-neuf occurrences à la lumière de l'implication des expertises autochtones et de l'intégration de l'art contemporain des Premières Nations. Notre recherche révélera dans un premier temps les modalités de collaboration mises en place dans les expositions. Nous réfléchirons ensuite à l'inclusion des arts visuels contemporains des Premières Nations et aux rôles joués par les œuvres et les artistes exposés pour une autochtonisation et une décolonisation du Musée McCord, de son histoire et de ses collections.

INTRODUCTION PARTIE 1

Aucune référence portant sur la représentation des Premiers Peuples dans les musées canadiens ne fait – ou ne peut faire – l’impasse sur l’exposition *The Spirit Sings Artistic Traditions of Canada’s First Peoples*, présentée en 1988 au Glenbow Museum (Calgary) puis au Musée canadien des civilisations (MCC) (Ottawa), et sur la controverse qui lui est associée. Érigée par les chercheurs et les professionnels des musées, aussi bien allochtones qu’autochtones, comme un point de rupture dans la muséologie collaborative canadienne, elle a finalement ouvert une brèche pour l’instauration de meilleures relations entre les musées et les Premiers Peuples. La controverse politique et la crispation des communautés muséale et scientifique dès 1986 ont balisé le chemin vers la création en 1990 du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations (GTMPN) en incluant des experts, autochtones et allochtones, de toutes les provinces. Si cet épisode est communément reconnu dans le monde muséal comme étant le moment fondateur d’un renouvellement des relations institutionnelles avec les Premiers Peuples, une analyse historique et historiographique en est rarement proposée alors même qu’elle permettrait de mieux comprendre plusieurs revendications autochtones en jeu dès les années 1960 et de constater la prégnance de certaines considérations encore d’actualité. Indispensable pour notre recherche, elle rend également intelligible la place du Musée McCord dans le paysage institutionnel canadien et auprès des communautés autochtones. Résultat du projet ambitieux de David Ross McCord (1844-1930), le Musée détient aujourd’hui plus de 16000

*musealia*¹⁶ dont le noyau historique de 1500 artefacts ethnographiques et 1000 spécimens archéologiques fut collectionné par le fondateur. Depuis la réouverture de l'édifice en 1992, l'institution démontre une forte volonté à travailler avec les individus, les communautés et les établissements autochtones. Les conservatrices Moira T. McCaffrey puis Guislaine Lemay ainsi que l'actuelle présidente et chef de la direction Suzanne Sauvage jouent un rôle de premier ordre dans la décolonisation et l'autochtonisation du Musée McCord.

La première partie de la thèse présente une double histoire, à la fois macro et micro, de la muséologie collaborative canadienne et des relations avec les Premiers Peuples. Le chapitre 1 dresse le portrait de David Ross McCord et présente son projet muséal pour Montréal et le Canada. Nous reviendrons dans un premier temps sur sa famille et ses influences pour ensuite étudier ses relations avec les Premiers Peuples en tant qu'avocat et collectionneur. Puis, nous décrirons son projet muséal d'histoire canadienne destiné à mettre en lumière l'impérialisme et à participer à la construction de mythes nationaux. Finalement, nous nous attarderons sur la création du Musée et sur ses premières années de fonctionnement qui ont posé les bases de sa structure institutionnelle et intellectuelle.

En adoptant une focale macroscopique, le chapitre 2 propose un retour historique et historiographique de l'exposition *The Spirit Sings*. En premier lieu, nous analyserons les contextes politiques, sociaux et culturels autochtones au Canada afin de mieux comprendre les différents facteurs en jeu dès les années 1960. Nous reviendrons ensuite sur l'exposition en tant que projet muséal avant d'étudier les cristallisations politiques, scientifiques et artistiques débutées dès 1986. Enfin, nous nous attarderons sur certains éléments de l'exposition occultés avec le temps alors qu'ils auraient permis d'apporter

¹⁶ Le terme « *musealia* » est un synonyme pour objet de musée. Sa forme est un pluriel neutre (Desvallées et Mairesse, 2011, p.385).

certaines nuances aux traitements historiques et historiographiques qui en ont découlé. Ce chapitre permettra de mieux comprendre en quoi le Musée McCord et le boycott de l'exposition *The Spirit Sings* sont liés par l'entremise de Bruce Trigger, à la fois conservateur honoraire au musée montréalais et acteur dans les débats qui ont suivi et qui sont largement relayés tout au long de notre réflexion.

Le chapitre 3 est consacré à l'analyse des conséquences liées à l'exposition *The Spirit Sings*. Nous débuterons par présenter les mesures mises en place pour forger des relations respectueuses entre les musées et les Premiers Peuples. La création du GTMPN en 1990 et la publication du rapport *Turner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations* (1992) ont permis de développer de nouveaux réseaux professionnels et d'étendre les principes d'ouverture et de réciprocité à l'échelle nationale. Par la suite, nous étudierons l'héritage de l'exposition *The Spirit Sings* dans les projets de recherche subséquents sur les cultures matérielles autochtones ainsi que les effets visibles du rapport *Turner la page*. Les analyses de plusieurs politiques muséales et codes déontologiques ainsi que du rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones (1996) et celui de la Commission de vérité et de réconciliation du Canada (2015) révèlent l'impact du GTMPN et de ses réflexions aussi bien au Canada qu'à l'international.

Finalement, c'est avec un point de vue microscopique que nous revenons, au chapitre 4, sur le Musée McCord et son positionnement envers les communautés autochtones depuis 1992. Nous présenterons son intégration dans le paysage muséal québécois et ses nouvelles orientations en matière de collectionnement et d'insertion dans le tissu social montréalais. Par la suite, nous nous intéresserons aux relations que l'institution entretient avec les Premiers Peuples depuis près de trente ans. Les effets du GTMPN et l'embauche de McCaffrey à titre de conservatrice de la collection Ethnologie et archéologie se révéleront avoir des conséquences positives sur les pratiques professionnelles au Musée McCord. Les effets étudiés auront également des

répercussions sur l'équipe muséale, favorable à l'intégration des communautés autochtones dans plusieurs sphères institutionnelles.

CHAPITRE 1

DAVID ROSS MCCORD, SES COLLECTIONS ET SON PROJET DE MUSÉE

David Ross McCord (1844-1930), fondateur du musée éponyme, n'a pas laissé de journaux personnels à sa mort. Plusieurs documents d'archives familiales et professionnelles permettent quand même de retracer son histoire, celle de sa famille et de ses influences. Ce premier chapitre s'inscrit dans la continuité des recherches biographiques sur McCord dont l'état actuel des connaissances provient en grande partie de la monographie produite par l'historien Brian Young consacrée à l'histoire du Musée, de sa fondation en 1921 jusqu'à la crise survenue au service des archives en 1996 (2001). Une perspective complémentaire sur le fondateur et son réseau intellectuel est également tirée des catalogues publiés pour la réouverture de l'édifice en 1992. Fondamentale dans notre compréhension de la figure de McCord et du contexte dans lequel s'inscrit son goût pour les collections de *canadianas*, cette construction biographique est tout aussi importante pour l'identité institutionnelle et la place de la collection Cultures autochtones à l'intérieur du mandat et de la mission muséales depuis son ouverture en 1921.

1.1 David Ross McCord, un collectionneur de l'époque victorienne

1.1.1 Le portrait succinct de la famille McCord

David Ross McCord (1844-1930) était issu d'une famille bourgeoise anglicane d'origine écossaise, arrivée dans la deuxième moitié du XVII^e siècle au Canada, d'abord à Québec avant de s'installer à Montréal. Son père, Samuel John McCord (1801-1865) avocat et franc-maçon, fit construire la maison familiale Temple Grove sur son domaine perché sur le Mont-Royal¹⁷. Seul survivant masculin de la lignée familiale, David Ross McCord se maria à Letitia Caroline Chambers (1841?-1928), d'origine irlandaise et directrice de l'hôpital antivariolique de Montréal, et rompit alors avec la tradition familiale qui consistait à épouser des femmes de familles influentes. Très éduqué et maîtrisant le français, David Ross McCord s'inscrivit dans la lignée familiale et devint avocat. Néanmoins, dans le contexte déclinant de l'aristocratie anglophone, incapable d'avoir le même impact sur la société et l'histoire de Montréal que ses prédécesseurs et sans progéniture, il consacra à partir des années 1880 presque tout son temps à sa collection entreposée à Temple Grove.

1.1.2 Ses influences sur sa pratique du collectionnement

Sa passion pour le collectionnement peut s'expliquer de par son éducation et son milieu familial. En effet, dans un esprit victorien propre à l'élite anglophone montréalaise, John Samuel McCord et Anne Ross (1807-1870) contribuèrent largement à l'éducation de leur fils David au goût, à l'attrait pour les sciences, l'histoire et les arts ainsi que la pratique du collectionnement, influençant donc plus tard son intérêt pour les objets et

¹⁷ La demeure, achevée en 1838, a été démolie depuis.

les œuvres à trait à l'histoire militaire et culturelle de la famille et, plus largement, du Canada. En effet :

Comme tant d'autres personnes de sa génération et de son milieu, Anne Ross possèd[ait] un pouvoir d'observation saisissant et une curiosité insatiable ; elle particip[ait] également à une foule d'activités. Dans un journal quotidien, commencé à l'âge de treize ans, elle consign[ait] ses pensées et son emploi du temps. Elle constitu[ait] un « musée » auquel son frère, parti étudier en Angleterre pendant neuf ans, ajout[ait] quelques « curiosités » achetées de la collection de feu le Dr. Clarke. (Miller et Young, 1992, p.76)

À ces informations, Brian Young ajoute :

[à] l'aide d'un pinceau, de la littérature et de sa passion pour l'histoire, elle a initié ses enfants aux classiques britanniques, et surtout aux romantiques. Elle aimait aussi collectionner et à préserver les essais de ses enfants sur des ouvrages comme l'*Ivanhoe* de Walter Scott, si bien que son fils, des années plus tard, pourra recréer son enfance et le passé de sa famille. Pour Anne, l'histoire [devait] passer par le prisme de la famille : elle [mit] donc en évidence les origines écossaises des Ross et le rôle éminent de son père au sein de la vie publique. (Young, 2001, p.52-53)

Par ailleurs, David accompagnait son père, John Samuel aux réunions de la Natural History Society of Montreal (NHSM). Ce dernier amenait également ses enfants lors de ses déplacements professionnels et « les [instruisait] en géographie, en histoire, en religion et en devoir civique.» (Young, 2001, p.55). Parmi les premiers membres du comité de l'Art Association of Montreal, et l'un des premiers mécènes de l'artiste James Duncan (Wright, 1992, p.88), « il transmet à ses enfants son amour des arts à travers sa collection de tableaux et l'importance qu'il accorde à l'observation, sens qu'il a acquis principalement de son autre grande passion : les sciences naturelles. » (Miller et Young, 1992, p.60). Initié au goût pour les arts, les sciences, l'histoire, mais aussi témoin du réseau social intellectuel victorien tissé par son père, il avait les connaissances ainsi que le rang social requis pour débiter sa collection personnelle. La

rigueur avec laquelle David Ross McCord consignait la documentation sur l'histoire du Canada découlait d'ailleurs probablement du fort intérêt de son père pour la météorologie et la botanique (Miller et Young, 1992, p.62 ; Young, 2001, p.65).

La pensée et les intérêts de David Ross McCord furent également nourris par son cercle intellectuel et professionnel anglophone. En effet, l'avocat était influencé par la Commission géologique du Canada ainsi que deux chercheurs, Daniel Wilson de l'Université de Toronto et William Dawson, recteur de l'université McGill que nous aborderons plus loin. Les connaissances échangées amplifièrent fort probablement sa passion pour le collectionnement et affinèrent à la fois ses goûts et la documentation sur les *canadianas* répertoriés. À ce propos, Brian Young affirmait :

Collectionneur et scientifique amateur de l'ère victorienne, McCord considère les artefacts comme des sujets de recherche, et la constitution d'une collection comme une route menant vers la vérité scientifique. Son père et la Société d'histoire naturelle lui ont appris à dresser des inventaires. Bien instruit sur tout ce qui touche la collection et les archives, il comprend l'importance d'une documentation minutieusement rédigée afin d'établir la provenance et la propriété originale. Cette forme d'exactitude est à son avis « l'âme de l'histoire » [...]. (Young, 2001, p.65)

Au fil des années, sa collection personnelle prit de plus en plus d'importance au point d'en être l'unique intérêt au sein de la vie domestique à Temple Grove. Sa femme, Letitia Chambers, l'appuya toute sa vie dans son entreprise jusqu'à ce que la folie emporte son mari (Young, 2001, p.80). De nature encyclopédique, les artefacts et les documents collectés représentaient en premier lieu l'histoire de la famille McCord. Dans un deuxième temps, il se consacra à la documentation de l'histoire du Canada selon son point de vue : « [des] vestiges de la gloire militaire et impériale britannique, de l'expérience aborigène, de la vie religieuse et institutionnelle, de même qu'objets et documents témoignant des accomplissements scientifiques du Canada et de son émergence au rang des nations » (Young, 2001, p.40).

1.2 David Ross McCord et les Premiers Peuples

1.2.1 Son implication auprès des communautés en tant qu'avocat

En dépit d'une connaissance lacunaire des activités professionnelles de David Ross McCord, les recherches menées par Moira McCaffrey et Brian Young ont démontré qu'il s'était investi auprès de communautés autochtones en offrant « ses conseils juridiques relatifs aux traités et revendications territoriales » (McCaffrey, 1992, p.102). Son implication auprès des Premières Nations se poursuit d'ailleurs au-delà de la proclamation de la Loi sur les Indiens au Canada en 1876. Comme le démontre une correspondance avec le chef haudenausonee Jeremiah Hill de Marysville, au sud du Lac Erié, de 1893 à 1895, McCord s'intéressait toujours « aux affaires indiennes » (PFMC dossier 1994, Legal Correspondence dans McCaffrey, 1992a, p.112). Même s'il choisit d'adopter la robe tout comme son père et son grand-père, son orientation professionnelle était toutefois particulière et a sans doute influencé son positionnement à l'égard de la culture matérielle autochtone et sa volonté ferme d'inclure ces peuples au même rang que les nations française et britannique dans son musée comme nous le constaterons ensuite. En 1896, supposément pour son implication dans les demandes de revendications territoriales, il reçut d'ailleurs les honneurs de la Confédération des Six Nations iroquoises qui le baptisa Rononshonni. Vingt ans plus tard, alors qu'il commençait à vieillir, il se remémorait :

Il y a longtemps, lors d'une réunion du Conseil des six Nations à Brantford, ce nom [Rononshonni] me fut donné. Il y avait en cela quelque chose de très prophétique qui me frappe aujourd'hui, alors que s'achève mon séjour sur terre... J'ai toujours cru que ce terme faisait référence à un membre de la Confédération iroquoise... mais il signifie bien davantage et à la lumière du travail auquel j'ai dédié toute ma vie... ce musée national - et le rôle qu'y joue la section consacrée aux Indiens - j'ignore ce que le Conseil vit

en moi, mais le terme signifie bâtisseur. (PFMC dossier 1988, Community and Club Activities, 13 septembre 1916 dans McCaffrey, 1992a, p.102)

Cette distinction lui permit d'ailleurs de justifier sa position et ses intérêts pour certains artefacts dans ses correspondances avec les représentants des communautés qu'il approchait.

1.2.2 Sa perception des Premiers Peuples

Bien que l'intérêt marqué de McCord pour les Premiers Peuples puisse s'expliquer par ses influences familiales et ses choix professionnels, sa vision des communautés autochtones porte les traces des courants scientifiques et littéraires de son époque. Dans son ouvrage *Les indiens, la fourrure et les Blancs. Français et Amérindiens en Amérique du Nord*, publié en anglais en 1985 puis traduit en français en 1990, l'historien Bruce G. Trigger livre une analyse très fine de « l'image de l'indien dans l'histoire canadienne » depuis les premiers écrits jusque dans les années 1980. Cette historiographie des ouvrages publiés et diffusés aussi bien dans les sphères canadiennes-françaises que britannique rend intelligible les multiples courants de pensée et les visions parfois concurrentielles, voire contradictoires à l'égard des nations autochtones diffusées par les historiens et premiers anthropologues sur le continent américain jusqu'au début du XX^e siècle. À ce titre, il est fort probable que McCord ait lu les ouvrages de Francis Parkman dont le succès fut important à partir des années 1870. Par une narration dramatique, l'auteur proposait une histoire du Canada axée sur les luttes entre la France et l'Angleterre. Sa vision romantique des peuples autochtones et son admiration pour les Iroquois, et notamment pour Joseph Brant et Tecumseh qu'il qualifiait d'héros nationaux, ne l'empêchaient pas de dépeindre les communautés de façon méprisante et stéréotypée (Trigger, 1992, p.21-35, p.51-52). Cette hypothèse est d'ailleurs accentuée du fait que McCord aurait acquis une coiffe de type iroquoise

pensant qu'elle avait appartenu à Tecumseh (Wright, 1992, p.93). Par ailleurs, il se pourrait que les écrits de Charlevoix, traduits en anglais entre 1866 et 1872, aient également résonné dans l'esprit de McCord. Propageant tantôt des caractéristiques négatives tantôt des traits s'apparentant au mythe du bon sauvage et notamment pour les Iroquois (Trigger, 1992, p.39), la vision de l'auteur concordait peut-être avec le positionnement du McCord à l'égard des communautés avec lesquelles il travaillait en tant qu'avocat et dont il reçut un nom d'adoption.

D'autre part, la seconde moitié du XIX^e siècle fut marquée au Canada par l'industrialisation et le développement économique à plus grande échelle. Le portrait romantique des Autochtones devenait alors d'autant plus flagrant qu'une vie plus urbaine, tournée non plus vers la nature mais vers les capitaux, prenait son essor. Brian Young rapporte d'ailleurs que McCord était perturbé de « [c]es effets du modernisme tant sur les civilisations aborigènes que sur les sociétés contemporaines » (Young, 2001, p.63). Il s'agissait ainsi d'enregistrer, de sauver les dernières particules de ce passé qui étaient sur le point de disparaître au profit d'une société plus moderne. Cet esprit du temps influença alors grandement McCord qui, comme tout bourgeois de l'époque victorienne, se mit à collectionner les différents éléments qui lui permettaient un prestige social non négligeable ainsi qu'une certaine relation au passé en voie de disparaître selon les impératifs de l'époque.

Néanmoins, si l'image des Autochtones était largement véhiculée par les travaux de Parkman dans le monde anglophone, il appert que les stéréotypes diffusés ne s'apparentaient pas tout à fait à la vision que McCord avait à leur égard. En effet, au-delà des positions évolutionnistes et relativistes, David Ross McCord fut très fortement influencé par trois intellectuels anglophones qui marquèrent l'anthropologie victorienne (McCaffrey, 1992a ; Trigger, 2001). Daniel Wilson, d'origine écossaise, était archéologue et professeur à l'Université de Toronto. Dans ses recherches, il « rejetait le racisme et la théorie du polygénisme [...] et croyait que les peuples

primitifs possédaient les mêmes capacités intellectuelles innées que les peuples civilisés, chez qui l'intelligence semblait supérieure seulement parce qu'ils avaient eu plus d'occasions de la développer » (Trigger, 1992, p.60-61). Par ailleurs, McCord était également très proche de John William Dawson, géologue et recteur de l'Université McGill de 1855 à 1893. Opposé aux théories évolutionnistes en vogue à cette époque, il étudiait les peuples autochtones par le prisme de l'archéologie pour faire la lumière sur le passé des premiers hommes qui vécurent sur le continent européen. Il supervisa une partie des recherches archéologiques sur le terrain proche de l'Université McGill dont les spécimens sont actuellement conservés au Musée McCord¹⁸. Son intérêt pour l'anthropologie émergea suite à une recherche sur les poteries iroquoiennes de la NHSM (Trigger, 1992, p.62). Il se pourrait ainsi fort bien que McCord, accompagnant son père lors de ses visites, ait vu ces artefacts et ait été en contact avec Dawson et sa pensée assez tôt dans sa vie. Enfin, Horatio Hale était un avocat et anthropologue amateur. « En 1870, il visita la réserve des Six Nations près de Brantford, et commença à rassembler des données sur les langues et les traditions des Iroquois » (Trigger, 1992, p.63), publiées sous le nom *The Iroquois Book of Rites* en 1883. Il rejetait fermement l'idée d'une supériorité blanche au détriment des autres cultures et notamment des communautés autochtones. Si les prémisses de l'anthropologie donnèrent naissance très rapidement aux théories évolutionnistes de Charles Darwin puis relativistes défendues par Franz Boas, les analyses offertes par ces trois hommes étaient pour le moins différentes :

[Wilson, Dawson et Hale,] chacun, à sa façon, partageait cette même conception d'une humanité unifiée, conception antérieure au rapport étroit qui allait se développer entre l'anthropologie évolutionniste et le racisme scientifique. Avec son côté démodé, cette vision de l'humanité permet à

¹⁸ Par ailleurs, le Musée McCord détient des notes de recherche ainsi qu'une collection d'artefacts haïdas rapportés par son fils, George Mercer Dawson, alors dépêché dans Haida Gwaii en 1878 par la Commission géologique du Canada pour laquelle il travaillait.

ces trois hommes de réprover certaines doctrines que les anthropologues modernes considèrent comme les plus regrettables de l'anthropologie du XIX^e siècle. (Trigger, 1992, p.63-64)

Sensible aux théories diffusionnistes à une époque où les théories racistes prévalaient – rappelons que la Loi sur les Indiens fut promulguée en 1876 –, David Ross McCord s'inspira donc de cette conception très ouverte des autres cultures et notamment celles des nations autochtones. Ces trois érudits résonnaient également probablement en lui du fait de leurs origines, leur profession, leur réseau et leurs expériences auprès des communautés. Néanmoins, comme le rappelle McCaffrey, McCord semblait avoir une vision très personnelle des Premiers Peuples à une époque de profonds changements :

L'opinion personnelle de McCord sur la place et le sort des peuples autochtones au sein de la nouvelle nation canadienne demeure obscure. Il lui est arrivé de s'opposer violemment aux attitudes ethnocentriques [...].[...] Mais si McCord, comme beaucoup d'anthropologues de son époque, s'identifie étroitement aux sociétés autochtones, il prend généralement ses distances devant les changements et les bouleversements qu'elles subissent. Il semble avoir adopté une vision romantique du peuple autochtone qu'il assimile parfois à la nouvelle société canadienne et qu'en d'autres occasions il voit comme une nation survivante plus ou moins inchangée, relique d'une race noble dépassée par le progrès. (McCaffrey, 1992a, p.102)

1.2.3 Le collectionnement d'artefacts autochtones

La mise en place de mesures coercitives coloniales et l'institutionnalisation de l'anthropologie en Amérique du Nord dans la seconde partie du XIX^e siècle eurent un effet retentissant sur les populations autochtones vivant sur le territoire canadien. Destinées à disparaître prochainement, les amateurs, curieux, missionnaires et chercheurs se mirent à étudier leurs coutumes, leurs traditions et à collecter la culture matérielle qui s'y rapportait afin de garder une trace tangible des communautés. Cette opération, considérée à l'époque comme celle d'un sauvetage culturel, permettait aussi

de fantasmer sur une vie traditionnelle proche de la nature, plus authentique que celle promise par l'industrialisation croissante. Les premières institutions vouées au collectionnement, la conservation et la recherche sur les artefacts autochtones virent ainsi le jour : la Smithsonian Institution fut fondée en 1841, le Peabody Museum of Archaeology and Ethnology de l'Université d'Harvard fut créé en 1866 et le Bureau of Ethnology de Washington D.C. auquel collaboraient à l'époque un nombre important d'anthropologues professionnels et amateurs fut établi en 1879 (McCaffrey, 1992, p.106). Cette période, marquée par des recherches intensives et un collectionnement massif d'artefacts issus des communautés, est ainsi communément appelée « période d'anthropologie d'urgence » ou « période muséale ».

David Ross McCord, avocat issu de la bourgeoisie montréalaise victorienne, ne fit pas exception et débuta une collection de *canadianas*. En plus de s'intéresser aux artefacts liés aux histoires canadienne-française et britannique, il se consacra aussi à la collecte d'objets autochtones. Si la concurrence avec les collectionneurs américains était rude, McCaffrey rappelait l'important réseau de McCord :

L'activité de collectionneur de McCord se caractérise par un penchant typiquement victorien pour des objets « traditionnels » plus anciens, qui représenteraient la vie autochtone avant le contact avec les Européens. Il ne semble pas que McCord ait dû voyager pour acquérir ces objets : celui-ci amasse la plus grande partie de sa collection par correspondance, de 1890 à 1920, faisant appel à des personnes et à des groupes de tous les milieux, dont des amis et des connaissances autochtones, des missionnaires, des représentants gouvernementaux, des anciens étudiants de McGill et d'autres collectionneurs. (McCaffrey, 1992a, p.106)

Son réseau d'influence tissé grâce à sa profession et sa famille lui permit ainsi d'acheter et de documenter plusieurs centaines d'artefacts¹⁹. De plus,

¹⁹ D'après Moira McCaffrey, aucun artefact autochtone issu de la collection personnelle de David Ross McCord n'aurait été acquis de façon peu scrupuleuse par spoliation, vols ou viols de sépultures. Une

sa quête insatiable d'authenticité l'amena à user habilement de son nom d'adoption haudenausonee, Rononshonni, auprès de ses correspondants autochtones, lui conférant ainsi un statut et un sentiment d'appartenance. Il utilisait alors la forme pronominale du « nous » dans ses échanges et insistait sur l'importance de son projet pour leur peuple en s'y incluant. Ainsi, [s]'appropriation d'une identité autochtone constitue pour McCord une façon de naturaliser son rôle de porte-parole culturel et national. En tant que membre d'une élite dominante, McCord perçoit les structures sociales comme une partie intégrante de la progression naturelle de la société canadienne. En associant invariablement les objets qu'il collectionne à des princesses, des chefs et des guerriers, il peut non seulement convaincre le public de la présence inviolée des structures sociales même dans les sociétés dites « primitives », mais aussi accroître sa propre influence en affichant son appartenance à ce groupe élitaire. (McCaffrey, 1992a, p.108)

Ses intérêts pour les cultures autochtones étaient vastes et hétéroclites allant des arts de la guerre à la spiritualité en passant par la fabrication d'objets du quotidien aux artefacts liés aux droits établis selon les traités (McCaffrey, 1992a, p.102 ; Young, 2001, p.64). Son but était finalement d'amasser le plus d'objets autochtones susceptibles de documenter les traditions et les cultures des différentes communautés affaiblies par les politiques coloniales, « ne doutant pas que la discipline naissante de l'ethnologie triera un jour ces éléments disparates » (McCaffrey, 1992a, p.108). En outre, une fois son projet muséal en tête, il n'hésitait pas à faire pression sur d'autres collectionneurs afin d'intégrer leurs objets dans son musée national (Lainey, 2004, p.113-119 ; McCaffrey, 1992a, p.108-110) L'intérêt de John Samuel McCord pour la rigueur scientifique et les inventaires influença sans conteste la précision avec laquelle son fils consignait la documentation sur ses collections et notamment « la provenance et la propriété originale » (Young, 2001, p.65). McCaffrey attestait d'ailleurs, soixante ans après, de

importante documentation constituée des correspondances et des reçus d'achat en constitue une preuve importante.

la justesse des indications compilées par McCord et du soin de l'archivage de ses factures (McCaffrey, 2017) :

Bien que constituées en peu de temps, l'étendue et la documentation de la collection sont remarquables. McCord s'est surtout attaché aux objets ethnographiques, amassant lui-même bien au-delà de 1000 artefacts et en obtenant encore 500 d'autres collectionneurs. Il obtient aussi plus de 1000 artefacts archéologiques, des manuscrits et une grande variété d'images illustrant la vie autochtone au Canada. S'il a parfois embelli la vérité quant à la source de l'objet (insinuant avoir acquis l'objet lui-même plutôt que par un intermédiaire), ses attributions semblent en général exactes. McCord désire que ses collections soient documentées et exposées, et qu'elles fassent l'objet de recherches épousant les principes scientifiques les plus récents. Tous les objets suscitent chez lui la même grande curiosité, qu'ils soient attribués à des rois ou à d'humbles familles. Il met sur pied des projets de recherche aussi divers que l'identification des sources géologiques de la pierre utilisée pour la fabrication des armes de chasse et des pipes, l'identification des plumes des coiffures, l'analyse chimique des perles de verre, la signification des ceintures wampum et enfin l'interprétation des motifs décoratifs. Les lettres et les notes de McCord concernant les différents artefacts de sa collection illustrent son intérêt profond pour l'établissement de comparaisons interculturelles, comme les diverses méthodes employées pour fabriquer des mocassins ou les similitudes qui existent entre les designs et les éléments décoratifs. (McCaffrey, 1992a, p.110)

1.3 Un projet de musée à Montréal

1.3.1 La volonté d'un musée national

David Ross McCord avait reçu une éducation anglophone et protestante et parlait également le français. Dernier de la lignée paternelle, il accordait une importance non négligeable à conserver la mémoire tangible de sa famille. D'après Young, « [d]ans les années 1870, McCord considèr[ait] sa collection comme personnelle et familiale. Le testament qu'il rédig[ea] en 1878 lègu[ait] des objets à certains membres de sa famille »

(Young, 2001, p.68). Contrairement à ses contemporains dont les intérêts étaient tournés vers « l'art ou l'artisanat européen et oriental » (Young, 2001, p.61), son attention portait également sur l'histoire française et canadienne-française dans la fondation du Canada. Son implication auprès des communautés autochtones pour leurs revendications territoriales et l'attribution du nom honorifique Rononshonni influencèrent aussi sa position quant à la place des Premiers Peuples dans l'histoire du pays dont la création, en 1867, était très récente. Dans un deuxième temps, sa collection fut teintée de cette approche ouverte envers une histoire nationale pluridimensionnelle, alliant le Canada britannique, le Canada français et les cultures et les traditions ancestrales des communautés autochtones, premières habitantes du territoire qui faisait fortement écho aux orientations du Château Ramezay fondé en 1896 par la Numismatic and Antiquarian society of Montreal (Gagnon, 1999, p.98).

Au cours des années suivantes, sa pensée évolu[a] et il en [vint] à envisager sa collection comme le fondement « d'un musée historique...consacré au Canada ». Une fois qu'il s'[était] engagé dans cette voie, l'idée d'ouvrir sa collection au public [fut] pour lui si troublante qu'il en [prenait] parfois un ton messianique [...]. (Young, 2001, p.69)

Dans une correspondance datant de 1919, il écrivait d'ailleurs à un donateur : « Je n'en ferai pas un musée protestant ou catholique mais le musée le plus indien possible, le musée des premiers possesseurs de la terre » (McCord cité dans Miller, 1992, p.84).

Influencé par le développement de l'anthropologie, la constitution de collections privées, la création de sociétés savantes et de musées, notamment la Smithsonian Institution en 1841 et le Pitt Rivers en 1884 aux États-Unis, McCord souhaitait lui aussi laisser une trace dans le paysage canadien. Retiré de la fonction d'avocat et sans enfant, son projet muséal était une façon de léguer une certaine version de l'histoire nationale. C'était également sans doute une manière d'ériger sa famille et son patronyme au cœur de l'histoire nationale canadienne ayant lui-même affirmé « Mon musée sera pour l'histoire du Canada ce que le latin fut pour le monde » (McCord cité dans Wright,

1992, p.88). En léguant sa collection à l'Université McGill en 1919, son entreprise prenait une tournure encore plus riche de sens puisque son projet était finalement validé par une institution intellectuelle qui ajoutait du prestige aux connaissances accumulées et ordonnancées, mais aussi une valeur scientifique à celle-ci. Finalement, en la rendant publique, McCord faisait don à la jeune nation d'une histoire longue et victorieuse et mettait « en application le sens de la responsabilité civique issu de sa famille protestante » (Young, 2001, p.28). Par son musée, il souhaitait donc célébrer le Canada et ses trois peuples fondateurs, les Français, les Britanniques et les Peuples autochtones²⁰ tout en valorisant son histoire familiale dans la constitution moderne du pays.

Alors qu'il était âgé de 23 ans, l'Acte de l'Amérique du Nord britannique entrait en vigueur le 1^{er} juillet 19867, créant une nouvelle confédération de quatre provinces fondatrices en ce nouveau Dominion du Canada : Québec, Ontario, Nouvelle-Écosse, Nouveau-Brunswick. Cette nouvelle page dans l'histoire accentua alors l'élan national et patriotique. L'historien et sociologue Gérard Bouchard offre une définition d'une collectivité neuve pertinente pour l'histoire du Musée McCord et la vision de son fondateur :

[elle] se distingue de la simple enclave coloniale en ce que a) ses membres en viennent tôt ou tard à se percevoir comme formant une société autre, séparée géographiquement et socialement de la mère patrie (même si elle demeure dépendante de celle-ci de diverses façons, notamment à titre de colonie), b) ils partagent dès lors une conscience collective distincte, c) ils se donnent des finalités, formulent des utopies pour *leur* société, d) enfin, dans la collectivité neuve, ce sont ordinairement les descendants d'Européens qui mettent fin au lien colonial, alors que dans l'enclave c'est la population indigène. (Bouchard, 2001, p.12-13)

²⁰ David Ross McCord considérait les peuples autochtones comme un tout, une seule entité.

Aussi, l'ensemble des éléments répertoriés par Bouchard se retrouve de façon plus ou moins explicite dans l'entreprise nationaliste de McCord. Il considérait d'ailleurs son projet muséal comme une mission divine pour le Canada et son histoire (Wright, 1992, p.88) et les objets collectés « simplement gardé[s] en fiducie pour [s]on pays » avant de les lui remettre (Miller, 1992, p.84). À ce propos, en s'adressant à Lady Laurier en 1919, il écrivait :

Vous connaissez mon œuvre – de Bénédictin – pour le Canada auquel j'ai eu l'honneur de dédier ma vie, et que le bon Dieu a bénie grandement au-dessus de mes humbles mérites...J'ai fait et continue à faire un musée national dans le vrai et plus étendu sens du mot. McGill se lança dans la brèche pour rencontrer cet objet très désirable et jusqu'à présent négligé au Canada. McGill fournit la belle bâtisse que vous connaissez au coin de la rue Sherbrooke et McTavish, et va l'entretenir. Le musée que je ferai n'est pas un Musée McGill, ni un musée protestant, et certainement pas un musée anglais. Chaque objet dans le musée sera désigné et exprimé dans les deux langues. Notre premier roi était François I, le roi de Cartier, et partant de lui, je déroulerai le beau panorama de notre histoire jusqu'aujourd'hui. En lisant cette lettre vous voyez que je tombe absolument dans la ligne, et j'enseigne les principes auxquels votre associé marital dans ce monde a dédié sa vie, - l'union des deux races. (McCord cité dans Rombout, 1992a, p.10)

Ajoutons que la création d'un musée national était un projet qui avait fait l'objet de plusieurs tentatives depuis un siècle. Comme le rappelle Yves Bergeron dans son ouvrage *Musée et patrimoines au Québec* (2019), déjà en 1836 le gouvernement du Bas-Canada acheta le Musée Chasseur pour en faire un musée national et l'idée de créer une institution de ce type proviendrait également de Nicolas-Marie-Alexandre Vattemare dans la première moitié du XIX^e siècle. À cela, mentionnons aussi le souhait de la Commission géologique du Canada, mise sur pied en 1842, de créer des musées nationaux sur le territoire. En outre, un intérêt plus marqué pour les collections du Séminaire de Québec dès la fin du XIX^e siècle entérina la volonté du gouvernement québécois – les gouvernements Gouin puis Taschereau – de se doter d'un musée national. Le Musée de la Province fut alors créé en 1922 et inauguré en 1933. Il abritait

les Archives nationales du Québec, des collections d'œuvres d'art, de sciences naturelles et des *canadianas* (Bergeron, 2019, p.68-139). Cette concurrence, entre les communautés anglophones de culture protestante et canadiennes-françaises de culture catholique, exacerba la présence de deux nationalismes distincts qui, avec le recul, ont entaché l'idéal de David Ross McCord de créer une unité nationale. Comme il sera souligné plus loin, son projet présentait trop d'attributs impérialistes et anglophones pour qu'il puisse obtenir le statut de musée national au Québec dans un contexte de valorisation de l'histoire et des valeurs canadiennes-françaises.

1.3.2 La valorisation de l'impérialisme et des racines britanniques

Si McCord souhaitait ériger un musée national, il s'agit de comprendre cette motivation non pas uniquement comme un nationalisme ouvert mais aussi comme une valorisation des racines britanniques du Canada. L'historien Claude-Armand Piché résume bien cette tendance à laquelle adhérait le collectionneur :

Finally, the conversationist passion of David Ross McCord s'accorde bien avec l'émergence d'une forme particulière (et conservatrice) du nationalisme canadien, qui prend le visage ici, comme pour une frange importante de la bourgeoisie anglo-canadienne, de l'idéologie impériale de tendance loyaliste. Cette manière d'interpréter l'histoire et la culture anglo-saxonne, qui fait du thème de l'unité nationale, du moins au Québec, un de ses pivots imprègne l'ensemble du programme muséologique de David Ross McCord. Tous les objets, tous les documents, dont la mise en exposition est susceptible de favoriser une coexistence pacifique entre les deux « peuples fondateurs », sont collectionnés, plus particulièrement ceux associés aux faits de guerre, qui sont pour David Ross McCord le creuset par excellence de l'édification des nations. En somme, pour McCord, « collectionner des artefacts sur l'histoire canadienne, c'est légitimer le Canada » ; un Canada fier de ses origines anglo-saxonnes et généreux pour ses minorités française et amérindienne, pour peu qu'elles adhèrent aux vertus britanniques et impériales. (Piché, 1999, p.231-232)

Sa collection d'objets familiaux et d'artefacts historiques participait aussi à la glorification de l'origine et de la culture britannique du Canada :

L'impérialisme était en effet si envahissant, si persuasif et si changeant qu'il avait un impact sur l'attitude des Canadiens anglais envers les États-Unis, le Canada français, les peuples aborigènes et leur propre sentiment de supériorité. Il leur offrait une vision de leur histoire – loyale, héroïque, romantique et ponctuée de grandes victoires militaires – et de leur avenir : le Canada, avec ses ressources illimitées et jusqu'alors inexploitées, dirigeait l'Empire au même titre que l'Angleterre. Bref, l'impérialisme se conjugait au présent, au passé et au futur. David Ross McCord est un impérialiste convaincu : l'impérialisme représente sa constitution. (Wright, 1992, p.88)

En plus d'une forte position identitaire personnelle dans ses collections, McCord, influencé par l'idéologie du Canada First, collectionnait donc selon une logique nationaliste empreinte de culture anglo-protestante²¹. En quête de mythes nationaux, il considérait ses objets comme étant investis des signes de l'histoire conquérante de la nation en construction (Wright, 1992, p.100). Son entreprise s'apparentait aux motivations des membres des sociétés savantes tout au long du XIX^e siècle, dont son père qui a été une de ses sources d'inspiration (Gagnon, 1999, p.85-99).

1.3.3 La construction de mythes nationaux dans ses collections

David Ross McCord avait la ferme volonté d'intégrer son projet national dans un imaginaire collectif²² où les collections devenaient des vecteurs historiques et

²¹ Pour l'idéologie du Canada First, on se référera à l'ouvrage de Ramsay Cook, *The regenerators : social criticism in late Victorian English Canada* (1987).

²² Nous nous appuyons sur sa définition d'imaginaire donnée par Bouchard :

Telle qu'entendue ici, cette notion d'imaginaire invite à explorer rien de moins que l'appropriation culturelle du continent, à savoir l'établissement d'une relation symbolique avec le territoire, l'élaboration de représentations de *soi* (au présent, au passé, au futur) et

mémoriels de la nation en devenir. Les artefacts acquis et exposés pour leur importance historique, leur exemplarité, leur relation avec quelques héros participèrent ainsi à l'érection d'une conscience et d'un récit collectif original. Par ailleurs, en reliant des objets de famille à des artefacts destinés à représenter l'histoire nationale, McCord entremêlait deux histoires distinctes et plaçait ces deux lignées dans le récit national, réellement teinté à la fois du Soi et de l'Autre. Cette muséification des objets collectés exemplifiait ainsi ce que devait être la nation canadienne aux yeux de David Ross McCord et, *a fortiori*, balisait le paysage visuel et culturel canadien pour les visiteurs de ses expositions. La production d'un discours national et la validation des mythes héroïques permettaient alors de justifier l'imaginaire collectif canadien en circulation. Comme l'énonce Bouchard,

[les constructions discursives] contribuent directement à construire l'imaginaire, elles revendiquent l'existence de la nation, elles fixent les contenus de l'identité, elles énoncent ses prémisses, ses contours, elles expriment ses états d'âme. D'autre part, elles laissent derrière elles des œuvres qui acquièrent valeur de patrimoine, qui deviennent le capital accumulé et permanent de la nation vivante, la preuve la plus éclatante de sa substance et de sa pérennité. C'est donc à la fois comme acteur et comme témoin que le discours est mobilisé par la culture nationale. (Bouchard, 2001, p.31)

Les collections et le discours les entourant alimentaient ainsi la conscience nationale en valorisant l'esprit de communauté, l'histoire prophétique du pays :

[McCord] [croyait] profondément en l'importance et en l'utilité de l'histoire et aux mythes sur lesquels sont fondées les grandes nations, mythes qui assurent la solidarité et apportent stabilité et raison d'être, et

l'autre, la mise en place d'un cadre d'intégration collective. L'imaginaire collectif est donc le produit de l'ensemble des démarches symboliques par lesquelles une société se donne des repères pour s'ancrer dans l'espace et dans le temps, pour rendre possible la communication entre ses membres et pour se situer par rapport aux autres sociétés. (Bouchard, 2001, p.14)

permettent de combattre les forces centrifuges en renforçant les expériences partagées et en « fournissant un modèle logique capable de triompher d'une véritable contradiction ». Et qu'était le Canada, sinon rien d'autre qu'un pays de véritables contradictions, où francophones et anglophones vivaient ensemble à côté du colosse qu'allaient devenir les États-Unis. (Wright, 1992, p.90)

À l'ouverture du musée en 1921, une salle entièrement consacrée au général Wolfe et une autre mettant en scène la vie militaire de la colonie sous le régime français participaient donc à l'alimentation d'un sentiment victorieux et de singularité du Canada.

Par ailleurs, les fonctions mémorielles et historiques des artefacts acquis puis exposés permettaient aussi de créer une généalogie et d'envisager un avenir proprement canadien. En effet, si le collectionnement d'artefacts autochtones était justifié par l'intérêt de McCord pour les Premiers Peuples, leur exposition permettait sans doute de justifier l'existence du Canada et de prôner une sorte de filiation. La nouvelle nation canadienne pouvait prétendre à avoir des racines bien plus anciennes en territoire américain. L'histoire et la mémoire des habitants et des visiteurs remontaient alors plus loin que les premières colonies. De plus, l'acquisition et l'exposition d'artefacts ayant appartenu à des personnages clés dans l'histoire du Canada – pensons au général Wolfe, à Joseph Brant ou encore à Tecumseh –, permettaient à McCord de mettre en scène l'histoire nationale qu'il rendait humainement reconnaissable, objectif auquel répondaient également les monuments historiques érigés massivement à la même époque (Miller, 1992, p.84-86). Enfin, il va sans dire que le projet muséal était envisagé comme un moyen de définir l'avenir grâce à une meilleure connaissance du passé. À ce titre, Wright rappelle que « [c]e n'est pas par hasard qu'il choisit pour son musée la

devise suivante : “Lorsqu’il n’y a point de vision, le peuple est abandonné²³” » (Wright, 1992, p.90). Aussi, par la constitution d’une collection et la réunion d’archives, McCord léguait « un ensemble de preuves matérielles et documentaires afin que les générations à venir puissent interpréter et réinterpréter l’histoire du Canada. » (Miller, 1992, p.84).

Bien que l’objectif avoué était de valoriser la nation canadienne par le biais de sa collection, les intérêts de McCord étaient disparates, portés sur l’histoire du Canada dans son ensemble : des communautés autochtones avant les premiers contacts, aux guerres jusqu’au quotidien des familles victoriennes de l’époque. L’historienne Heather McNaab note d’ailleurs la singularité des collections du Musée :

The McCord museum was also quite unusual among its Canadian contemporaries in that it focused on objects illustrating the history of Canada. Most of the other institutions that contained historical material tended to concentrate instead on local or provincial history. (McNaab, 2015, p.44)

Toutefois, contrairement à d’autres amateurs de curiosités et collectionneurs de l’époque, McCord acquérait aussi des spécimens naturels comme autant d’éléments qui permettaient de documenter des techniques artisanales autochtones (McNaab, 2015, p.44). Nous discuterons un peu plus loin des collections à l’ouverture du Musée en 1921.

À travers son projet nationaliste, David Ross McCord se percevait, on l’a vu, comme « un bâtisseur de la nation » (Miller, 1992, p.90), favorisant la construction d’une histoire commune et d’un passé victorieux. Malgré le fait que le Musée McCord n’ait

²³ Cette devise est extraite du proverbe 29 :18 de la Bible selon le théologien protestant David Martin (1639-1721). Toutefois, la dernière partie, à savoir « mais bienheureux est celui qui garde la loi », a été tronquée par David Ross McCord.

jamais été considéré comme un musée national par les gouvernements canadien et québécois²⁴, celui-ci a encore pour mandat de préserver l'histoire à l'échelle nationale même si sa mission se concentre maintenant sur Montréal et ses communautés²⁵. Toutefois, à la lumière de l'analyse proposée par Krzysztof Pomian sur les musées nationaux, le Musée McCord serait tout de même un musée national en cela qu'il valorise « la spécificité et l'exceptionnalité de la nation et de son parcours dans le temps », qu'il expose « ce qui différencie la nation des autres » et qu'il conserve « toutes les traces de l'histoire nationale » (Pomian, 1991, p.163-164). David Ross McCord, collectionneur passionné et fier de son histoire familiale et de ses racines canadiennes, possédait donc l'ensemble des éléments pour hisser son projet à son point culminant : la fondation d'un musée à son nom et érigé à Montréal, capitale économique du Canada à cette époque.

²⁴ En 1970, l'Université McGill avait toutefois suggéré d'intégrer le Musée McCord au musée d'histoire nationale que le gouvernement de la Province du Québec envisageait à cette époque de créer.

²⁵ Jusqu'en 2001, le nom complet de l'institution était « Musée McCord d'histoire canadienne ». Par la suite, les rapports annuels insistent encore sur la mission de préservation et de valorisation de l'histoire du Canada. Dès 2011, l'accent est désormais mis sur l'histoire sociale locale : « Le Musée McCord célèbre la vie d'ici, d'hier et d'aujourd'hui : son histoire, ses gens, son peuple, ses communautés » (Musée McCord, 2011, p.s.n). Toutefois, les prémisses de ce resserrement semblaient déjà poindre au tournant du siècle alors que l'établissement présentait ses valeurs fondamentales approuvées par le Conseil d'administration en février 2001 parmi lesquelles : « Le Musée McCord s'est engagé à étudier et comprendre l'histoire sociale, et en particulier l'interaction des cultures diverses, telles que celles-ci se manifestent dans une métropole nord-américaine multiculturelle » (Musée McCord, 2001, p.7). Depuis 2013 et la fusion avec le Musée Stewart, le McCord affirme sa position de musée consacré à l'étude et la préservation de la culture matérielle et de l'histoire de la métropole et de ses différentes communautés (Burgess, Cooper, Widmer, Zwarish, 2015, p.2). Néanmoins, l'accent mis sur les cultures autochtones reste toujours un des moteurs de l'institution comme le rappelait Suzanne Sauvage, la présidente et chef de la direction du McCord (Sauvage, 2019a).

1.4 La création d'un musée d'histoire canadienne

1.4.1 L'ouverture du Musée McCord

Lorsque le Musée McCord ouvrit ses portes en 1921 dans l'enceinte de l'Université McGill, le prestige intellectuel et scientifique de cette dernière attestait finalement la rigueur de l'entreprise nationale et documentaire du collectionneur. La création de l'établissement engageait également la famille McCord dans une immortalité encore plus grande :

Le père a dirigé la construction, sur le versant opposé, du cimetière du mont Royal, institution qui, comme nous l'avons vu, a utilisé la mort pour surimposer à Montréal un horizon protestant et britannique. La mémoire et la permanence obsèdent McCord; par contraste avec l'érosion physique de Temple Grove et avec sa propre mortalité, la constance de l'institution qu'est l'Université est censée assurer la pérennité et de sa collection et de sa vision personnelle de l'histoire canadienne. (Young, 2001, p.90)

C'est finalement en 1919 que David Ross McCord fit don de sa collection à l'Université McGill alors qu'une première tentative auprès de l'institution avait échoué onze ans plus tôt. Young justifie la détermination de McCord par le fait qu'« [i]l [voyait] dans sa collection, un laboratoire de haute volée, une réserve de savoir n'attendant que l'exploration de chercheurs. » (Young, 2001, p.90). Une continuité était alors assurée pour ses intérêts qui passaient des mains d'un amateur spécialisé à des scientifiques et intellectuels dans une prestigieuse institution canadienne anglophone. À noter que sa collection regorgeait d'objets ayant appartenu à des personnes illustres de l'Université McGill, notamment James McGill et le géologue et recteur de l'institution, William Dawson, qui était d'ailleurs une de ses sources d'inspiration comme nous l'avons vu plus précédemment. Après plus d'une décennie de négociations entre McCord et l'Université, la collection d'environ 15 000 objets sur l'histoire du Canada fut finalement exposée dans la maison Jesse Joseph sur le campus, édifice que McCord souhaitait utiliser à cette fin dès le début des discussions. Pour autant, atteint d'une

maladie mentale et déclaré officiellement aliéné en 1922 (Young, 2001, p.100), il ne fut pas présent à l'inauguration de son projet de vie. Son avocat et ami William Douw Lighthall, avec qui il partageait notamment la curiosité pour les cultures autochtones, prit le relais et assura l'agrandissement de la collection et l'aménagement des expositions jusqu'à la fermeture du musée en 1936 (Young, 2001, p.29; p.99-103).

1.4.2 La consolidation des collections

Illustrant l'histoire du Canada depuis les premiers contacts, les collections du Musée McCord étaient aussi vastes qu'hétéroclites comme en témoignent Miller et Wright :

Fondées sur les intérêts scientifiques et artistiques de sa famille, ses vastes collections témoignent de son engagement envers les idéaux du mouvement « Canada First » et de l'impérialisme canadien. McCord partage en outre le point de vue victorien sur l'importance du citoyen dans la société et sa capacité à changer cette société. Les luttes, les guerres et la croyance quasi sacramentelle dans le sang à verser pour consacrer l'identité nationale incitent les hommes de cette époque à se sacrifier. Ces idées, conjuguées au goût pour l'étrange, à la valorisation du sublime et à la passion de documenter chaque événement de l'histoire canadienne par tous les moyens ont mené à la constitution d'une collection d'une étendue et d'une richesse stupéfiante. Principalement choisies pour leurs associations historiques, les acquisitions de McCord personnifient les acteurs et leurs actes dans l'histoire du Canada. (Miller, 1992, p.84)

Animé d'un sentiment divin, cet homme qui se proclame lui-même le « serviteur du Canada » amasse une merveilleuse collection d'objets énigmatiques, pertinents, étranges, ordinaires, mais ayant tous une valeur historique [...] Lorsque le McCord National Museum ouvre officiellement ses portes le 13 octobre 1921 (date qui coïncide de façon significative avec le 109^e anniversaire de la mort du général Isaac Brock), il possède l'une des plus importantes collections, sinon la plus importante, sur l'histoire du Canada au monde : entre quinze et vingt mille objets sur des thèmes aussi variés que les cultures autochtones du Canada, la Nouvelle-France, la

guerre de Sept Ans, la guerre de 1812, l'Arctique et les scientifiques canadiens. (Wright, 1992, p.88)

En somme, des costumes et textiles, des objets des arts décoratifs, des tableaux, des estampes et des dessins, des artefacts et des spécimens archéologiques illustrant les cultures et traditions des communautés autochtones vivant sur le territoire du Canada actuel ainsi que plusieurs fonds d'archives textuelles sur l'histoire du pays, celle de sa famille et des collections amassées, constituaient le noyau dur du Musée McCord (Musée McCord, 2002, p.15-30).

Le 17 décembre 1924, un rapport, publié par le comité administrant la gestion du Musée²⁶, indiquait une forte préoccupation pour l'acquisition d'artefacts significatifs de l'histoire du Canada et, dans une moindre mesure, de l'Empire s'ils illustraient l'histoire du Dominion. Une attention particulière était d'ailleurs mise sur les canadiens susceptibles d'être vendus à l'étranger et de quitter le territoire. Ce document attestait également de l'intérêt du musée à étendre la collection d'artefacts issus des Premiers Peuples. (Musée McCord, 2002, p.12-14). Considéré comme la première politique d'acquisition du musée, il reconnaissait « l'importance de répertorier et d'enrichir les collections afin de les rendre intelligibles et utiles à toute personne étudiant l'histoire du Canada, de l'universitaire accompli à l'élève du primaire. » (Burgess, Cooper, Widemer, Zwarich, 2015, p.3). Dès les premières années de fonctionnement, l'institution valorisait donc aussi bien l'acquisition et l'exposition comme fonctions muséales principales que la diffusion des connaissances sur l'histoire canadienne et la recherche sur les objets conservés grâce à un important travail de

²⁶ Le comité était constitué d'Arthur Currie, C. W. Colby, I. Gammell, W. D. Lighthall, Francis McLennan, W. D McLenan, F. Cleveland Morgan, R. W. Reford, Percy E. Nobbs, Ramsay Traquair, C. E. Fryer, A. P. S. Glassco, C. A. deL. Harwood, S. M. Bayllis, W. Pemberton Smith, Paul Villard, Gerhard R. Lomer. Les noms des membres du comité consultatif sont indéchiffrables (Musée McCord, 2002, p.12).

catalogage. Par ailleurs, de la dissolution de la NHSM en 1925, de nombreux objets arrivèrent dans les réserves de l'institution (McCaffrey, 1992b, p.34). Trois ans plus tard, la collection de paniers de Mabel Molson conservés à la Art Association of Montreal fut également intégrée à la collection du McCord (McCaffrey, 1992a, p.110-112). En 1956, l'acquisition des archives photographiques Notman augmenta encore une fois le nombre d'artefacts conservés ainsi que le prestige de l'institution en tant que pivot dans l'histoire du Canada et de la modernité (Burgess, Cooper, Widemer, Zwarich, 2015, p.2). Au fil des ans, la réorganisation du Musée Redpath et du Ethnological Museum de l'Université McGill mena aussi à l'absorption de plusieurs artefacts, dont ceux recueillis à Haida Gwaii par George Mercer Dawson en 1878, dans les collections du Musée McCord (McCaffrey, 1992b, p.34) – la collection ethnologique fut notamment entreposée dans la Maison Jesse Joseph en 1944 (Young, 2001, p.16). En 1957, les costumes et textiles, collectionnés par David Ross McCord, étaient regroupés dans une collection à part entière à l'arrivée d'Isabel Dobell (Musée McCord, 2002, p.18).

1.4.3 La mise en exposition des artefacts

Peu d'images et de descriptions des premières salles du Musée McCord nous sont parvenues. Pour autant, les recherches menées par Piché et McNaab permettent de se représenter le découpage spatial des premières salles d'exposition selon des logiques géographiques, biographiques et/ou politiques. Le projet imaginé par McCord était composé de douze salles thématiques auxquelles s'ajoutait un groupe d'artefacts sans localisation précise. Au rez-de-chaussée se trouvaient la salle A « Indian Room » qui présentait les artefacts issus des communautés autochtones, la salle B « French Regime » qui exposait la vie militaire de la colonie française, la salle C « Wolfe Room » à la gloire du général et enfin la salle D « McCords Room » qui retraçait l'histoire de la famille du collectionneur. Au premier étage, sept autres salles

exposaient les objets collectés : la salle E « Protestant Spiritual Pioneers Room » présentait l'histoire des premiers protestants sur le nouveau continent alors que la salle F faisait état des premiers catholiques sous le titre de « Roman Catholic Spiritual Pioneers Room ». Trois autres salles regroupaient les artefacts selon leur provenance géopolitique : la salle G dédiée à la révolution américaine, la salle H « China Room » puis la salle I exposant les objets provenant de la province du Québec. En poursuivant, la salle J honorait des artistes, des généraux et des poètes canadiens alors que la salle K valorisait la ville de Montréal et l'Université McGill. Pour finir, la dernière salle nommée « Arctic Room » présentait l'histoire des explorateurs anglo-saxons qui ont sillonné le Nord canadien (Piché, 1999, p.239-240). Au fur et à mesure des années, la collection ethnologique d'artefacts autochtones ne cessait de croître. Les recherches menées par McNaab stipulent d'ailleurs qu'une deuxième salle indienne fut créée au rez-de-chaussée à compter de 1929 et ce, jusqu'à ce que cet espace eût servi à monter des expositions temporaires (McNaab, 2015, p.55).

1.4.4 La présence marquée des femmes

Dès son ouverture, la présence féminine est très marquée dans le Musée comme le démontre Young dans un chapitre entier consacré à la culture des femmes dans l'institution de 1921 à 1975 (Young, 2001, p.133-177). Dans un premier temps, le rôle d'Anne Ross, la mère du collectionneur, fut, sans conteste, primordial dans son éducation. Comme évoqué précédemment, ses intérêts pour les arts, la collecte d'objets et la consignation des événements dans des journaux privés ont fortement influencé les passe-temps de McCord jusqu'à ce que sa passion pour le collectionnement prenne le dessus sur sa profession d'avocat. Par ailleurs, sa femme, Letitia Chambers, eut également un rôle de premier ordre dans les acquisitions faites jusqu'à l'exposition des artefacts dans la demeure familiale de Temple Grove. Plus tard, plusieurs femmes prirent le relais dans le fonctionnement de l'institution jusqu'à même en incarner les

connaissances et y laisser leur marque. L'établissement était devenu un lieu de sociabilité privilégié pour les femmes issues de l'élite anglophone de Montréal. Si cet aspect est largement traité par Young dans son ouvrage sur le Musée, il convient tout de même de souligner cette particularité dans un paysage muséal fortement dominé par les hommes. Mentionnons ainsi l'apport d'Isabel Dobell, figure incontournable de l'histoire de l'institution. Embauchée en 1955 pour mener l'inventaire et l'organisation des collections, elle devint la conservatrice des estampes et des dessins en 1957 avant de devenir 11 ans plus tard la conservatrice en chef avant d'être nommée directrice de 1970 à 1975 puis directrice honoraire jusqu'en 1980 (Young, 2001, p.148-149). Par ailleurs, Shirley Thompson fut la directrice du Musée de 1982 à 1985 avant de démissionner et de devenir la directrice du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) en 1987. Considérant la recherche comme une des fonctions principales de l'institution, elle travailla activement à resserrer les ponts entre le Musée et les universités, notamment l'Université McGill, en invitant les professeurs et les étudiants à utiliser les collections à des fins d'enseignement et de recherche (Young, 2001, p.204-205). Cette présence féminine est d'ailleurs toujours très forte comme l'attestent les entrevues semi-dirigées effectuées pour cette recherche doctorale.

CHAPITRE 2

L'EXPOSITION *THE SPIRIT SINGS ARTISTIC TRADITIONS OF CANADA'S FIRST PEOPLES* : UN RETOUR HISTORIQUE ET HISTORIOGRAPHIQUE

Dès les années 1960, certains épisodes des luttes politiques autochtones aux États-Unis et au Canada ont annoncé les prémisses d'un changement de paradigme au sein de la société canadienne et l'avènement sans précédent d'un *empowerment* autochtone. Le rappel, même succinct, de certains de ces moments politiques et culturels majeurs en Amérique du Nord, et principalement au Canada, à l'encontre des peuples autochtones, nous permettra de comprendre l'impact de l'exposition *The Spirit Sings* et de sa controverse pour les communautés autochtones et le monde muséal canadien. Cette analyse nous donnera finalement les outils pour mieux comprendre et circonscrire la cristallisation à la fois médiatique et muséologique autour de cet événement dans un contexte de revendications autochtones plus large, celui d'une lutte pour la souveraineté culturelle dont les paramètres dépassent ceux du milieu muséal.

2.1 Les contextes politiques, sociaux et culturels autochtones au Canada avant *The Spirit Sings*

2.1.1 Un *empowerment* autochtone en marche des États-Unis et au Canada

Les années 1960 marquaient un point tournant dans l'histoire politique de l'Amérique du Nord. En effet, les luttes identitaires dont le mouvement des *Black Panthers* issu de

la communauté noire aux États-Unis, la mobilisation contre la guerre au Vietnam, la montée des féminismes et du mouvement des droits civiques, étaient en pleine expansion (Tuhiwai Smith, 2002, p.117-118). À cette même époque, les nations autochtones établies en Amérique du Nord se regroupaient elles aussi afin de faire valoir leurs droits et leur souveraineté politique et territoriale.

Plusieurs organisations autochtones aux échelles nationale et provinciale furent créées dès le XIX^e siècle au Canada (<http://apnql.com/fr/propos/>; Lueger, 1977). Toutefois, comme le rappellent Tonio Sadik, directeur de la section environnement de l'Assemblée des Premières Nations, et l'anthropologue Noël Dyck, les aspirations amérindiennes²⁷ furent freinées par la Loi sur les Indiens et l'absence du droit de vote des Autochtones aux élections fédérales et provinciales jusque dans les années 1960 (Sadik et Dyck, 2016). L'association North American Indian Brotherhood vit tout de même le jour dans les années 1950 en Colombie-Britannique dans le but de servir les intérêts communs des communautés implantées de part et d'autre de la frontière entre les États-Unis et le Canada (Tuhiwai Smith, 2002, p.118). Dès 1961, la lutte pour une autodétermination autochtone s'organisa aux États-Unis avec la formation du Red Power Movement, inspiré du mouvement radical noir des Black Panthers, puis du National Indian Youth Council suivi, en 1968, de l'American Indian Movement²⁸. Au Canada, les années 1960 furent également un moment charnière pour les associations politiques autochtones dans un contexte qui divergeait de manière significative avec

²⁷ Nous employons le terme « amérindien » lorsqu'il s'agit de la période antérieure à 1982, année où est signée la Déclaration des Premières Nations.

²⁸ Sous la bannière du Red Power Movement, les groupes autochtones menèrent plusieurs actions à fort impact médiatique valorisant alors leurs causes et s'attirant la sympathie voire la solidarité de citoyens américains. L'occupation de la prison d'Alcatraz à San Francisco pendant 19 mois, l'arrivée de centaines d'activistes autochtones de tous les États-Unis au Bureau des Affaires indiennes de Washington D.C en temps de période électorale en 1972 puis l'occupation de Wounded Knee dans la réserve de Pine Ridge pendant 71 jours en 1973 sont parmi les épisodes qui ont démontré la détermination des nations autochtones à faire valoir leurs droits aux États-Unis.

les politiques étasuniennes (Lueger, 1977). La Fraternité nationale des Indiens (National Indian Brotherhood of Canada), créée en 1967 sur un modèle comparable au Red Power Movement aux États-Unis, était active jusque dans les années 1970 pour faire valoir les droits inhérents des Amérindiens assujettis à la Loi sur les Indiens. Elle joua d'ailleurs, aux côtés des associations politiques autochtones provinciales, une part active dans les revendications à la suite de la parution de *La politique indienne du gouvernement du Canada* par le gouvernement de Pierre-Elliott Trudeau, appelée communément le Livre blanc de 1969. En 1970, le Conseil national des Autochtones (Congress of Aboriginal Peoples) fut fondé afin d'encadrer les revendications de la population métisse et des Amérindiens détenant un statut d'Indien non inscrit. Un an plus tard, les Inuit de l'ensemble du Canada s'organisèrent et fondèrent l'Inuit Tapirisak du Canada – actuellement l'Inuit Tapiriit Kanatami – afin de sensibiliser les populations aux enjeux politiques, sociaux, culturels et environnementaux, tout en participant activement aux réflexions sur la mise en valeur du Nord canadien et la préservation de leurs cultures (Freeman, 2011). Par ailleurs, en décembre 1980, des centaines de chefs amérindiens signaient la Déclaration des Premières Nations qui « traçait les grandes lignes de leurs relations avec le Canada et des liens les unissant les uns aux autres » (Marshall, Posluns et Hall, 2016). Hormis la portée de ce texte dans la création de l'Association des Premières Nations (APN) deux ans plus tard en 1982, c'est la première fois que la mention « Premières Nations » apparaissait de manière officielle marquant ainsi une autodétermination et une souveraineté sémantique à l'encontre du terme Indien, lui-même encore en vigueur dans le texte de la Loi sur les Indiens et l'article 35 de la Constitution canadienne de 1982 (Marshall, Posluns et Hall, 2016). L'APN, encore très active aujourd'hui, se décrit comme « une organisation nationale de défense des intérêts qui représentent les citoyens des Premières Nations du Canada, c'est-à-dire plus de 900 000 personnes réparties dans 634 communautés des Premières Nations, villes et villages du pays » (<http://www.afn.ca/fr/a-propos-de-lapn/>).

En 1969, Pierre-Elliott Trudeau, le Premier ministre du Canada, et Jean Chrétien, ministre des Affaires indiennes et du Nord canadien, présentaient un Livre blanc. Ce document s'appuyait sur l'*Étude sur les indiens contemporains du Canada : Besoins et mesures d'ordre économique, politique et éducatif*, déposé en 1963 par Harry B. Hawthorn, anthropologue à l'Université de Colombie-Britannique. Chargé de l'enquête par le gouvernement fédéral, il concluait à l'extrême pauvreté de la population amérindienne du Canada taxée du qualificatif « Citizens minus ». Basé sur des concertations menées quelques mois plus tôt entre le gouvernement et plusieurs chefs autochtones, ce rapport offrait également aux associations politiques autochtones créées à travers le pays les justifications nécessaires à leur lutte pour une autodétermination et une souveraineté territoriale et culturelle. Finalement, sous couvert d'une avancée vers l'égalité entre les Amérindiens et l'ensemble des citoyens canadiens, le gouvernement libéral du Canada proposait en 1969 la suppression de la Loi sur les Indiens promulguée en 1876, le transfert de la prise en charge des communautés du gouvernement fédéral vers les provinces, ainsi que l'autonomie totale des communautés en matière de préservation des identités et des cultures autochtones. Bref, l'ensemble des propositions faites niait le statut unique des Amérindiens par un alignement total de leurs droits et devoirs avec les citoyens canadiens, sans pour autant assumer ou réparer les erreurs passées ni même respecter les engagements de leurs prédécesseurs en matière de revendications territoriales²⁹. Profondément choquées par les propos sous-jacents du Livre blanc et l'hypocrisie à leur égard en prétextant un geste d'égalité et d'ouverture³⁰, les organisations autochtones, dont la Fraternité nationale

²⁹ Il avait été évoqué lors des concertations précédant le dépôt de ce Livre blanc l'importance de la reconnaissance et du respect des traités relatifs aux territoires ancestraux.

³⁰ Les associations et chefs autochtones pointaient du doigt le déni de leur identité et de leurs culture, le non-respect des droits ancestraux et des traités territoriaux et de leur autonomie politique et territoriale. Ils déploraient également la fausse prise en compte de leurs revendications lors des consultations entreprises par le gouvernement fédéral quelques mois auparavant (Indian Chiefs of Alberta, 2011 ; Tétu, 1970 ; The Union of B.C Indian Chiefs, 1970).

indienne, adressèrent alors une réponse au gouvernement fédéral en place. La publication remarquée de deux rapports successifs par deux associations politiques amérindiennes du pays marqua le coup d'arrêt de cette politique gouvernementale portée par Pierre Elliott Trudeau et son ministre Jean Chrétien. En effet, en juin 1970, Harold Cardinal, Cri membre de la réserve de Sucker Creek et chef de The Indian Association of Alberta, présentait au Premier ministre un rapport intitulé *Citizens Plus*, en référence au rapport Hawthorn, métaphoriquement appelé le Livre rouge³¹. Ce document, appuyé par la Fraternité nationale des Indiens et les chefs des associations amérindiennes provinciales (Tétu, 1970, p.2) rejetait alors l'ensemble des mesures prises par le gouvernement fédéral à l'encontre des communautés les considérant comme porteuses de désespoir (Indian Chiefs of Alberta, 2011, p.189). The Indian Association of Alberta insistait également sur l'importance de ne pas supprimer la Loi sur les Indiens ni les traités territoriaux signés entre le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, tous les deux garants de leur statut et de la protection des droits acquis et revendiqués :

The only way to maintain our culture is for us to remain as Indians. To preserve our culture it is necessary to preserve our status, rights, lands and traditions. Our treaties are the bases of our rights. (Indian Chiefs of Alberta, 2011, p.194)

Quelques mois plus tard, en novembre 1970, était déposée la *Declaration of Indian Rights. The BC Indian Position Paper* signée par l'Union of British Columbia Indian Chiefs, organisation nouvellement constituée à la suite d'un rassemblement politique en novembre 1969. Ce rapport, également connu sous le nom de Livre brun, proposait

³¹ Le rapport de Harold Cardinal est disponible sous la référence suivante : Indian Chiefs of Alberta. (2011). *Citizen Plus. Aboriginal policy studies*, 1(2), 188-281.

lui aussi des propositions concrètes pour une autodétermination politique, une souveraineté identitaire et une autonomie culturelle :

We now want to make decisions, in the administration of our affairs, to select and control programs in a voluntary manner with the right of retrocession. We need a new and continued Federal government commitment for our people and for our lands. [...] The Federal government seems intent on raping our culture and unique status, on wanting to destroy our identity as Indians. We reject this philosophy and demand our place in society as INDIANS. We demand the right to determine our own destiny without jeopardizing our aboriginal rights and our special relationship with the Federal government. [...] The real issue is not revision of the Indian Act but recognition of the rights that have been denied us since Confederation and to enact constitutional legislation to guarantee these rights. We wish to pursue these rights in honourable negotiations and to have them provided to us without the need for harried confrontations. (The Union of B.C Indian Chiefs, 1970, p.2-3)

Les dépôts de ces deux documents et le rejet unanime de la part des communautés via la Fraternité nationale Indienne, des propositions fédérales entraînent l'annulation totale de *La politique indienne du gouvernement du Canada* par le gouvernement de Pierre-Elliott Trudeau. Les communautés autochtones démontrèrent ainsi leur détermination à lutter pour leur souveraineté politique et leur liberté à disposer d'elles-mêmes ainsi que de leur destin collectif tout en reconnaissant, malgré tout, les premiers pas d'une communication de la part du gouvernement canadien envers les communautés, jamais entamée auparavant (Tétu, 1970, p.2)³².

Par ailleurs, le 17 avril 1982, l'Acte de l'Amérique du Nord britannique, ou Loi constitutionnelle de 1867, fut rapatrié au Canada et la compétence du Parlement

³² Pour un aperçu plus complet et critique des Livres blanc, rouge et brun, on se référera directement aux rapports ainsi qu'au mémoire de maîtrise de Leon Crane Bear *The Indian Association of Alberta's 1970 Red Paper published as a response to the Canadian federal government's proposed 1969 White Paper on Indian Policy* (2015) déposé à l'Université of Lethbridge.

britannique fut transférée aux gouvernements fédéral et provinciaux. Le même jour, la Loi constitutionnelle de 1982 fut signée, se différenciant du précédent document notamment par l'ajout de la Charte canadienne des droits et des libertés. Si cet événement est un des moments importants dans la relation du Canada avec la couronne d'Angleterre, il s'agit également d'un moment important dans la définition et la reconnaissance de l'existence des Premiers Peuples à la fois comme entité politique à part entière, mais aussi distincte du reste des citoyens. En incluant le paragraphe 25 de la Charte canadienne ainsi que la partie II « Droits des peuples autochtones du Canada », et particulièrement l'article 35 dans la nouvelle Constitution canadienne signée en 1982, le gouvernement fédéral entérine officiellement le statut des Amérindiens, Inuit et Métis et de leurs enfants. Par ailleurs, il reconnaît également les droits ancestraux et ceux issus des traités territoriaux signés entre les communautés autochtones et les instances gouvernementales alors en place³³. L'ajout de ces articles est une avancée importante dans l'histoire des communautés autochtones du Canada. Comme le rappellera l'amendement Sparrow délivré en 1990, l'article 35 doit également être perçu comme « fondement constitutionnel solide à partir duquel des négociations ultérieures peuvent être entreprises » (Dupuis, 1997, p.41-44 ; Leclair, 2013, p.311).

En outre, en 1985 soit trois ans plus tard, la *Loi sur les Indiens* est modifiée afin de lutter contre certaines mesures discriminatoires figurant aux articles 11 et 12 de la version de 1951 (modifiée en 1956). Le projet de loi C-31 a notamment permis aux individus radiés du Registre des Indiens de demander leur statut d'Indien et d'obtenir les mêmes droits que les autres Indiens inscrits. Ainsi, les femmes des Premières Nations ayant épousé des hommes allochtones ont pu retrouver leur statut d'Indienne

³³ On se référera à l'article de Jean Leclair (2013) dans lequel il propose une analyse des subtilités des droits ancestraux et de leur reconnaissance par la Loi constitutionnelle canadienne de 1982.

qui était automatiquement aboli auparavant, et inscrire également aux registres leurs enfants en tant qu'Indiens. Enfin, cet amendement a aussi permis à chaque Première Nation d'établir sa réglementation quant aux conditions d'appartenance à la bande, accédant ainsi un peu plus à l'autonomie en termes de gouvernance politique (Clatworthy, 2009).

D'autre part, dans une résolution de l'Assemblée nationale déposée le 20 mars 1985, le Québec reconnaissait le caractère distinct des nations autochtones sur le territoire québécois. Comme le soulève Daniel Salée, le gouvernement provincial « affirmait ainsi leur droit à l'autonomie, à la jouissance de leurs cultures, langues et traditions propres et toute activité leur permettant de s'exprimer en tant que nations régulières. » (Assemblée nationale du Québec, 1985; Salée, 2013, p.331). Malgré tout, comme il le précise, si cette reconnaissance constituait pour les gouvernements provinciaux au Canada, une avancée encore très importante, celle-ci reste avant tout rhétorique et symbolique, les gouvernements provinciaux successifs défendant avant tout le caractère indivisible du territoire québécois.

2.1.2 Le Pavillon des Indiens du Canada à l'Exposition universelle de 1967 : l'autoreprésentation des nations autochtones en contexte international

En 1967 avait lieu à Montréal l'Exposition universelle connue sous le nom de *Terre des Hommes* ou Expo 67³⁴. Cet événement, coïncidant avec le 100^e anniversaire de la

³⁴ L'Expo 67 marqua également un tournant majeur dans la muséologie québécoise et notamment le design d'exposition. Voir Raymond Montpetit (2013). *Une muséologie québécoise dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant. Québec : Ministère de la Culture et des Communications du Québec [rapport].* Récupéré de https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/museologie/Etude_RMontpetit_RFinal_aout2013.pdf.

Confédération, marquait une ouverture sans précédent du Canada, mais aussi du Québec et de la ville de Montréal, aux autres pays. C'était également une occasion pour les Canadiens d'en apprendre plus sur leur histoire et notamment celles des Premiers Peuples. Pour l'événement, le complexe canadien était divisé en plusieurs pavillons distincts : celui du Canada puis les pavillons de l'Ontario, du Québec, des Provinces de l'Atlantique et enfin, le Pavillon des Indiens du Canada et le Pavillon Chrétien. Déjà en 1967, le Pavillon des Indiens était perçu par les communautés autochtones comme un symbole de la lutte pour leur autodétermination politique et leur souveraineté culturelle, forgeant des liens étroits entre différents individus qu'ils soient organisateurs, activistes, artistes ou hôtes de l'exposition universelle (Phillips, 2011, p.29). Par la présentation à l'extérieur de l'édifice des cultures visuelles à la fois ancestrales et contemporaines, puis, à l'intérieur, des problématiques politiques, économiques et sociales, les Premiers Peuples profitèrent de cette occasion pour pointer les injustices auxquels ils faisaient face tout en valorisant leur esprit de résilience et d'ouverture à des relations plus sereines avec les non-Autochtones.

Si dans un premier temps le gouvernement canadien prévoyait d'inclure les Premières Nations au sein du Pavillon du Canada, celui-ci se rétracta et accepta l'érection d'un pavillon distinct à la demande du Conseil national des Indiens (CNI) en 1965. Au lieu de faire partie de la trame historique précédant la Confédération comme il était initialement prévu par le gouvernement canadien, le discours émanant de ce pavillon était finalement contrôlé par les communautés elles-mêmes³⁵. Bien que la forme extérieure du pavillon eût été déterminée par le ministère des Affaires indiennes et du Nord Canadien, les communautés autochtones acceptèrent l'architecture de l'édifice en forme de tipi qui avait au moins l'avantage d'être visible et facilement reconnaissable

³⁵ Soulignons ici l'ouverture du gouvernement fédéral à autoriser un discours critique envers lui-même et son histoire.

par les visiteurs de l'Exposition universelle. Par ailleurs, le commissaire général du Pavillon des Indiens était le Chef Kanien'keha:ka Andrew Delisle de la réserve de Kahnawà:ke, proche de Montréal. Le comité était majoritairement composé d'Autochtones allant finalement de pair avec l'objectif d'autodétermination et d'autonomie du discours.

Au printemps 1966, après avoir rédigé une première version du scénario d'exposition, Robert Marjoribanks, allochtone, et les membres du Comité consultatif autochtone (*Indian Advisory Council*) partirent consulter les membres des communautés, et notamment les chefs, les artistes et les artisans. Plusieurs modifications furent apportées à l'idée initiale. Cette série de consultations fut un succès et appréciée par les communautés approchées. Les organisateurs étaient d'ailleurs très attentifs à bien rappeler que le discours du Pavillon était issu des consultations menées. Le processus était même décrit par Marjoribanks dans la brochure officielle distribuée aux visiteurs. Il existait alors une réelle volonté de dépeindre la réalité et les enjeux tels qu'ils étaient vécus au quotidien par les communautés par exemple les revendications territoriales et le cas des pensionnats (Phillips, 2011, p.38 ; Rutherford et Miller, 2006). Cette initiative, nouvelle pour l'époque, démontrait finalement qu'il était possible d'établir des liens de confiance entre Autochtones et Allochtones au sujet de leur autoreprésentation culturelle. Toutefois, le dépôt du Livre Blanc de 1969 par le gouvernement canadien deux ans plus tard laissa entendre qu'il restait encore un long chemin à parcourir pour que les communautés autochtones soient entendues et que leurs souhaits soient respectés.

Aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur du Pavillon des Indiens, l'objectif était de mettre en valeur les traditions, les cultures et l'aspect contemporain des Premiers Peuples du Canada. Par le biais d'œuvres d'art, de textes et de photographies, les membres des communautés présentaient les éléments importants pour eux, selon leur vision du monde. Les hôtes, toutes originaires de nations différentes, offraient des

services de médiation du Pavillon. À l'extérieur de ce dernier, un vaste programme d'art contemporain était présenté comprenant un mât totémique, des fresques sur les murs ainsi que des peintures. Cet ensemble permettait de rendre compte de la diversité des traditions artistiques autochtones, mais aussi de déconstruire la supposée homogénéité identitaire des Premiers Peuples, un stéréotype pourtant mis de l'avant par l'architecture du Pavillon (Phillips, 2011, p.35). Les artistes, pour la plupart déjà renommés dans les années 1960, marquèrent, *a posteriori*, l'art moderne autochtone. Le mat totémique fut sculpté par Henry et Tony Hunt (Kwakwaka'wakw). À même les murs du Pavillon, George Clutesi (Tseshaht) créa *West Coast*. Norval Morrisseau, assisté de Carl Ray – tous deux Anishinaabeg – réalisèrent *Earth Mother with Her Children*. Ces deux fresques figuratives reprenaient certains éléments des cultures orales et des spiritualités amérindiennes de l'Est et de l'Ouest du Canada tout en inscrivant les croyances et les récits dans une dimension contemporaine. Le programme visuel était complété par une série de peintures circulaires d'égales dimensions, réalisées pour l'Exposition et accrochées le long de la base du tipi : Alex Janvier (Chipewyan), *The Unpredictable East* ; Noel Wuttunee (Cri des Plaines), *The Garden of Indians*, Gerald Tailfeathers (Kainai), *Blackfoot Design*, Ross Woods (Lakota), *Fading Colours* et Tom Hill (Seneca), *Tree of Peace* avec la collaboration de Jean-Marie Gros-Louis (Wendat). Cet ensemble extérieur démontrait à quel point ces artistes amérindiens répondaient, de façon visuelle, au syncrétisme artistique des traditions ancestrales avec les explorations contemporaines plus abstraites. D'autre part, d'après l'historienne de l'art Ruth B. Phillips :

The vitality of the contemporary art displayed at the pavilion must have come as a revelation for some viewers, while provoking in other questions of authenticity. In either case, the use of modernist abstract styles by many of the artists sent messages about the readiness of Aboriginal artists to participate in the world of contemporary fine art. (Phillips, 2011, p.36)

L'intérieur du Pavillon des Indiens présentait les histoires et les cultures matérielles des Premiers Peuples. Les visiteurs étaient directement invités à explorer le quotidien des communautés comme l'annonçait le panneau à l'entrée du Pavillon :

Les Indiens du Canada vous souhaitent la bienvenue. / Chaussez avec nous les mocassins et reprenons / Ensemble le chemin de nos ancêtres. / Mais aussi, observez notre mode de vie présente. / Rassemblez-vous autour du feu, nous parlerons de l'avenir. (Régnier, 1967, 6min26).

D'autre part, en adoptant un ton revendicateur, et parfois même accusateur, le discours du comité organisateur, et issu des consultations menées, contrebalançait avec la représentation que le gouvernement fédéral proposait des peuples autochtones et de leurs réalités au point où, bien qu'il faille souligner l'ouverture des fonctionnaires canadiens, nous ne pouvons pas nous empêcher de nous questionner sur les objectifs sous-jacents. En effet, par un jeu typographique et expographique, certains messages ressortaient et pointaient l'histoire des contacts, mais aussi les politiques coloniales mises en place et subies par les nations. À titre d'exemple, voici certaines phrases que les visiteurs pouvaient lire : « Nous avons accueilli en amis les premiers blancs », « Bon nombre d'entre nous estiment que ce fut alors un marché de dupes », « La réserve est le berceau de notre esprit », « L'école des blancs, un milieu étranger pour l'enfant indien ». Il s'agissait alors de proposer une autre parole que celle relayée par le discours unificateur du Canada. Par la prise en charge de leur propre histoire et de leur quotidien vécus, les Autochtones assumaient leur souveraineté culturelle et identitaire, tout en revendiquant le respect des traités territoriaux signés et en dénonçant l'impact sous différentes formes du colonialisme sur leur vie – l'éducation, la spiritualité, l'utilisation des ressources naturelles, etc. (Phillips, 2011, p.43 ; Rutherford et Miler, 2006, p.168-169).

Près de trois millions de personnes visitèrent le Pavillon des Indiens du Canada durant les six mois que dura Expo 67 (Rutherford et Miller, 2006, p.165). La plupart

découvraient d'ailleurs les cultures matérielles et visuelles autochtones, mais aussi les conditions de vie directement liées aux politiques coloniales du gouvernement. Beaucoup de communautés autochtones firent également le voyage jusqu'à Montréal, fières de leurs origines et de l'existence d'un tel pavillon au sein de l'Exposition universelle. Néanmoins, bien qu'une bonne réception générale ressorte des documents d'archives, certains visiteurs furent également choqués du discours relayé notamment à l'encontre des missionnaires et des communautés religieuses.

Aussi, le Pavillon des Indiens peut être érigé comme le premier exemple de décolonisation des représentations en territoire canadien. En effet, il marquait un tournant majeur dans l'autodétermination politique et l'autoreprésentation culturelle et identitaire des Premiers Peuples. En obtenant un espace distinct de celui du gouvernement, les communautés purent enfin produire un discours original et unique à l'époque sur eux-mêmes, leur vision du passé et leur espoir pour l'avenir qu'ils offriraient d'une voix, aussi bien au Canada qu'à l'ensemble du monde – le Pavillon des Nations Unies était justement situé à côté du Pavillon des Indiens donnant alors un poids politique encore plus important à leurs demandes. Notons d'ailleurs que leur autodétermination incluait également le choix de présenter ou non certains artefacts traditionnels liés directement à la spiritualité des communautés comme les masques faux visages, artefacts dont l'exposition a posé des questions éthiques aux institutions muséales allochtones les années suivantes³⁶.

³⁶ Lors de l'exposition *The Spirit Sings* au Musée Glenbow en 1988, un conflit opposa l'institution au Conseil Mohawk de Kahnawà:ke au sujet de la présentation d'un masque faux visage haudenaunee. La nation souhaitait le retrait de l'artefact considéré comme sacré, demande refusée par le Musée. Lors de sa venue au MCC quelques mois plus tard, le masque fut retiré par respect pour la nation Kanien'kehá:ka ainsi qu'en raison d'une politique interne propre à ce type d'objet déposée en 1981 (Young Man, 1990, p.73).

2.1.3 Une crise des représentations dans les institutions muséales

Mises bout à bout, ces luttes pour une autodétermination ainsi que les avancées politiques des communautés autochtones depuis les années 1960 ont eu un impact retentissant à la fois auprès de la société civile, mais aussi dans les discours produits par les différentes instances politiques et médiatiques canadiennes, et plus largement en Amérique du Nord. Les institutions culturelles, à la fois influencées par la société dans laquelle elles s'inséraient, mais aussi motrices de questionnements et d'avancées politiques, étaient donc également touchées par l'ensemble des actions politiques et identitaires menées par les Autochtones. S'apparentant à des sociétés de discours telles que définies par Michel Foucault (Foucault, 1971), elles étaient donc des agents discursifs de changements, au même titre que l'éducation scolaire et universitaire, les couvertures médiatiques et les avancées politiques des gouvernements successifs.

En revenant sur l'exposition *The Spirit Sings Artistic Traditions of Canada's First Peoples* près de vingt ans après sa présentation, Phillips déclare que toutes les conditions, qu'elles aient été politiques, économiques, culturelles et sociales, étaient réunies à la fin des années 1980 au Canada pour l'explosion d'une controverse en lien avec la représentation des Autochtones vivant sur le territoire :

The Spirit Sings protest was, then, a controversy waiting to happen. If the opportunity had not offered itself in 1988, a similar spectrum of issues would very likely have erupted the next time a project representing Aboriginal culture converged with a public relations opportunity and the taint of corporate sponsorship. (Phillips, 2011, p.55)

Les musées, en tant qu'acteurs dans la conservation d'une mémoire, et producteurs de discours, étaient donc un terrain fertile pour la crispation des émotions et la cristallisation des débats concernant les représentations culturelles artistiques et

ethnographiques. À ce titre, les expositions *Primitivism » in 20th Century : Affinity of the Tribal and the Modern* sous la direction de William Cura et présentée au Museum of Modern Art de New York en 1984, *Magiciens de la terre* organisée par Jean-Hubert Martin au Centre Pompidou à Paris en 1989 et *Into the Heart of Africa* réalisée par Jeanne Cannizo au Musée royal de l'Ontario (ROM) de Toronto en 1989-1990, ont également constitué un tournant majeur dans la crise des représentations des cultures non occidentales dans les musées d'art et de société, la fin des grands récits et la montée des voix individuelles provenant majoritairement des minorités culturelles. Ces présentations publiques des cultures matérielles et visuelles et la réception critique qu'elles ont reçues ont ouvert la voie à de nouvelles méthodologies en muséologie. Elles ont donc quelque peu sonné la fin des recherches et de la mise en exposition des cultures du monde sans interaction ni collaboration claire avec les populations d'où proviennent les objets et les œuvres en Amérique du Nord du moins.

2.2 Retour sur l'exposition *The Spirit Sings*

En 1986, deux ans avant son ouverture officielle au Glenbow Museum à Calgary, l'exposition *The Spirit Sings Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, déjà largement commentée, était la cible de toutes les crispations politiques et culturelles du moment. La fortune critique en muséologie à l'égard de l'événement est plutôt négative, due notamment à de multiples références à la controverse politique qui éclata et aux conséquences dans le monde des musées au tournant des années 1990. Toutefois, il nous apparaît important de revenir sur cet événement et son historiographie non pas uniquement en tant que manifestation cristallisant les opinions politiques, sociétales, territoriales, voire scientifiques, au sein des musées et des universités, mais plutôt pour sa qualité de projet d'exposition. Volumineux et richement illustré, le recueil d'essais de l'exposition présente le projet et les recherches menées par les spécialistes invités

selon le découpage par aires culturelles identique à celui privilégié dans les salles. Le numéro spécial du magazine *Glenbow*, édité par les Amis du musée, permet également de compléter les informations sur l'exposition et présente les différentes activités de médiation prévues par l'équipe muséale. L'analyse de ces deux sources textuelles, à visée différente³⁷, permet de mieux cerner les principales caractéristiques de ce projet d'envergure. Par ailleurs, les chercheurs et professionnels de musées publièrent aussi plusieurs analyses de l'exposition et de sa controverse permettant de réfléchir à l'exposition en tant qu'objet. Les réflexions de l'ethnologue Julia D. Harrison, conservatrice et chargée de l'exposition, Bruce Trigger, anthropologue et ancien conservateur honoraire de la collection ethnologique du Musée McCord, Michael Ames, anthropologue et directeur du Musée d'anthropologie de l'Université de Colombie-Britannique (MOA) et Ruth B. Phillips, conservatrice invitée pour l'exposition et spécialiste de la région des Forêts de l'Est, nous éclairent sur l'événement, sa portée. L'ensemble de ces points de vue, souvent opposés les uns aux autres, soulignent certains aspects de l'exposition parfois oubliés ou même évincés par le discours critique qui s'en est suivi dans le monde muséal.

2.2.1 L'exposition en tant que telle

The Spirit Sings - Artistic Traditions of Canada's First Peoples a été présentée une première fois du 15 janvier au 1^{er} mai 1988 au Glenbow Museum dans le cadre du *Olympic Festival Art* des Jeux olympiques d'hiver de Calgary de 1988, puis au MCC du 1^{er} juillet au 6 novembre dans l'Immeuble Lorne situé à Ottawa, à l'occasion des festivités entourant les célébrations du Canada. (Glenbow Museum, 1988). Au début

³⁷ Le recueil d'essais est le résultat tangible des recherches menées par les spécialistes pendant plusieurs années au Canada et en Europe alors que le magazine tend plutôt à guider les visiteurs dans l'exposition tout en mettant en valeur certaines réflexions ainsi que le programme d'activités en lien avec l'exposition.

des années 1980, l'idée d'exposer des objets de cultures autochtones issus des territoires de l'actuel Canada et conservés dans les collections européennes et américaines avait émergé des recherches menées par Harrison. Elle expliquait :

In 1981 I had an unexpected opportunity to travel to selected European collections that held American or Canadian Indigenous materials. [...] Neither the Canadian mainstream public nor Canadian Indigenous peoples had any real knowledge that much of this material existed. There were very few catalogues that documented any of it and none covered the scope of collections housed in international collections. [...] My goal, long before the Internet and the digitization of collections were even thought of, was to make an accessible record of these collections for Indigenous people of their material culture that had been collected in the past. It would be up to them to think about greater access they deserved and even the possibility of repatriation of any of these collections. I was 26 years old at the time and full of naïve enthusiasm. To my knowledge nobody had thought doing such a project before. (Harrison, 2019)

Toutefois, comme le rappelait dans le catalogue Duncan Cameron, alors directeur du Glenbow, ce projet avait dû être mis en attente faute de ressources financières et matérielles (Cameron, 1987, p.7). En 1983, lorsque le comité d'organisation des Jeux olympiques approcha l'institution pour présenter une exposition cinq ans plus tard, le Glenbow invita des spécialistes des cultures et des traditions autochtones à poursuivre le projet initié par Harrison. En 1983, une première rencontre de travail réunissant six chercheurs selon des aires culturelles définies permit de déterminer les recherches scientifiques à poursuivre et l'échéancier à respecter (Glenbow Museum, 1988, p.25). Les spécialistes ayant accepté de travailler sur l'exposition provenaient de disciplines et d'institutions différentes mais complémentaires comme le souligne Harrison :

Ruth Phillips [Carleton University³⁸] is a PhD art historian. When she began work on *The Spirit Sings* she had recently shifted her research interests from West Africa to what was then called the ‘Woodland’ Indigenous peoples of Canada. Martine Reid [University of British Columbia], a PhD anthropologist was taught in France by Claude Levi Strauss and thus came from a very particular structuralist tradition in anthropology. In the initial stages of the exhibition planning, Bill Reid, Haida artist and Martine’s husband was involved. It was Bill who came up with the title for the exhibition³⁹. Bernadette Driscoll [John Hopkins University], the Inuit curator, also came from an art history background and had worked at the Winnipeg Art Gallery, which held a large collection of Inuit sculpture. Ted Brassier, who was the Plains Ethnologist (as he was then called) at the National Museum of Man in Ottawa (what is now the Canadian Museum of History). He came from a Dutch anthropological tradition and his research at the museum grounded him in the study of the material cultures Indigenous peoples of the Canadian Plains. Ruth Whitehead [Nova Scotia Museum] was historian/writer who worked at the Nova Scotia museum. She also had a background in the archaeology of the Atlantic provinces of Canada. Judy Thompson had an anthropology background and worked at what as then called the National Museum of Man (what is now the Canadian Museum of History) in Ottawa. She had become a specialist in the Subarctic collections of the museum. Those who were on the curatorial committee came from a very mixed, interdisciplinary background. They approached the objects in the exhibition from quite different perspectives. It was a pretty unique opportunity for them. (Harrison, 2019)

Plusieurs questions émanaient des réflexions des chercheurs :

What exactly was the extent of the holdings in Europe of Canadian Native objects? Was the material for certain groups better represented in North American collections? Where did the Canadian collections fit into this

³⁸ Les noms donnés entre crochets correspondent aux institutions d’attache de chaque membre du comité scientifique au moment de la préparation et de la présentation de l’exposition *The Spirit Sings* à Calgary.

³⁹ Constatant que son état de santé déclinait au fur et à mesure que le projet avançait, Bill Reid avait confié le projet à sa collègue et conjointe Martine Reid. Il demeurait toutefois toujours présent et fut consulté au fil des recherches comme le souligne Harrison en entrevue. Le musée Glenbow ne manqua d’ailleurs pas de le remercier à la fin du catalogue pour sa contribution à l’exposition.

picture? What would be available for the exhibition? (Glenbow Museum, 1988, p.25).

Par la suite, les six spécialistes menèrent chacun de leur côté leurs recherches, voyagèrent et choisirent les objets susceptibles d'être prêtés par les institutions étrangères (Archibald, 1995).

En exposant plus de 600 artefacts des cultures matérielles et artistiques issues des Premières Nations et des Inuit dont certains datant des premières années de contacts avec les Européens (Glenbow Museum, 1988, p.4), les objectifs du comité scientifique étaient multiples. Dans un premier temps, il leur importait de mener une recherche de fond sur les collections ethnologiques autochtones issues du territoire de l'actuel Canada et d'établir leur état de conservation ainsi que leur localisation exacte dans les musées et les collections privées en Europe. Même si cette collecte de données était envisagée dans une perspective plus longue que la seule exposition⁴⁰, il s'agissait avant tout de montrer au public canadien, autochtone et allochtone, et aux touristes, des *musealia* rarement montrés au Canada et qui témoignaient de la beauté, de la force et de la résistance des peuples à l'époque des premiers contacts jusqu'à l'époque contemporaine (Glenbow Museum, 1988, p.5). Selon Harrison, les artefacts exposés devaient déconstruire les représentations stéréotypées des cultures autochtones la plupart du temps véhiculées par les tipis, les plumes, le perlage et les bisons, les mâts

⁴⁰ Il était prévu que l'ensemble des localisations et des données recueillies sur objets soient déposées au Musée Glenbow et au MCC pour de futures recherches, ce qui a été fait (Harrison, 1988, p.7 ; Phillips, 2011, p.69). À ce propos, Harrison explique :

Along with the book of essays published to accompany the exhibition, we published a black and white catalogue of all the works that were studied by the curators. While the book has sold widely, only 500 copies of the catalogue were published, limiting its impact. There are copies of all the slides taken by the curators and other documentation of the research they did which are housed at both the Glenbow archives and at what is now the Canadian Museum of History in Ottawa. Compared to digital records now available, this all seems like a pretty basic record. But the whole research, exhibition and research process helped to open up discussions about the obligations of museums to those peoples whose material heritage they hold. (Harrison, 2019)

totémiques et les canots d'écorce et les igloos pour les Inuit (Harrison, 1987, p.11). Ainsi, plus des deux tiers des objets présentés n'avaient encore jamais été exposés au Canada et permettaient de mieux appréhender l'immense variété des traditions et des cultures matérielles issues des Premiers Peuples avant l'arrivée des Européens jusqu'à la période de contacts. L'exposition était divisée selon trois thèmes distincts et complémentaires : la diversité des cultures autochtones au Canada ; une vision du monde partagée par les nations et basée sur l'harmonie nécessaire entre les hommes et la nature ; la continuité et la résilience de la culture autochtone en dépit de l'influence, de l'oppression et la volonté de suppression européenne (Cameron, 1987, p.7).

Outre le nombre considérable d'objets exposés, il importe de noter le caractère international de l'exposition. De prime abord, l'inclusion dans le programme officiel des Jeux olympiques d'hiver de Calgary conférait au projet de recherche, puis à l'exposition elle-même, une dimension internationale. La somme allouée pour la préparation de *The Spirit Sings* permit d'ailleurs au comité scientifique de voyager à travers le monde afin de repérer les artefacts issus des communautés autochtones sur le territoire de l'actuel Canada. En effet d'après Duncan Cameron, il s'agissait, en 1988, de la plus grande exposition jamais montrée au Glenbow d'artefacts des Premières Nations et des Inuit (Cameron, 1988, p.7). Cameron et Harrison rappelaient l'importante recherche de terrain : près de 150 musées et collections privées dans 20 pays différents visités et plus de 665 prêts de 90 prêteurs étrangers conclus incluant notamment le Royaume-Uni, l'Italie, la France, la Belgique, la Finlande, l'URSS, les États-Unis, l'Australie, la République démocratique de l'Allemagne et la Suisse. L'équipe du musée parcourut également les différentes provinces du Canada et emprunta certains artefacts aux institutions du pays parmi elles, le Musée McCord, le ROM, le MCC, le Musée d'histoire naturelle de Saskatchewan, le Musée de l'homme

et de la nature du Manitoba, le MOA, etc.⁴¹ (Cameron, 1987, p.7 ; Harrison, 1987, p.15; Glenbow Museum, 1987, p.263). En accueillant une majorité d'artefacts encore jamais exposés au Canada, le Glenbow souhaitait présenter des productions matérielles autochtones parmi les plus anciennes, conservées principalement en Europe et aux États-Unis. En effet, comme le rappelait Harrison dans le catalogue d'exposition, un grand nombre d'artefacts ont été rapportés en Europe par les premiers colons, les explorateurs et les missionnaires entre autres. Les collections européennes disposaient donc – et conservent encore – de collections d'une richesse historique difficilement égalée dans les institutions canadiennes et américaines – même si les collectionneurs américains, plus riches que leurs homologues canadiens, avaient également pu acquérir certains objets très anciens. Les *musealia* empruntés à travers le monde pour *The Spirit Sings* reflétaient alors d'une autre manière – complémentaire d'ailleurs avec les objets conservés en Amérique du Nord – les coutumes des cultures autochtones avant les échanges culturels avec les premiers colons européens. Ces artefacts étaient aussi des marqueurs visuels des changements stylistiques et des adaptations culturelles postérieures (Harrison, 1987, p.10 ; Harrison, 1988a, p.7).

Dans le catalogue et le magazine du Glenbow, les textes publiés avaient plutôt comme vocation de décrire les prémisses du projet, ses objectifs et une partie de la recherche scientifique produite par le comité scientifique pour chaque aire culturelle étudiée. Concernant la scénographie de l'exposition, la relation des objets entre eux et les textes présentés aux visiteurs, il existe peu de descriptions qui permettent de se rendre compte, trente ans plus tard, de la muséographie choisie. En qualité de spécialiste de la région des Forêts de l'Est invitée par l'institution, Phillips revient dans le chapitre « Moment of Truth : The Spirit Sings as Critical Event and the Exhibition Inside » dans son

⁴¹ L'ensemble des institutions prêteuses est mentionné dans les remerciements à la fin du recueil d'essais de l'exposition.

ouvrage *Museum Pieces* (2011) sur l'exposition, sa conception et ses objectifs en laissant de côté, pour un temps, la controverse retentissante qui éclata dès 1986. Margaret A. Stott, alors conservatrice de l'ethnologie et professeure adjointe honoraire d'anthropologie à l'Université de la Colombie-Britannique, publiait également en 1988 une critique de l'exposition parue dans un numéro de la revue *Muse* de l'AMC consacré à l'exposition et ses retombées dans le monde des musées. Harrison, dans la même publication, justifiait la tenue de l'exposition et son importance tant d'un point de vue muséologique que pour la recherche en ethnologie malgré le boycott et présentait à son tour quelques éléments muséographiques qui permettaient de mieux se représenter l'exposition. Par ailleurs, plusieurs images d'archives du Glenbow, dont certaines en couleurs, aident également à se figurer les salles d'exposition. Aussi, la scénographie reprenait intégralement le découpage en aires culturelles défini dès les prémisses du projet. En effet, une carte du Canada divisée en six régions introduisait les visiteurs à l'exposition⁴². Elle était flanquée de part et d'autre de quatorze personnes autochtones, reproduites à échelle humaine, censées représenter – et peut-être humaniser – les peuples d'où étaient issus les objets exposés⁴³. D'autre part, une vidéo produite par le Musée et d'une durée de huit minutes environ, intitulée « Orientation video », présentait les cultures autochtones en faisant un lien direct du présent vers le passé. Tournée dans les réserves Blood et Sarcee ainsi que dans le parc provincial de Writing-on-Stone dans le sud de l'Alberta, elle mettait en scène un grand-père et son petit-fils discutant de la création du monde. L'objectif du musée était d'introduire les visiteurs à une autre conception du monde que la leur – entendue comme étant allochtone – afin de mieux comprendre les cultures matérielles autochtones exposées (Glenbow Museum, 1988, p.24). Comme le rappelait Harrison : « The video's intent was to set the "mood" »

⁴² Elle est reproduite dans le recueil d'essais et le magazine qui accompagnent l'exposition. Les aires culturelles retenues sont les seules informations offertes aux visiteurs. Il semblerait qu'il n'y ait eu aucune mention spécifique sur cette carte des nations d'où proviennent les objets exposés.

⁴³ Il n'était pas précisé dans les différentes publications accessibles l'origine des dessins reproduits ni s'ils avaient été créés spécialement pour l'exposition.

for the ideas conveyed in the exhibit rather than to present an overview of the exhibit content. » (Harrison, 1988b, p.358). Par la suite, chaque salle était consacrée à une aire culturelle à laquelle était associée une couleur spécifique: le rouge ocre pour les Forêts de l'Est, la couleur sable pour rappeler les Prairies ou encore le bleu pour l'Arctique. À cela s'ajoutait une atmosphère sonore et visuelle produite par des bruits d'animaux et de nature, des musiques autochtones et des projections lumineuses aux murs. Cette muséographie avait ainsi pour effet de plonger le visiteur dans une ambiance délimitant clairement les cultures et les traditions d'une aire à une autre. (Phillips, 2011, p.58). Par ailleurs, selon un procédé muséographique plus traditionnel, les artefacts étaient exposés dans deux types de vitrines que Stott ne manqua pas de mentionner dans son article. Certaines étaient constituées d'un cadre métallisé peint de la couleur de la zone d'exposition, rappelant celles utilisées dans les expositions d'histoire naturelle et d'anthropologie de la première moitié du XX^e siècle. Les autres, d'allure plus contemporaine, étaient formées d'une boîte en verre et d'un piédestal reprenant une esthétique propre aux musées d'art. Cette différence de design d'exposition renforçait alors une disparité dans le traitement culturel et artistique des communautés représentées :

Certaines galeries, comme celles de l'Arctique et du subarctique de l'Ouest, sont vivantes grâce aux images de gens, et nous inspirent par leur conception et leurs techniques d'exposition. Mais dans d'autres galeries, les vitrines ont une apparence victorienne et rappellent les anciennes salles de musées par leur mode de présentation des artefacts (particulièrement les galeries des Terres Boisées du Nord et des Plaines du Nord). (Stott, 1988, p.81)

Phillips relève elle aussi cette dichotomie entre culture matérielle et art en notant que les vitrines contemporaines étaient utilisées pour les sections sur la côte Nord-Ouest et l'Arctique, régions desquelles provenaient généralement les *musealia* considérées plutôt comme des œuvres par le marché de l'art et les institutions culturelles. Ce choix muséographique renforçait alors le caractère plus ancien et figé dans un temps révolu

des productions des Forêts de l'Est et Plaines du Nord exposées dans les vitrines à allure plus classique. Pour autant, ce type de vitrines, rappelant une muséographie plus traditionnelle, aurait été utilisé dans un but ironique sans que cela ait été finalement compris par le public et les professionnels (Phillips, 2011, p.58). Malgré tout, d'après Phillips encore, la muséographie générale de l'exposition *The Spirit Sings* était, pour l'époque, innovante du fait de son hybridité. Les objets étaient présentés selon un mode à la fois artistique, où les aspects formels et esthétiques ainsi que leur unicité étaient valorisés, et ethnologique grâce à l'apport des textes explicatifs issus des recherches sur la culture matérielle des différentes populations. Cette double représentation des cultures permettait alors une complémentarité des approches muséales et des discours sur les artefacts présentés. Il s'agissait finalement d'un essai pour aller au-delà de cette catégorisation des *musealia* dans l'une ou l'autre discipline. (Phillips, 2011, p.61).

2.2.2 L'éclatement d'une controverse dès 1986

The Spirit Sings marqua un tournant majeur dans la muséologie collaborative avec les communautés autochtones au Canada. Ce changement de paradigme a été initié par le poids médiatique et l'ampleur de la controverse qui lui sont liés. En effet, avant même d'ouvrir ses portes en 1988, l'exposition se transformait en un événement catalyseur des tensions et des transformations à venir. La littérature scientifique en muséologie, même si elle n'oublie pas de mentionner rapidement l'événement et sa portée, tend aussi à passer sous silence les raisons de la controverse. Celles-ci, étaient moins liées à l'exposition en tant que telle et à son contenu qu'à un *momentum* mettant en relation la portée internationale et médiatique des Jeux olympiques d'hiver de Calgary en 1988, l'annonce du soutien financier de la compagnie pétrolière Shell Canada au Musée Glenbow pour l'exposition et la lutte des Cris du Lac Lubicon pour leurs droits territoriaux. De cette controverse, les publications du Glenbow ne font aucun état. Bien que la préface du catalogue de l'exposition ait été rédigée par Duncan Cameron dix

mois avant son ouverture, aucune mention de cette bataille politique et éthique, voire philosophique, n'y est faite. Il considérait même cette exposition dans le contexte des Jeux olympiques comme une « responsabilité sociale » (Cameron, 1987, p.7). Seule Harrison rappelait succinctement en introduction au même ouvrage les injustices sociales subies par les Premiers Peuples depuis la colonisation, sans pour autant impliquer réellement l'institution dans ce combat (Harrison, 1987, p.11-16).

Afin de mener à bien son projet de recherche et d'exposition, le Glenbow, en 1986, n'avait pas d'autre choix que de chercher un financement complémentaire à la somme allouée par le Comité des Jeux olympiques et le gouvernement fédéral canadien (Harrison 1988b, p.354). Comme le rappelait Samantha L. Archibald, le MCC, le Musée de la Nouvelle-Écosse ainsi que la Province de l'Alberta et la Ville de Calgary offrirent alors des ressources au Musée (Archibald, 1995, p.112). Toutefois, c'est à l'annonce du soutien financier de plus d'un million de dollars offert par la compagnie pétrolière Shell Canada en tant que commanditaire de premier ordre qui déclencha la colère des populations autochtones et notamment celle des Cris du Lac Lubicon et de leurs sympathisants. En devenant le principal partenaire pour cette exposition, Shell Canada donnait ainsi l'image d'être un allié dans la promotion et la préservation des cultures autochtones du Canada alors qu'au même moment, la compagnie participait, à des fins économiques, à la destruction des territoires de ces mêmes communautés. De façon presque ironique, l'image publicitaire de Shell Canada dans le magazine *Glenbow* favorisait d'ailleurs la comparaison entre « la découverte et le développement des ressources naturelles du Canada » et « la découverte et le développement de la richesse et de la diversité culturelles du Canada » (Glenbow Museum, 1988, p.2 ; p.16-17 traduction libre)⁴⁴. Aussi, à cette annonce au printemps 1986, le chef des Cris du

⁴⁴ Toutefois, si cette commandite a attiré la foudre sur l'institution et cette exposition, Harrison a souhaité insister sur le contexte politique, économique et culturel de la ville de Calgary à la fin des années 1980 – et toujours d'actualité :

Lac Lubicon, Bernard Ominayak, décida de boycotter les Jeux olympiques puis l'exposition en tant que telle justifiant sa position par le fait que la compagnie pétrolière exploitait au même moment les sols de leurs territoires de chasse situés au Nord de l'Alberta⁴⁵. Leur action les mena à demander l'annulation des prêts par les musées européens et nord-américains. Néanmoins, Harrison rappelait que lors d'une réunion au courant de l'été 1986 entre le musée et la communauté du Lac Lubicon, cette dernière protestait moins contre l'exposition comme telle que par le choix de Shell Canada comme commanditaire et le lien direct avec les Jeux olympiques (Harrison et Trigger, 1988, p.7) :

Duncan Cameron and I went to Edmonton I think sometime in 1986 and sat down with Bernard Ominayak, the Chief of the Lubicon and his advisor, Fred Lennarson. We talked about the goals and longer term objectives of the exhibition. They explained their objectives with their attempt at a boycott. In the end we agreed to pursue the exhibition and they agreed to pursue their boycott in support of their land claim. We had agreed to tape

The planning for Calgary's cultural festival has to be situated in the context of the city of Calgary. It was/is a city based largely on oil and gas industries. And the Glenbow Museum was indeed founded by a man who made millions in oil industry. Arts, culture and the oil industry were deeply intertwined in the local landscape. [...] And it was obvious that oil companies were going to be central to the funding of all aspects of the Olympics, be it art exhibitions or figure skating. (Harrison, 2019)

Cette information permet alors de prendre la mesure de l'importance de l'industrie pétrolière pour le Musée Glenbow et la vitalité culturelle. À cela, il importe aussi de souligner une autre ironie évincée, pour le coup, du discours des détracteurs de l'événement. En effet, peu mentionnaient qu'Eric Lafferty Harvie, le fondateur du musée, tenait sa fortune de l'extraction et du commerce du pétrole dans les années 1950. Ces activités lui permirent alors de débiter sa collection d'objets représentant l'histoire et la culture canadienne (<https://www.glenbow.org/about/>). Par ailleurs, les compagnies pétrolières Home Oil, Chevron Canada Resources Ltd. et Gulf Canada Corporation apportaient au même moment un soutien financier pour la création des deux expositions permanentes au 3^e étage dont une portait sur les cultures autochtones (Glenbow Museum, 1988, p.26). De manière plus générale, comme nous le rapportait Yves Bergeron, la recherche de pétrole est à l'origine même des musées canadiens puisque la Commission géologique du Canada, à l'origine de l'actuel MCH, avait pour mandat premier de découvrir des sources de charbon et de pétrole pour le développement de l'industrie canadienne.

⁴⁵ Ironiquement encore, le titre de travail de l'exposition en 1986 était *Forget Not My World*. Il fut modifié sur les conseils de Christian Feest du Musée für Völkerkunde de Vienne, spécialiste des arts et des cultures matérielles des peuples amérindiens d'Amérique du Nord et consultant pour l'exposition *The Spirit Sings* (Archibald, 1995, p.120 ; Goddard, 1988). D'après Harrison, le titre final de l'exposition revient à l'artiste Bill Reid (Harrison, 2019).

our conversations. It was important to me to be able to demonstrate we had met and tried to resolve what had evolved to be conflicting goals around *The Spirit Sings*. But strangely and unexplainably these tapes were lost. They simply disappeared. (Harrison, 2019)

Toutefois, il planerait un doute concernant cette interprétation de la réunion avec les Cris, la transcription écrite étant elle aussi introuvable dans les archives comme le rappelait l'étudiante en études autochtones Samantha L. Archibald (Archibald, 1995, p.129-130)⁴⁶.

2.2.3 Une cristallisation politique et muséologique de plusieurs ordres

En premier lieu, les Cris du Lac Lubicon boycottaient seulement les Jeux olympiques d'hiver. Ce n'est qu'après l'annonce du partenariat de Shell Canada avec le Glenbow en avril 1986 que la communauté critiqua ouvertement l'événement. L'arrivée de ce nouvel élément en faveur de la défense de leur territoire ancestral non protégé par un traité devenait un facteur qui facilitait la cristallisation des discussions et des prises de position envers leur communauté et leur requête. Les désaccords et les développements entre le gouvernement, la communauté autochtone et le monde muséal ont ensuite été relayés par les différents médias locaux, nationaux et même internationaux, quasi quotidiennement (Archibald, 1995, p.120-121). Comme l'expliquait Ames :

⁴⁶ Une excellente analyse de la situation des Cris du Lac Lubicon et de la chronologie des actions politiques menées par la nation et ses porte-paroles a été écrite dans le mémoire de maîtrise de Samantha L. Archibald (1995) déposé à l'University of Lethbridge. Elle y reprend l'ensemble des éléments en lien avec les revendications territoriales crie laissés sans réserves ni traités leur garantissant l'accès et le contrôle de leurs terres ancestrales et les dessous de la relation triangulaire entre le Musée Glenbow, le comité pour les Jeux Olympiques d'hiver de Calgary et la compagnie pétrolière Shell Canada.

Les Lubicons ont demandé le boycottage des Jeux olympiques de Calgary, y compris *Le Souffle de l'esprit*, pour essayer d'obtenir un avantage politique au moment de leurs négociations avec le gouvernement fédéral. Comme le disait le chef lubicon Bernard Ominayak, « nous ne nous opposons pas aux compétitions athlétiques ou aux expositions culturelles, mais plutôt à ce petit groupe d'intérêts riches et puissants en Alberta qui essaient de nous faire disparaître ». (*Vancouver Sun*, 28 novembre 1987 cité dans Harrison, Trigger et Ames, 1988, p.24)

Les Cris du Lubicon organisèrent alors une campagne postale en ciblant les musées en Amérique du Nord et en Europe susceptibles de prêter certains objets de leurs collections. Ils demandèrent à ces institutions de ne pas répondre positivement aux demandes du Glenbow afin d'appuyer leurs revendications territoriales contre le gouvernement canadien. Des lettres étaient également adressées à d'autres organes de pouvoir susceptibles de faire lever l'opinion publique dont notamment une correspondance adressée directement au Prince de Galles (Archibald, 1995, p.122). Par ce système de chaîne postale, le nombre d'institutions jointes fut très important et l'impact médiatique en Amérique du Nord et en Europe retentissant. La communauté organisa également un voyage de deux semaines en Europe afin de faire valoir leurs revendications sur place, par le biais de conférences et de rencontres avec les professionnels des musées concernés. Des rassemblements en faveur des Cris furent aussi organisés entre 1986 et l'ouverture de l'exposition à Calgary en 1988.

Au fur et à mesure, plusieurs organisations autochtones et non autochtones se rallièrent à la cause des Cris du Lac Lubicon parmi lesquelles l'Assemblée des Premières Nations, l'Indian Association of Alberta, la Metis Association of Alberta, le Grand conseil cri du Québec (Archibald, 1995, p.122), mais aussi le Conseil mondial des églises, le Parlement européen ainsi que certains représentants du monde universitaire dont nous reparlerons plus loin (Harrison, Trigger et Ames, 1988, p.20). Plusieurs sympathisants et citoyens canadiens envoyèrent également des lettres de protestations au Glenbow (Archibald, 1995, p.124). Toutefois, Harrison, chargée de l'exposition, en s'employant

à défendre le projet dans les tribunes muséologiques et anthropologiques, nota qu'aucune organisation autochtone ni même les Cris du Lac Lubicon ne s'étaient directement adressés au Musée, pourtant au cœur de cette controverse (Harrison, Trigger et Ames, 1988, p.20). En réaction, la communauté muséale nationale et internationale s'était tout d'abord inquiétée de cette situation politique pour le moins déroutante et nouvelle⁴⁷. Bon nombre d'objets très anciens et fragiles requerraient la meilleure des préservations possibles. Pour certaines institutions approchées, cette instabilité politique n'offrait pas l'assurance d'obtenir des conditions optimales pour la conservation de leurs pièces et préférèrent ainsi se rétracter. Aussi, sur les cent dix demandes formulées auprès de musées nord-américains et européens, le Glenbow a essuyé trente-trois refus dont douze étaient explicitement liées aux revendications de la part des Cris du Lac Lubicon. Les institutions étaient prises dans un dilemme éthique et moral sans précédent. D'après Moira McCaffrey, ancienne conservatrice de la collection Ethnologie et Archéologie du Musée McCord et, à cette époque, étudiante à la maîtrise en anthropologie à McGill sous la direction de Trigger, c'était la première fois qu'une situation menant à l'annulation des prêts interinstitutionnels se présentait (McCaffrey, 2017). Parmi eux, le Museum of American Indian (Heyes Fondation) de New York, refusa notamment le prêt de 86 artefacts (Archibald, 1995, p.127).

Ce boycott eut un effet fracassant dans le monde des musées. Deux pôles s'opposèrent : l'un en faveur du maintien de l'exposition et l'autre contre la tenue de l'événement dans ces conditions politiques et muséologiques. Notons que personne se positionnait contre les revendications territoriales des Cris du Lac Lubicon. Cette crispation des idées s'incarna d'ailleurs dans la démission deux professionnels de musée. Joan Ryan, anthropologue et activiste à Calgary décida de partir du comité de consultation du

⁴⁷ Peu d'institutions pressenties pour les prêts d'objets étaient probablement conscientes des problématiques contemporaines des communautés autochtones vivant sur le territoire de l'actuel Canada.

Glenbow, profondément révoltée des méthodes employées par Duncan Cameron pour faire pression sur les musées prêteurs (Hill, 1988 ; Archibald, 1995). Trigger, anthropologue réputé et professeur à l'Université McGill, démissionna également de son poste de conservateur honoraire du Musée McCord à Montréal suite au refus du conseil d'administration d'annuler le prêt d'objets effectué sans son consentement. Il expliquait son expérience et sa position :

As Honorary Curator of Ethnology at McGill University's McCord Museum I received a request not to loan material for *The Spirit Sings*. The request was issued not by the hard-pressed Lubicon Indians alone, but with the support of official organizations representing almost all Indian and Metis groups across Canada at the federal, provincial and band levels. I have long believed that museums hold native artefacts in trust for Native People; this heritage is not something that can be regarded as alienated from Native People (although that is precisely how the original collectors usually viewed their acquisitions). I therefore, rejected the argument, which was put to me by some museum officials, that to support the boycott was to mix politics and culture, while to make the loan was to defend our academic freedom. In my opinion, what was at stake was whether the McCord aligned itself on this issue with Native People or with governments, corporate wealth, and the glamour of the Winter Olympics. Nor do I believe that museums can accept money from corporate sponsors and pretend to maintain their academic freedom. How many exhibitions do we see that portray corporate sponsors in a critical light? [...] I therefore requested that the McCord demonstrate its sympathy with all Native People by withdrawing its material from this Shell Oil-sponsored exhibition. When the Board of Governors of the museum refused to do this, I resigned my curatorship. In my letter I observed that « It is a national disgrace that almost 500 years after the first Europeans explored the shores of Canada, the descendants of its first inhabitants should remain more marginal to our national life, more politically powerless, and more impoverished than any other ethnic group. Native People cannot be expected to stand forever at the end of the line; their interests to be considered when everyone else's have been satisfied. It is also unacceptable that attempts should be made to continue to subject these people to a paternalistic regime in which non-Native Canadians decide what is in the best interests of Native People ». (Harrison et Trigger, 1988, p.9)

Cette cristallisation déontologique autour du projet d'exposition était également accentuée par la position sans équivoque du Conseil international des musées (ICOM) et du sous-comité Comité international des Musées d'ethnographie qui tranchèrent en faveur des communautés autochtones. La rédaction d'une résolution spécifique concernant la participation des groupes ethniques aux activités des musées fut alors publiée dans les Résolutions de la XV^e Assemblée Générale de l'ICOM :

Résolution no.11
Participation de groupes ethniques aux activités des musées

Étant donné l'inquiétude grandissante que manifestent les groupes ethniques devant la manière dont eux-mêmes et leur culture sont représentés dans les expositions et programmes des musées, la XV^e Assemblée Générale de l'ICOM, réunie à Buenos Aires, Argentine, le 4 novembre 1986.

Recommande que :
1. les musées qui mènent des activités relatives à des groupes ethniques vivants, consultent, autant que possible, les membres appropriés de ces groupes, et que

2. De tels musées évitent d'utiliser des matériaux ethniques de quelque manière qui puisse porter préjudice au groupe qui les a produits et que leur usage soit conforme à l'esprit du Code de déontologie professionnelle de l'ICOM [...] » (ICOM, 1986, p.15)

Cette mention permit d'ailleurs à plusieurs musées de justifier leur refus de demande de prêts. Dans le prolongement de la position de l'ICOM, la Société canadienne d'ethnologie condamnait également en 1987 la position du Glenbow et appuyait le boycott, traçant alors une frontière bien visible entre les anthropologues des musées et ceux travaillant à l'université. Par ailleurs, l'AMC choisit de ne pas prendre parti dans la controverse, mais publia un numéro spécial concomitant avec la venue de l'exposition à Ottawa et l'organisation d'une première réunion de travail et de réflexion sur le patrimoine autochtone dans les musées intitulée *Preserving our Heritage A*

Working Conference for Museums and First Peoples en 1988. Cette publication proposait notamment une section « Point/Contre-point » mettant en dialogue Harrison, Trigger et Ames. Particulièrement éclairante, cette juxtaposition de trois points de vue selon une logique triangulaire permettait de mieux comprendre les focales utilisées par les unes et les autres parties. En premier lieu, Harrison revenait sur la genèse du projet, le boycott et la position du Glenbow à cet égard. En tant que chargée de l'exposition, elle entendait assurément défendre le projet qu'elle avait coordonné. Elle valorisait les actions menées par l'institution avec les communautés et rappelait l'avancée des connaissances relatives à la culture matérielle autochtone pré et post contacts grâce aux recherches menées en amont. Elle s'opposait également à toutes formes de censure dont les musées pourraient faire l'objet et clamait ainsi l'indépendance des institutions à ne pas jouer de rôle sur la scène politique (Harrison, Trigger et Ames, 1988, p.21). Elle réitérait d'ailleurs cette position dans un article paru quelques mois plus tard dans la revue *Anthropology Today* :

Glenbow undertook to be socially responsible rather than to be politically active, i.e. to advocate a better and wider understanding of a situation rather than one particular solution to it. While it may be legitimate to mount political action round any activity undertaken by a public institution, it would destroy the legitimacy of those institutions if they were forced to espouse the political causes of one pressure group after another. Museums, like universities, are expected by their constitutions to remain non-partisan. (Harrison et Trigger, 1988, p.8)

La position de Harrison contredit toutefois l'analyse produite par Archibald qui pointe les pressions exercées par le Glenbow et notamment par Duncan Cameron à l'égard des musées prêteurs. Il est en effet affirmé, entrevues à l'appui, que le gouvernement fédéral, par le biais de diplomates canadiens, avait insisté pour que les institutions acceptent finalement d'envoyer leurs objets pour l'exposition. Les musées, s'ils ne devaient donc pas être un terrain politique pour Harrison, ont toutefois été pris à parti dans ce contexte. En contrepoint, les réflexions de Trigger et d'Ames permettaient de

mieux comprendre les relations existantes en 1988 entre les musées et les Autochtones. Dans un premier temps, Trigger qui, rappelons-le, avait démissionné de son poste de conservateur honoraire du Musée McCord, se demandait qui étaient les véritables victimes de la controverse parmi les musées ou les communautés concernées : « Comment des musées administrés par des Euro-canadiens peuvent-ils prétendre être les gardiens du patrimoine autochtone au nom de tout le peuple canadien, tant que les Autochtones en resteront exclus ? » (Harrison, Trigger et Ames, 1988, p.22). L'anthropologue se positionnait finalement en faveur des Autochtones et de leur *empowerment* politique et culturel au nom de la connaissance et de la représentation de leur histoire passée et présente. Pour lui, en acceptant la subvention offerte par Shell Canada, le Glenbow avait entravé sa liberté scientifique en tant qu'institution de recherche et de diffusion du savoir tout en allant contre les valeurs de préservation de la culture. Ames, comme troisième voie et voix, tempérait ces deux réflexions opposées. Il questionnait le positionnement du Glenbow et sa déontologie, mais aussi la dissension à l'intérieur même du monde des musées et de la recherche en anthropologie. Il s'opposait également aux partisans des Cris du Lac Lubicon, non pas pour leur cause, mais pour la finalité de leur action. Selon lui, les musées ne devraient pas servir les intérêts politiques et idéologiques d'un groupe. Enfin, Ames prônait une consultation plus efficace auprès des communautés.

Par ailleurs, si le boycott de l'exposition avait favorisé la polarisation des opinions au sein du monde des musées et de la recherche scientifique, il semblerait que cette cristallisation des réflexions eût aussi lieu parmi les Autochtones. Tirillés entre leur position de soutien auprès de la communauté du Lac Lubicon et leur volonté de diffuser les cultures contemporaines dans le cadre du Festival des cultures autochtones, plusieurs communautés participèrent tout de même au Comité de liaison mis en place par le Glenbow après l'annonce de l'implication financière de Shell Canada, mais aussi aux festivités. Harrison expliquait :

Those who responded to the invitation and continued to show an active interest in the project were, for the large part, interested in participating in the *Celebration of Native Cultures*. Others who showed an initial interest in the exhibition and the Liaison Committee included representatives of local band councils and national political bodies such as the Native Council of Canada. Others who responded included representatives of agencies and government departments which worked in some way with native peoples. The Lubicon did not respond to the invitation. (Harrison et Trigger, 1988, p.6)

En introduction au catalogue, la conservatrice du Glenbow mentionnait le fait que les communautés demandaient, à l'époque, le droit d'interpréter leur propre histoire. Cette considération semble toutefois quelque peu ironique en regard de la sélection du comité consultatif pour l'exposition composé de personnes allochtones et la position ferme du Glenbow Museum s'agissant du boycott et des consultations avec le Comité de liaison. Avec *The Spirit Sings*, elle souhaitait également ouvrir un dialogue avec les Premiers Peuples afin de forger de nouvelles relations de travail. Cette contradiction semble refaire surface à nouveau à la fin du catalogue grâce à la dédicace – bien que très discrète – formulée à l'attention des Autochtones : « This book is dedicated to the native people who created the magnificent objects discussed in this book and those which were included in the exhibition. It is their spirit which continues to sing among the native peoples of Canada today. » (Glenbow Museum, 1987, p.264). Prêt plusieurs mois avant le début de l'exposition, le catalogue aurait sans doute pu bénéficier d'une ou plusieurs contributions d'artistes et/ou de penseurs autochtones permettant ainsi de mieux rendre de cet esprit encore vivant 500 ans plus tard.

La dichotomie entre les partis pris artistiques et ethnographiques figeait également les débats dans le monde des musées et les réflexions des créateurs autochtones. En effet, comme le rappelle Phillips dans son chapitre consacré à l'exposition, *The Spirit Sings* a été fortement critiquée pour son approche trop ethnographique axée sur l'histoire passée des communautés autochtones (Phillips, 2011, p.54-55). Pourtant, le titre de l'exposition, au présent, et le sous-titre « artistic traditions of Canada's First People »

pouvaient laisser croire à une certaine continuité dans les objets représentés. Or, il appert que l'exposition présentait des objets datés de l'époque pré-contacts jusque dans les années 1930 marquant la fin de la période d'anthropologie d'urgence. Dans les salles d'exposition, l'objectif était de présenter de façon hybride les objets perçus soit comme des productions traditionnelles des cultures d'un point de vue anthropologique soit comme des œuvres d'art selon une perception plus esthétisante. Pourtant, Phillips rappelle que cette exposition essayait de produire une sorte de syncrétisme entre l'anthropologie et l'art afin de rejeter cette dichotomie, finalité sans doute peu comprise par les critiques. Notons que le Glenbow se définissait comme un musée de type encyclopédique, étant à la fois un musée d'art, d'histoire et de culture matérielle ainsi que d'ethnographie (Cameron, 1987, p.7). Ce brouillage des frontières disciplinaires pouvait donc paraître opportun et bien reçu. Malgré tout, deux critiques sur l'exposition ont émergé : le manque d'objets et d'œuvres contemporains alors même qu'un des objectifs de l'exposition était de montrer la survie et la résilience de ces cultures. Selon les critiques de la part de la communauté autochtone (Hill, 1988 ; Young Man, 1990), cette survivance autochtone ne pouvait pas s'exprimer uniquement par la vidéo introductive, ni même par le Festival des cultures autochtones, qui présentaient des traditions et une vision du monde, certes vivantes, mais visiblement exclues de l'exposition et d'un discours qui aurait pu émerger si des objets culturels contemporains avaient été exposés aux côtés de ceux historiques. En somme, l'histoire et les traditions étaient présentées dans les salles d'exposition alors que la programmation culturelle, composée de démonstrations artisanales et de performances artistiques, renvoyait à la résilience vivante et palpable des communautés, mais sans que des liens entre ces deux aspects en émergent explicitement, comme s'ils étaient distincts l'un de l'autre. Toutefois, Phillips souligne :

[Glenbow's director and staff] conceptualized *The Spirit Sings* as a blockbuster « treasures » show along the lines of the Nigerian exhibition [Treasures of Ancient Nigeria] and saw it as an opportunity to redefine Canadian Indigenous material culture as art. These intentions were, for

their time, the progressive and liberal options available to a Western museum. (Phillips, 2011, p.57)

À l'intérieur des salles, la muséographie présentait une dissension visible entre les régions et les objets. Les *musealia* issus de la côte Nord-Ouest et de l'Arctique étaient plus facilement considérés comme des productions artistiques du fait de leur forme et des sujets représentés alors que les artefacts des régions de l'Est s'apparentaient plutôt à des objets de culture, étudiés par des anthropologues et exposés dans des vitrines à l'allure plus classique. Néanmoins, il semblerait que les visiteurs fussent parvenus à rattacher le discours général de l'exposition et le choix des objets au contexte contemporain d'après Harrison :

Dans la plupart des cas, le message que les gens rapportent du *Souffle de l'esprit* est contemporain, même si les artefacts sont historiques. (Harrison, Trigger et Ames, 1988, p.21)

The Spirit Sings was not an attempt to keep Native peoples in the past, as critics claimed without seeing the exhibition or bothering to discuss its objectives with the organizer. (Those who made such prejudgments included the media, politicians and members of the academic community.) The educational impact of *The Spirit Sings*, the involvement of Native peoples in the *Celebration of Native Cultures*, and the direct relevance of the historical perspective of the exhibition for understanding the present situation, surely must be considered as useful contributions. (Harrison et Trigger, 1988, p.8)

Ames écrivait aussi :

La plupart des critiques au sujet de contenu de l'exposition, par exemple, n'étaient pas fondées sur une connaissance de l'exposition elle-même, mais sur des préjugés, en bonne partie mal fondés. Même si *Le Souffle de l'esprit* présente du matériel historique (pourquoi est-il maintenant inacceptable pour les musées de parler d'histoire ?), les messages (politiques aussi bien que culturels) sont certainement contemporains. (Harrison, Trigger et Ames, 1988, p.24)

Pour autant, comme le rappelait Phillips à l'époque de l'exposition :

On retrouve implicitement dans toutes ces critiques le rejet de la dichotomie simple entre l'art et l'artefact. Les porte-paroles autochtones, autant que les érudits modernes, soutiennent qu'il est impossible de séparer les objets d'art de leurs significations intrinsèques. (Phillips, 1988, p.70)

Cette critique d'absence du contemporain au sein même de l'exposition cristallisait les chercheurs et penseurs, autochtones et allochtones, alors même que le Glenbow insistait sur l'importance des expressions esthétiques et des arts contemporains autochtones, comme le démontre les documents produits par le Musée. Tom Hill, en introduction au catalogue de l'exposition *Indian Art 88* présentée au Woodland Cultural Centre (WCC), déplorait l'absence d'art contemporain autochtone dans l'exposition tournée, selon lui, exclusivement vers le passé alors que la controverse qui lui était liée concernait, elle, le présent. (Hill, 1988, p.5). Avec le recul, il semble alors que le musée ait manqué l'occasion de réellement présenter la résilience des cultures autrement que par les productions artistiques ou artisanales dites traditionnelles à une époque où la présentation d'œuvres d'art contemporain et une muséographie syncrétique, à la fois traditionnelle et actuelle, avaient déjà démontré la prégnance des Premiers Peuples. En effet, pensons notamment au Pavillon des Indiens de l'Exposition universelle de 1967 qui avait réussi, avec brio, à inclure aussi bien des objets de culture traditionnels révélant certaines facettes de l'histoire des communautés que des œuvres contemporaines valorisant plusieurs traditions, contes et réalités vécues par les Premières Nations. Par ailleurs, avait lieu depuis les années 1970 le Symposium national des artistes amérindiens (*National Native Indian Artists Symposium*) à l'occasion duquel des artistes et des penseurs autochtones ainsi que des anthropologues et des muséologues discutaient des enjeux liés à l'art contemporain autochtone et son inclusion. Il semble difficile de croire que ces discussions auxquelles assistait Ames a assisté en 1983 à Hazelton en Colombie-Britannique et en 1987 à Lethbridge en Alberta, n'aient pas trouvé écho auprès de l'équipe chargée d'organiser l'exposition.

2.2.4 L'organisation de plusieurs expositions artistiques en parallèle

En dépit d'une valorisation des cultures et des arts autochtones contemporains au sein des salles d'expositions du Glenbow et en solidarité avec les revendications des Cris du lac Lubicon, plusieurs artistes et institutions organisèrent alors des performances et des expositions. Ces événements participaient ainsi à produire un contre-discours à *The Spirit Sings* et au Festival, tous deux appuyés par le Comité olympique, mais aussi à présenter d'autres formes d'expressions artistiques, moins silencieuses, voire plus politiques et dénonciatrices, que les objets et les traditions vivantes présentés. La performance intitulée *High Tech Teepee Trauma Mama* de Rebecca Belmore (Anishnaabe) était sans doute l'œuvre, créée en réaction à l'exposition, la plus médiatisée. Placée dans une vitrine par -18 degrés Celsius en face de la Thunder Bay Gallery en Ontario, l'artiste se présentait comme un artefact vivant portant sur elle la mention « Artifact 671b, 1988 ». À côté d'elle, deux panneaux indiquaient : « Glenbow Museum presents » et « The Spirit Sings sponsored by Shell Canada ». Elle critiquait l'idée de l'acquisition des objets autochtones dans les musées et donc, par extension de l'acquisition des savoirs et des savoir-faire des communautés, auxquels les institutions apposent un numéro⁴⁸. En outre, Hill, directeur du WCC, mentionnait d'autres événements artistiques organisés en réaction. La Wallace Gallery, située à Calgary depuis 1986, présentait au même moment une exposition d'art contemporain autochtone. Montée par Tony Mandamin et intitulée *The Spirit of the Lubicons, a Celebration of Contemporary Canadian Indian Art*, elle présentait le travail de Joane Cardinal-Schubert (Kainaiwa), Bill Reid, Norval Morrisseau, Rick Beaver (Ojibwé), Roy Thomas (Anishinaabe), Alex Janvier, Jane Ash Poitras (Crie) et Daphne Odjig

⁴⁸ Cette performance n'était d'ailleurs pas sans rappeler celle de James Luna intitulée *The Artifact Piece* (1986) qui dénonçait le discours diffusé par les musées d'anthropologie à l'encontre des cultures autochtones ainsi que la représentation figée et stéréotypée des Premiers peuples dans les expositions.

(Odawa-Potawatomi)⁴⁹. Joane Cardinal-Schubert poussa d'ailleurs plus loin la protestation en performant à la Gulf Canada Gallery à Calgary. Intitulé *Preservation of a Species 1987-88*, l'artiste critiquait l'utilisation de sacs plastiques comme méthode de conservation préventive dans les musées. Grâce à la métaphore de l'étouffement, elle exprimait l'outrage personnel et collectif ressenti à l'égard des musées qui ne semblaient pas considérer les artefacts autochtones comme des objets vivants (Hill, 1988, p.6).

Cette même année au Canada, d'autres expositions valorisaient l'aspect contemporain des communautés autochtones tout en y incluant la parole des communautés concernées. Pensons à *IVALU Traditions du vêtement inuit* au Musée McCord, *Blanket statement* et *Sweatlodge etchings* au MOA par Karen Duffek ou encore *Fluffs and Feathers An exhibit on the Symbols of Indianness* au WCC dont le point focal était les stéréotypes autochtones.

2.3 Les éléments occultés de l'exposition *The Spirit Sings*

Lorsque la littérature propre à la muséologie collaborative et/ou autochtone mentionne l'exposition *The Spirit Sings*, sa description et son analyse sont toujours très succinctes

⁴⁹ Ces artistes autochtones étaient parmi les plus connus à cette époque. La plupart avaient participé en 1987 au quatrième National Native Indian Artists' Symposium à Lethbridge, Alberta. Par la suite, leurs œuvres ont été présentées en 1992 au MBAC pour *Terre, esprit, pouvoir* et au MCC à l'occasion de l'exposition *Indigena Perspectives autochtones contemporaines*. D'autre part, la présence d'une ou de plusieurs œuvres de Bill Reid au sein de l'exposition *The Spirit of the Lubicons, a Celebration of Contemporary Canadian Indian Art* alors que l'artiste avait participé, de loin et avec sa femme Martine Reid comme spécialiste, à la création de *The Spirit Sings*, mériterait une recherche plus approfondie sur ses intentions et sa position à l'égard de la controverse au Musée Glenbow alors même qu'il semble avoir apporté son soutien et sa sagesse à l'équipe muséale aux prises avec certaines difficultés (Musée Glenbow, 1987, p.263).

et peu appuyées d'une bibliographie. L'événement, désormais connu et largement commenté, est devenu structurant pour l'histoire de la muséologie canadienne dès les années 1990 sans que les auteurs prennent pour autant le soin de citer les sources primaires et les débats ayant mené aux réflexions du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations (GTMPN)⁵⁰. Il nous apparaît donc important de revenir sur les quelques éléments que la littérature, à force de se concentrer sur l'événement et son impact et non l'exposition en tant que telle, a occultés jusqu'à ce qu'ils n'existent plus dans la mémoire des chercheurs et des étudiants.

2.3.1 La réception de l'exposition

Malgré la controverse relayée sur les plans locaux, nationaux et internationaux depuis 1986 et l'appel des Cris du Lac Lubicon au boycott, *The Spirit Sings* a attiré beaucoup de visiteurs et a été un succès pour le musée avec 127 506 billets vendus à Calgary en 5 mois d'exposition et 101 040 entrées lors de sa présentation au nouveau MCC situé à l'édifice Lorne à Ottawa entre le 1^{er} juillet et le 6 novembre 1988⁵¹ (Harrison, 1993, p.355). Probablement que le contexte des Jeux olympiques et la forte médiatisation de l'exposition deux ans avant son ouverture accentuèrent la popularité de l'événement. En 1988, *The Spirit Sings* était l'exposition la plus visitée depuis l'ouverture du musée

⁵⁰ À titre d'exemple, dans sa thèse de doctorat intitulée *Donner la parole aux Autochtones Quel est le potentiel de reconnaissance de l'exposition à plusieurs points de vue dans les musées ?* (2013), Virginie Soulier mentionne très succinctement l'exposition pour s'attarder plus en détail sur le rapport du GTMPN qu'elle considère être le point d'entrée pour une muséologie collaborative avec les Autochtones. Pour autant, selon nous, le boycott de l'exposition *The Spirit Sings* dès 1986 constitue plutôt le point tournant dans la muséologie canadienne et dans le fait de donner la parole aux Premiers Peuples.

⁵¹ Le Musée canadien des civilisations avait choisi de maintenir l'exposition dans sa programmation alors qu'il cédera l'année suivante aux pressions sociales et politiques en annulant la venue de l'exposition *Into the Heart of Africa* présentée au ROM en 1989.

en 1954 et le vernissage fut l'un des plus importants également avec environ 3500 personnes présentes (Harrison et Trigger, 1988, p.8). Par ailleurs, Harrison souligne :

After the Olympics ended, a lot of Indigenous visitors came to the exhibit. Many of them were keen to see these early collections. (Harrison, 2019)

2.3.2 Nuancer l'absence de la survivance et de la contemporanéité des Premiers Peuples

Dans son compte-rendu du catalogue de l'exposition, Alfred Young Man (Chippewa et Cri) critiquait plutôt l'exposition et ses manques que l'ouvrage lui-même. Entre autres, il mentionnait l'absence de la survivance et de la contemporanéité des communautés (Young Man, 1990). En introduisant l'exposition *Indian Art 88* présentée au WCC, Hill faisait état des mêmes lacunes en insistant sur l'absence d'art contemporain autochtone alors qu'un des objectifs annoncés par le Glenbow était justement la valorisation de la résilience des cultures des Premiers Peuples. Il faut toutefois nuancer ces considérations à la lueur des sources primaires issues du Glenbow lui-même. L'absence de certains éléments aurait pu avoir pour effet de nuire à l'exposition ou du moins d'amplifier ses limites tout en alimentant la controverse, reprise ensuite dans la fortune critique et la littérature sur ce sujet depuis une trentaine d'années.

En effet, Harrison rappelle en entrevue que le Musée avait inclus une déclaration affirmant son support envers les revendications territoriales portées par les communautés autochtones :

At the request of the Swiss museums that were lending to the exhibition, we included a statement in the exhibition outlining strong support for the judicious settlement of the outstanding Indigenous land claims in Canada.

We got support from many of the lenders to the exhibition for this inclusion. We fully agreed with our lenders that it was important to recognize contemporary Indigenous issues somewhere in the exhibit, but to expand that support beyond those of the Lubicon. (Harrison, 2019)

Cette information, pourtant intéressante pour comprendre la controverse autour de l'exposition, n'a pas été relevée parmi les commentateurs de l'événement.

D'autre part, en plus de la présentation des objets issus de la culture matérielle des six régions culturelles définies, le département d'éducation du Glenbow organisa un Festival des cultures autochtones (*Art Festival*). Deux fois par jour du 8 février au 1^e mai 1988 avaient lieu des démonstrations d'artisanat traditionnel – perlage, broderie avec des piquants de porc-épic, sculpture de pierre à savon, confection de mocassins et de masques, cours de cuisine, etc. –, des spectacles de danse, des défilés de vêtements traditionnels et contemporains, des lectures de contes traditionnels. Étaient également projetés plusieurs films réalisés par des personnes autochtones. À travers cette programmation très riche, étaient représentées les cultures des Premières Nations, des Métis et des Inuit (Harrison et Trigger, 1988. p.6 ; Glenbow Museum, 1988, p.20-21). Comme le rappelle Harrison,

We wanted to support the local Indigenous communities (mainly Treaty 7 peoples) in this programming and thus drew on local Treaty 7 artists and performers to enhance the public experience of the exhibition and to demonstrate the richness of the expression of local contemporary Indigenous cultures. (Harrison, 2019)

Des liens entre les savoirs ancestraux et leurs usages contemporains se tissaient. Partie intégrante de l'exposition, il se pourrait que l'objectif de présenter la résilience autochtone ne prenait corps presque uniquement dans le cadre du Festival. Cette hypothèse nous pousse alors à questionner la portée de la présentation de cette

survivance au MCC alors qu'aucun festival des arts vivant ne semble avoir été organisé⁵².

Par ailleurs, le magazine *Glenbow* (1988) annonçait une exposition d'art contemporain autochtone intitulée *Contemporary Native Indian Art from the Glenbow Collection* et programmée de septembre 1987 à avril 1988, au même moment que *The Spirit Sings* (Glenbow Museum, 1988, p.26). Sous le thème de la spiritualité autochtone, étaient exposées des œuvres de trois styles artistiques différents : l'école du Woodland avec Norval Morrisseau et Jackson Beardy (Anishinaabe) ; l'art des Plaines représenté par Dale Stonechild (Cri) et Alex Janvier ; et enfin l'art de la côte Nord-Ouest par Bill Reid et Art Thompson (Cowichan et Ditidaht) (Glenbow Museum, s.d.). Elle était organisée par le département de l'art (*art department*) – dirigé à cette époque par Patricia Ainslie –, et plus particulièrement par la conservatrice associée à l'art Katherine Ylitalo et l'assistante de conservation Katherine Lipsett (Kim Gerald, discussion électronique, 20 mars 2018) mais il ne semble pas y avoir de lien établi entre ces deux événements⁵³. Malgré l'absence critiquée d'œuvres d'art contemporain autochtone au sein de *The Spirit Sings*, cette exposition n'a jamais été mentionnée par la presse et les auteurs autochtones tels que Hill (1988) et Young Man (1990). Sans faire partie officiellement de la programmation des Jeux olympiques d'hiver, cet événement aurait tout de même pu réduire les lacunes pointées. Soulignons à ce propos que certains des artistes de la

⁵² Il était prévu que l'exposition *The Spirit Sings/Le Souffle de l'esprit* soit présentée en complément à l'exposition *In the Shadow of the Sun. Perspectives on Contemporary Native Art* pour l'inauguration du nouvel édifice du MCC. Toutefois, l'ouverture a dû être retardée par les travaux obligeant le musée national à présenter *The Spirit Sings/Le Souffle de l'esprit* dans l'édifice Lorne à Ottawa alors que *In the Shadow of the Sun*, considérée à l'époque comme la première rétrospective d'art contemporain des Premières Nations et des Inuit, n'a été présentée qu'un an plus tard, le 29 juin 1989 (McMaster, 1993, p.vii-ix). Si une présentation commune avait été possible, un dialogue entre les artefacts des XVIII^e et XIX^e siècles et les œuvres contemporaines autochtones aurait été des plus fécond et pertinent.

⁵³ Harrison confirmait lors de notre entrevue qu'elle ne s'était pas occupée de cette exposition (Harrison, 2019). Néanmoins, la coïncidence des dates et le supports financier de la Province de l'Alberta et de la ville de Calgary pour les deux expositions mériteraient de plus amples recherches sur ces points.

collection du Glenbow présentait au même moment leur travail dans la contre-exposition organisée par la Wallace Gallery. Si nos recherches n'ont pas pu révéler que les artistes étaient au courant de la programmation de ces deux événements, ce point mériterait sans doute une recherche plus étoffée.

2.3.3 L'apport de plusieurs communautés autochtones

Au cœur du boycott entre 1986 et 1988, le Glenbow était critiqué pour ne pas inclure les communautés autochtones au sein du processus d'élaboration de l'exposition. Toutefois, ces allégations étaient contredites par Harrison qui rappelait la formation d'un comité de liaison avec plusieurs individus et organisations autochtones au niveau local et national dès avril 1986, entre l'annonce du partenariat avec Shell Canada et le boycott des Cris du lac Lubicon. Ce comité devait prendre certaines décisions concernant l'exposition et le Festival de célébration des cultures autochtones. Plusieurs organisations gouvernementales qui travaillaient avec les Premiers Peuples étaient également impliquées dans ces discussions. Les Cris du Lac Lubicon avaient été invités à participer aux réunions, en vain. Ce comité de liaison proposa d'ailleurs deux éléments assez intéressants pour qu'Harrison en face part publiquement. Bien que le Glenbow souhaitait organiser une table ronde sur les communautés autochtones et les industries – et mettre l'emphase sur la question des gisements pétroliers dans le contexte de revendications des Cris –, le comité de liaison déclina cette proposition pour offrir des activités mettant en valeur les différentes facettes culturelles de la vie des communautés autochtones. Il proposa en outre de rencontrer les conseils de bande locaux sans que cette occasion puisse aboutir faute d'emplois du temps concordants d'après Harrison (Harrison et Trigger, 1988, p.7).

Ames, alors directeur du MOA, accordait beaucoup d'importance et de crédits à la mise en place de collaboration avec les communautés autochtones locales et celles plus

éloignées de son institution. D'après lui, ces partages de connaissances permettaient au musée de sortir de l'emprise de l'anthropologie classique et d'ouvrir le champ des possibles et des savoirs (Ames, 1986, 1987, 1992). Aussi, sans pour autant avoir été impliqué directement dans le processus de *The Spirit Sings*⁵⁴, celui-ci défend le Glenbow et sa chargée de projet dans la revue *Muse* publiée sur ce sujet en 1988 en soutenant que l'équipe avait ouvert le dialogue avec les communautés autochtones, mais que la liberté scientifique revenait en dernier lieu à l'institution. En questionnant les professionnels de musées sur les limites des consultations auprès des communautés concernées, il ouvrait déjà une panoplie de problématiques auxquelles la conférence *Preserving Our Heritage A working Conference for Museums and First Peoples* (1988) puis le GTMPN (1990-1992) se sont ensuite efforcés de répondre et de proposer des pistes de solution. Il écrit :

On a dit que le Glenbow Museum devrait avoir consulté les groupes indiens avant d'organiser cette exposition. Il l'a fait. Mais jusqu'à quel point doit-on pousser la consultation, qui doit-on écouter, depuis quand le fait de demander des conseils signifie-t-il de prendre des ordres, et que doit-on faire avec des suggestions qui varient en fonction de facteurs politiques extérieurs et sont présentées après que des engagements contractuels ont été pris ? Les Lubicons, situés au nord de l'Alberta à une bonne distance du Glenbow, ont dit ne pas être intéressés par l'exposition, sauf à titre d'outil politique. Par contre, les Indiens visés par le Traité no 7, dont le territoire traditionnel contient le Glenbow, ont participé aux Jeux olympiques et à l'exposition, tout en appuyant les revendications territoriales des Lubicons. Y a-t-il du bon sens pour un musée de ne pas s'occuper des conseils de ses voisins tout en acceptant les exigences d'un groupe ou d'un organisme politique plus éloigné et qui cherche simplement à utiliser l'exposition comme un élément de marchandage au cours de

⁵⁴ Ames, en tant que directeur du MOA avait accepté de prêter des artefacts au Glenbow pour l'exposition et avait donné ses commentaires sur les textes du catalogue (Glenbow Museum, 1987, p.263-264).

négociations avec d'autres personnes ? (Harrison, Trigger et Ames, 1988, p.25)

Les remerciements à la fin du catalogue mentionnaient d'ailleurs les communautés et organismes autochtones qui avaient participé au projet dont entre autres, les réserves de Woodstock et Tobique au Nouveau-Brunswick, le Micmac Language Institute à Sydney en Nouvelle-Écosse, la poétesse Mig'maq Rita Joe, Annie Napayok et Charlotte St-John d'Esquimo Point dans les Territoires du Nord-Ouest. De plus, le Glenbow remerciait Bill Reid en tant que participant au comité scientifique (*Curatorial Committee*). Pour autant, Trigger nuancait les propos tenus par les deux autres professionnels en dénonçant le paternalisme, voire le colonialisme, du Glenbow dans les procédures muséales. En effet, il remettait en question le réel pouvoir consultatif et décisionnel des Autochtones au sein de l'exposition tout en questionnant les vraies raisons pour lesquels l'institution et les conseils de bande avoisinants n'étaient pas parvenus à se rencontrer. Il rappelait le droit des peuples à se représenter eux-mêmes au sein des musées et questionnait aussi le rôle et le statut des musées vis-à-vis des communautés (Harrison, Trigger et Ames, 1988). Ces points furent discutés dans les mois suivant l'ouverture de l'exposition comme nous le verrons au prochain chapitre.

Par ailleurs, le musée semblait déjà inclure les communautés dans certaines discussions relatives à leurs objets, leur conservation et leur rapatriement. À cet effet, la revue *Muse* mentionnait l'organisation d'un comité sur « Les musées et les collections autochtones » en lien avec les questions sur le rapatriement tenu le 12 septembre 1986 au Glenbow. Comme le rappelaient les auteurs de l'article, Ames, Nicks et Harrison, « le but de cette réunion était d'étudier la possibilité d'une politique commune pour répondre aux Autochtones qui demandent le retour des collections » (Ames, Harrison et Nicks, 1988, p.53). Aussi, le Glenbow, dépeint comme insensible aux revendications politiques autochtones et loin des réalités contemporaines des communautés, ne

semblait pas fermé aux collaborations avec les Premiers Peuples⁵⁵. L'exposition *The Spirit Sings* a terni la réputation du Glenbow alors que son équipe travailla, les années suivantes, de concert avec certaines communautés afin de mener des projets collaboratifs importants accueillis très positivement⁵⁶.

⁵⁵ Cette orientation se confirmera en 1990 avec l'embauche de l'ethnologue Gerald T. Conaty au poste de conservateur au Glenbow Museum à la place de Harrison partie entreprendre des recherches doctorales au Royaume-Uni. Son mandat était de renforcer les relations établies avec les communautés autochtones.

⁵⁶ Soulignons notamment l'exposition *Nitsitapiisinni: The Story of the Blackfoot People* inaugurée le 3 novembre 2001 qui était le résultat d'une collaboration de longue durée entre le Glenbow Museum, notamment le conservateur Conaty, et la nation Blackfoot. Nous pouvons d'ailleurs trouver ironique l'implication de Shell Canada pour cette exposition qui finança les billets d'entrées pour les personnes autochtones pendant deux ans ainsi qu'un médiateur dans la salle d'exposition (Conaty, 2003, p.238).

CHAPITRE 3

LES EFFETS DE LA CONTROVERSE AUTOUR DE L'EXPOSITION *THE SPIRIT SINGS ARTISTIC TRADITIONS OF CANADA'S FIRST PEOPLES*

Le boycott de l'exposition *The Spirit Sings* et les débats intellectuels qui ont cristallisé les mondes muséal et universitaire furent sans précédent dans l'histoire de la muséologie canadienne. Par la suite, plusieurs éléments de réponses furent proposés pour pallier aux manques de collaboration entre les institutions culturelles et les communautés autochtones. Les co-présidents du GTMPN rappelaient dans le rapport :

Pour que les musées atteignent leur but « d'interprétation du passé et d'explication du présent, et par là, éclairer les choix de l'avenir », ils doivent exprimer fidèlement et contextuellement l'héritage et l'esprit culturels des civilisations qu'ils représentent. À cet égard, l'exposition *The Spirit Sings* est marquante dans la muséologie canadienne. Elle a été un forum visant l'identification de problèmes historiques dans la représentation des peuples autochtones dans les musées, et elle a conduit aux efforts actuels pour établir des partenariats ouverts et durables entre les musées et les communautés autochtones. (Nicks et Hill, 1994, p.8)

Si cette volonté d'ouverture fut déterminante pour plusieurs institutions, elle correspondait toutefois aussi à plusieurs manières de travailler mises en place dès les années 1960.

3.1 La collaboration entre les communautés autochtones et les musées : de la création de nouveaux liens à la validation de relations déjà existantes

3.1.1 La mise en place d'un dialogue national

Tout au long de l'année 1988, la controverse liée à l'exposition *The Spirit Sings* se poursuit aussi bien dans les domaines universitaire et muséal que les milieux activistes en faveur des Premiers Peuples. Pour autant, plusieurs professionnels prirent des dispositions pour trouver une issue positive aux affrontements idéologiques et déontologiques. L'organisation d'un symposium intitulé *Preserving Our Heritage : A Working Conference for Museums and First Peoples* puis la création du GTMPN et la publication du rapport éponyme déposé en 1992, furent les deux réponses adressées aux communautés muséales et autochtones pour la préservation de leurs cultures et leurs représentations adéquates dans les sphères culturelles allochtones. L'instauration d'un dialogue sur une base égalitaire, mais aussi la rédaction d'un document de travail afin de guider les muséologues dans leurs démarches futures, furent bien accueillies. Ruth B. Phillips considère même ces deux événements successifs comme une réaction typiquement canadienne à une situation politique difficile en comparant cette approche avec la voie coercitive empruntée aux États-Unis par l'adoption en 1990 du Native American Grave Protection and Repatriation Act (NAGRPA) (Phillips, 2004, p.113-114; Phillips, 2011, p.12).

En avril 1988, quelques mois avant la venue de l'exposition *The Spirit Sings Artistic Traditions of Canada's First Peoples / Le Souffle de l'esprit* dans l'immeuble Lorne du MCC à Ottawa⁵⁷, l'Association des Premières Nations (APN) annonçait, en

⁵⁷ L'exposition *The Spirit Sings / Le Souffle de l'esprit* était présentée dans l'immeuble Lorne à Ottawa du 1^{er} juillet au 6 novembre 1988 car le nouvel édifice à Hull, dessiné par l'architecte Douglas Cardinal de la nation Blackfoot, n'était pas encore terminé. Respectant le bilinguisme, le MCC avait traduit le titre complet de l'exposition par *Le Souffle de l'esprit – Traditions artistiques des premiers habitants du Canada*.

conférence de presse, la tenue d'un symposium suite à la controverse. Georges Erasmus, président de l'APN, souhaitait en effet trouver une sortie de crise positive et des pistes de solutions pour une relation plus harmonieuse entre les musées et les communautés autochtones du pays. George MacDonald, alors directeur du MCC, offrit son soutien à cette initiative qui permettait de désamorcer la controverse en cours et de positionner de façon positive le musée national au sein du débat critique. Alors que l'AMC, le MCC et le Glenbow Museum souhaitaient engager cette discussion en parallèle du congrès annuel de l'AMC, l'APN préférait plutôt profiter de l'exposition à Ottawa pour discuter et ouvrir les problématiques en jeu et jouir du *momentum* aussi bien politique que muséologique. Finalement, le symposium *Preserving Our Heritage A working Conference for Museums and First Peoples* se déroula du 3 au 6 novembre 1988 à l'Université Carleton, quelques jours avant la fermeture de l'exposition. Ce moment était également opportun puisque des élections fédérales avaient lieu dans le même temps, en novembre 1988 (Phillips, 2004, p.113). Le fait de se réunir dans la capitale nationale, dans un lieu universitaire, renvoyait aussi une autre vision des communautés autochtones. Les trois entités en jeu lors du symposium – les Autochtones, les musées et les universités – étaient finalement réunies.

En mettant sur pied le symposium *Preserving Our Heritage* conjointement avec l'AMC, Georges Erasmus et l'APN considéraient le milieu muséal comme un allié des communautés autochtones dont certains objectifs étaient communs. Malgré une organisation très rapide avec une invitation à participer un mois avant sa tenue, le symposium réunit 150 participants, aussi bien autochtones qu'allochtones venant de partout au Canada. L'objectif de Georges Erasmus était clairement annoncé dans son appel à participation : « The Conference will open dialogue on various issues regarding First Nations artifacts, and outstanding issues not previously addressed. » (Erasmus, 1988).

Pendant trois jours s'alternaient des sessions plénières et des ateliers de réflexion en groupes plus restreints afin de libérer le plus possible la parole des intervenants. Les thématiques des discussions étaient directement reliées aux enjeux soulevés dès 1986. Plusieurs pistes de solution, déjà expérimentées ou envisagées dans le futur étaient également partagées. Valda Blundell et Laurence Grant, dans leur compte-rendu des discussions, ont soulevé six points particulièrement cruciaux : les pratiques et les politiques muséales ; l'autodétermination autochtone et la rétention d'informations reliées aux cultures, la recherche archéologique et la question des droits humains ; le traitement des artistes de descendance autochtones, les politiques gouvernementales ainsi que l'enjeu des stéréotypes au sein de la société civile. La question des pratiques muséales était de loin l'enjeu le plus discuté lors des trois jours puisqu'elle incluait les pratiques d'exposition, l'implication des individus autochtones au sein des musées, les commandites ainsi que l'accès aux collections et le rapatriement (Blundell et Grant, 1989).

En marge de l'exposition *The Spirit Sings / Le Souffle de l'esprit*, ce symposium permit ainsi d'ouvrir le débat et de mettre le doigt sur les besoins des communautés autochtones et des musées canadiens en matière de conservation et de rapatriement, d'interprétation et de médiation ainsi que de gouvernance de façon plus générale. Selon plusieurs aspects, l'événement fut un franc succès. De prime abord, pour la première fois, 150 personnes, autochtones et allochtones, étaient réunies pour discuter d'enjeux brûlants et étaient prêtes à trouver des solutions favorables pour une meilleure préservation et représentation des savoirs et des cultures autochtones, même si cela demandait une prise de conscience et une remise en question des modes de travail et de pensées des institutions muséales. D'autre part, les discussions eurent lieu dans un climat d'écoute et de partage malgré les enjeux complexes soulevant toujours les injustices du colonialisme dont le musée et l'université en tant qu'institutions occidentales perpétuaient – et qui les perpétuent d'ailleurs encore actuellement. Par l'organisation de ce premier événement, il s'agissait enfin de faire un état des lieux

préliminaire des pratiques, des savoirs, des modes de connaissances et de diffusion relatifs aux musées et aux Premiers Peuples. Ce succès fut sans doute couronné par la volonté unanime de la part des participants et des organisateurs à vouloir poursuivre les discussions et trouver des pistes de solution plus concrètes pour l'avenir (Nicks et Hill, 1994, p.1). L'idée de la création du GTMPN vit le jour.

3.1.2 Le Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations et la publication du rapport *Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations*

En créant ce GTMPN, l'objectif était de poursuivre les discussions débutées lors du symposium tenu en novembre 1988 et de compiler, par écrit, les actions concertées possibles entre les musées et les communautés autochtones. L'intention de ce projet était de : « développer un cadre de travail et des stratégies éthiques qui permettront aux Nations aborigènes⁵⁸ de représenter leur histoire et leur culture de concert avec les institutions culturelles » (Nicks et Hill, 1994, p.s.n). Il s'agissait finalement d'aller au-delà des problèmes rencontrés lors de la controverse, ou rappelés à l'occasion du symposium, en compilant les résultats des consultations et des pratiques de collaboration à l'échelle du Canada.

Le GTMPN était parrainé conjointement par l'APN et l'AMC. Les coprésidents, Trudy Nicks du ROM et Tom Hill du WCC, symbolisaient alors le partenariat égalitaire que le projet souhaitait initier et appuyer. D'autre part, Lee-Ann Martin, commissaire

⁵⁸ L'utilisation du terme « aborigène » dans ce contexte semble être une traduction littérale du mot anglais *aboriginal*. D'autre part, l'utilisation de l'expression « Premières Nations » dans le rapport *Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations* renvoie aux communautés autochtones dans leur ensemble et comprend donc les Inuit et les Métis. Si le terme « Premières nations » est employé ici, il s'agit probablement plus d'une référence à l'Association des Premières Nations.

indépendante de la nation Kanien'keha:ka, coordonnait la première année des travaux avant que Nancy Hall de l'AMC puis Lance Belanger, artiste et commissaire malécite de la réserve de Tobique au Nouveau-Brunswick, prennent le relais (Bolton, 2004, p.17). Des premières réunions en 1990 au WCC et au ROM jusqu'au dépôt du rapport en 1992, près de 50 personnes participèrent aux réflexions et à l'écriture du rapport⁵⁹. À des fins organisationnelles, trois comités géographiques furent formés : Ouest, Centre et Est⁶⁰. Ils se réunissaient de façon autonome et organisaient les consultations auprès des institutions et des communautés autochtones. D'autre part, 4000 invitations furent également envoyées à « des organismes culturels, éducationnels, politiques et gouvernementaux de caractère autochtone aussi bien que non autochtone » (Nicks et Hill, 1994, p.2) afin de rendre compte des réflexions, des projets, des implications, des partenariats entrepris ou en cours de réalisation. 47 propositions furent reçues et rapportées à la fin du document, démontrant l'implication politique, sociale et culturelle ainsi que la créativité de certaines institutions canadiennes, aussi bien autochtones qu'allochtones.

Par le biais de ce rapport présenté en 1992, il s'agissait donc de fournir aussi bien aux institutions culturelles canadiennes et aux communautés autochtones des lignes de conduite basées sur un partenariat égalitaire, mais aussi des objectifs et des moyens d'action auxquels se référer au besoin. Dans un souci de transparence et de clarté, le document expliquait les intentions et le contexte de départ et incluait la liste des individus impliqués ainsi que les 47 contributions envoyées et les collaborations déjà existantes. Par ailleurs, le cœur du document est composé de deux parties qui

⁵⁹ Le rapport mentionne que le Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations est composé de 25 personnes (Nicks et Hill, 1994, p.1) alors que la liste des membres, des membres associés et des membres additionnels dénombre 50 personnes. Par ailleurs, Lee-Ann Martin, Nancy Hall et Lance Belanger, malgré leur implication à titre de coordonnateurs, ne sont pas nommés dans le document mais leur présence est rapportée dans la recherche menée par Stephanie Bolton (2004).

⁶⁰ Moira T. McCaffrey participait à titre de conservatrice Ethnologie et archéologie du Musée McCord aux discussions du comité Est.

remplissent les objectifs de départ. Dans un premier temps, les résultats des consultations reprennent les principaux points soulevés par les trois comités régionaux. Cette section permet de rendre compte de la voix autochtone qui s'était largement exprimée lors des consultations organisées et de définir certains termes utilisés dans le rapport. En compilant par écrit les principales revendications autochtones en matière de souveraineté culturelle, le GTMPN donnait donc une voix aux communautés et rappelait aussi les enjeux soulevés dès les premières actions des Cris du Lac Lubicon en 1986 puis lors du boycott de *The Spirit Sings* deux ans plus tard. Dans un deuxième temps, sont énoncés des principes et des recommandations pour la création de partenariats. S'agissant des institutions muséales, ils concernent principalement l'interprétation des objets de culture et des œuvres d'art, leur accès et les questions de rapatriement. Les termes utilisés sont d'ailleurs à considérer dans une acception très large. En effet, l'interprétation « inclut toutes les facettes de l'administration, de la recherche, de la programmation et de la planification des expositions par les musées ainsi que les présentations qui en résultent » (Nicks et Hill, 1994, p.5). La collection comprend « non seulement les restes humains et les artefacts, mais aussi toute information associée à ces matériaux, les résultats de recherche, les photos, les œuvres d'art et toutes autres informations reliées à la culture et à l'histoire des Premières Nations qui se trouvent dans les institutions culturelles » (Nicks et Hill, 1994, p.6). Enfin, le GTMPN entend par accès : « l'accès matériel aux collections ainsi que l'accès aux fonds, à l'élaboration de politiques et aux activités de mise en œuvre, ainsi qu'à la formation et à l'emploi dans les musées et dans d'autres institutions culturelles » (Nicks et Hill, 1994, p.6). Sur la question du rapatriement, les réflexions apportées par le document reflètent en partie les discussions amorcées dès 1986 au sein des communautés universitaire et muséale canadiennes. Avec l'adoption du Native American Grave Protection and Repatriation Act (NAGPRA) aux États-Unis en 1990, le GTMPN était en mesure d'appuyer ses réflexions et de se positionner sur les avantages et les inconvénients d'une telle mesure coercitive. Finalement, une partie des réflexions abordait également le problème d'allocation financière afin de supporter la

formation de muséologues autochtones, de veiller à la mise en place de partenariats, etc. Nous reviendrons sur ces deux aspects.

Si ce rapport souhaitait tourner la page, certaines des propositions offertes rappelaient d'ailleurs plusieurs éléments déjà amenés en 1988 par Michael Ames, Julia Harrison et Trudy Nicks. En effet, dans leur article intitulé « Un énoncé de politiques muséales des collections ethnologiques et les peuples qu'elles représentent », les trois anthropologues allochtones esquisaient déjà les bases des partenariats entre les communautés autochtones et les professionnels de musée en reprenant certaines idées évoquées lors d'un comité de travail mis en place en 1986 au Glenbow Museum. Ce rapport final était donc le résultat de longues réflexions menées par les acteurs du milieu muséal, de concert avec les populations concernées.

Bien que la portée du document se soit pas mesurable⁶¹, il n'en demeure pas moins que son impact eut des effets positifs aussi bien dans les institutions culturelles qu'auprès des communautés autochtones comme le rappelait dans son bilan Nicks, co-présidente du GTMPN :

The fact that the Task Force Report is now in its third printing and has attracted attention internationally as well as within Canada attests to its impact. It is seen as a positive document because its primary focus is on collaborative involvement in the preservation and interpretation of objects of First Nations history and identity. (Nicks, 1995, p.144)

De façon générale, fruit d'un travail considérable échelonné sur deux ans et couvrant l'ensemble du territoire canadien, ce projet était le résultat de discussions et de

⁶¹ L'ensemble des mesures annoncées lors de la publication du document – la parution d'un rapport annuel, l'organisation d'une session consacrée aux partenariats lors des conférences annuelles de l'AMC, la publication d'un compte-rendu public dix ans après la publication du rapport *Tourner la page* – n'ont pas été mises en place ou n'ont pas été diffusées.

négociations entre les musées et les Autochtones – encore jamais égalées aujourd’hui – et ce, de façon indépendante du gouvernement fédéral. Considérés comme des alliés, des partenaires égaux, ce document ouvrait la voie à de nouveaux échanges et de nouvelles manières d’envisager la représentation des cultures autochtones, dans le respect des communautés considérées. Deux conséquences directes de cette concertation étaient sans doute une meilleure compréhension des besoins et la reconnaissance des atouts de chacun. Ces aspects ont d’ailleurs participé à la mise en place d’une relation pérenne, faisant reculer la méfiance voire l’adversité potentielle :

Un partenariat égal requiert une appréciation mutuelle des connaissances et des approches conceptuelles caractéristiques des Premières Nations, ainsi que des connaissances et des approches empiriques des travailleurs qui ont une formation académique. (Nicks et Hill, 1994, p.8)

L’ouverture au partage des connaissances et le principe d’une autorité partagée pour la recherche, l’interprétation et la médiation des collections, deux points dont le rapport fait la promotion, étaient d’ailleurs fortement relayés, dans le même temps, par les travaux de James Clifford (1988) et Michael Ames (1992). Leurs réflexions sur la représentation des cultures et des histoires de l’Autre trouvaient un écho favorable dans cette proposition muséale originale et engageante qui annonçait un changement effectif de la part des musées dans les années 1990 (Nicks, 1992, p.91).

D’autre part, notons que ce rapport était envisagé comme un guide de pratiques à adapter selon les situations muséales et les besoins des communautés (Nicks et Hill, 1994, p.6). Lors des consultations et des réunions de travail, un document final inspiré du NAGPRA demeurait une option inenvisageable : « Il y a un fort consensus qui veut que cette collaboration soit guidée par des principes professionnels, moraux et ethniques et qu’elle ne soit pas limitée aux droits et aux intérêts stipulés par la loi. » (Nicks et Hill, 1994, p.5) En effet, cette loi américaine démontrait rapidement des limites quant au rapatriement des restes humains aux nations autochtones vivant aussi

bien aux États-Unis qu'au Canada. *A fortiori*, l'idée d'un partenariat égalitaire basé sur des principes déontologiques professionnels plutôt que sur l'obligation de respecter la loi fédérale engageait moralement les professionnels des musées. Par ailleurs, Hill, coprésident du GTMPN et directeur du WCC, confirmait que le rapport *Tourner la page* jouait un rôle très important pour les communautés autochtones qui voyaient, dans ce dépôt, une ouverture réelle au changement (Tom Hill et Robert R. Janes cités dans Balazs, 1998, p.71-72). La prise en compte de leurs considérations à titre de partenaires égaux lors des comités régionaux et des réunions nationales ainsi que le fort appui du GTMPN pour une représentation adéquate, non stéréotypée et contemporaine de leurs cultures et de leurs traditions étaient une situation nouvelle pour les aînés, les travailleurs culturels, les universitaires et les muséologues autochtones. Une étape semblait être franchie également concernant la question du rapatriement et le traitement des objets sacrés.

La recommandation du Groupe de travail quant à la formation en muséologie de personnes autochtones et la mise en place de services culturels pour les Premiers Peuples étaient aussi deux éléments fortement appréciés par les communautés et qui, sur le long terme, participaient au désir de souveraineté culturelle et d'autodétermination politique (Devine, 2010, p.232). Le Programme de formation en pratiques muséales destiné aux Autochtones (PFPMA) fut mis sur place en 1993 par le MCC (Musée canadien des civilisations, 1995, p.10) et existe encore aujourd'hui.

En prenant appui sur ce document, les musées et les communautés autochtones étaient en mesure d'entreprendre des démarches auprès des institutions culturelles allochtones. Enfin, la mise sur pied du Groupe de travail et la publication du rapport ont permis aux muséologues et universitaires, aussi bien allochtones qu'autochtones, de créer un réseau professionnel à l'échelle canadienne dans les musées d'art et de société – actuellement encore très actif. Ce projet a rendu possible la mise en place d'une communauté de valeurs et de principes éthiques dans les musées basés sur le respect

des Premiers Peuples en tant que porteurs de savoirs traditionnels et actuels. Comme le rappelaient Nicks et Phillips, le Groupe de travail influença les expositions de 1992 et celles qui suivirent, mais aussi l'organisation interne des musées où l'inclusion d'une perspective autochtone devenait moins marginale, plus récurrente (Nicks, 1995, p.145 ; Phillips, 2004, p.101). Nous constaterons certains de ces effets dans les chapitres subséquents consacrés au Musée McCord.

Enfin, sans avoir une volonté coercitive établie, le rapport *Turner la page* eut des effets positifs concernant la reformulation des codes déontologiques et éthiques de l'AMC de 1999, mais aussi sur la Politique muséale du Canada déposée en 1990 (Bolton, 2004, p.24-25). En effet, les principes énoncés de celle-ci sont « le partenariat, la coopération, la continuité, la souplesse, la planification à long terme » (Canada, ministère des Communications, 1990, p.12) qui ne sont pas sans rappeler ceux qui ont orienté les recommandations du Groupe de travail. Un paragraphe destiné au développement des musées autochtones annonce également l'appui financier à l'égard de « la préservation, [de] la sauvegarde et [de] la gestion des collections représentatives du patrimoine culturel des Autochtones. Cet appui financier permettra entre autres de former le personnel muséal autochtone » (Canada, ministère des Communications, 1990, p.45). Nous y reviendrons plus en détail.

3.1.3 Les limites du rapport *Turner la page*

Malgré la portée non négligeable du rapport *Turner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations*, il est nécessaire de pointer les limites du projet. D'abord, si le rapport valorise une certaine flexibilité de la part des institutions muséales et des communautés autochtones, son aspect non contraignant ne favorise pas pour autant une responsabilisation des professionnels de musées. Heather Devine rappelle en effet que l'objectif du GTMPN était d'amener les musées à opérer

un changement par eux-mêmes, de façon proactive et basée sur les recommandations, plutôt que d'imposer des mesures de changement (Devine, 2010, p.229). Les institutions favorables à l'inclusion des voix et des perspectives autochtones au sein des collections et des expositions ainsi qu'au rapatriement de certains artefacts étaient celles déjà « converties » à ce nouvel *éthos* selon Barbara Tyler, alors présidente de l'AMC au moment de la publication du rapport (Bolton, 2004, p.21). Gerald Conaty, conservateur sénior au département d'ethnologie du Glenbow Museum, confirmait également dans une entrevue qu'il revenait aux institutions et à leurs employés de faire un effort pour remettre en question leur mode de pensée et leur pratique puis pour accepter de suivre les recommandations du rapport. (Gerald Conaty cité dans Balazs, 1998, p.71-72). Par ailleurs, il incombait aux communautés autochtones et aux personnels des musées d'interpréter les recommandations selon leurs besoins et leurs attentes créant parfois des frustrations comme celles évoquées par Nicks lorsqu'elle dressait son bilan trois ans après la publication du rapport :

Does the phrase equal partnerships, which is a fundamental concept in the report, mean the same thing to First Nations and non-First Nations people? Does it imply sharing of existing resources, or does it imply mutual responsibility to contribute or find the resources required to support joint ventures? (Nicks, 1995, p.146)

Si les termes « interprétation », « collections » et « accès » étaient définis de façon très large et renvoyaient à plusieurs réalités et modes de gestion muséale en même temps, le rapport aurait probablement pu insister davantage sur les différences épistémologiques entre les mondes allochtones et autochtones, entraînant parfois des incompréhensions. D'autre part, déjà dans les années 1990, les recommandations entraient en conflit avec les contraintes financières, humaines et temporelles des musées :

The problems, broadly sketched, seem to lie in institutional inertia, rising expectations and the need for effective monitoring and coordination, which

in part implies a need for funding. The Task Force report did a good job of bringing home to mainstream institutions the reasons why they should take the concerns of First Nations seriously. It should have quelled, or at least shown the folly of, the desire to maintain a stance of supreme access to collections and information about them. But seeing the light is apparently easier than moving towards it. The logical move to incorporate First Nations involvement in projects can get tangled up by internal bureaucracies which often respond by becoming ever more complex and time consuming, much to the frustration of all parties. Not all museum staff will be equally willing to share decision-making power. Consciously or not, some inertia almost certainly results from attempts to retain control. (Nicks, 1995, p.146)

Enfin, la portée du rapport reste peu quantifiable. En effet, la mise en œuvre du projet de partenariat entre les musées et les communautés autochtones, largement décrite dans le document final, nécessitait un important support financier et humain de la part du gouvernement canadien. Les fonds alloués devaient être utilisés entre autres pour la création d'institutions culturelles autochtones, le soutien aux partenariats avec les musées allochtones quant à la recherche sur les collections de culture matérielle, leur exposition, leur rapatriement potentiel, ainsi qu'à la mise en place d'une structure destinée à veiller à la mise en œuvre du rapport. Pour autant, le gouvernement fédéral ne semble pas avoir profité de ce *momentum*. L'application du rapport fut ainsi laissée à la bonne volonté et à l'implication de quelques professionnels et associations muséales provinciales comme le souligne avec amertume Nicks (Nicks 1995, p.144). À ce jour, aucun bilan de la portée du document n'a été publié alors que l'AMC et l'APN préconisaient « un compte-rendu public des progrès accomplis au cours de la période de 10 ans [...] lors de la dernière année pour faire des recommandations sur les besoins futurs » (Nicks et Hill, 1994, p.12). Bien que l'AMC ait produit en 1995 une enquête pour mesurer l'implication des musées canadiens auprès des communautés autochtones, Shanna Balazs rapporte que peu de musées avaient répondu à l'appel et que les projets présentés provenaient d'individus déjà impliqués dans les négociations. Toutefois, si aucun ajustement ni aucune mise à jour depuis 25 ans n'ont donc été rendus possibles, l'AMC a mis sur pied un nouveau groupe de travail lors du congrès

annuel de 2018 afin de « donner suite à l'Appel à l'action no. 67 de la Commission de vérité et réconciliation » en s'appuyant sur les travaux du GTMPN⁶².

3.1.4 Le mouvement d'*empowerment* autochtone dans le milieu culturel à partir des années 1960

La rédaction et la publication du rapport *Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations* a favorisé les échanges et les prises de conscience des réalités aussi bien vécues dans les musées que les besoins et les demandes des communautés autochtones. Pour autant, de nombreuses initiatives issues des communautés elles-mêmes ou d'individus autochtones voyaient déjà le jour avant la controverse liée à l'exposition *The Spirit Sings* et la volonté de changement mise en place par l'APN et l'AMC. En effet, la note éditoriale du numéro de la revue *Muse* consacré aux Premières Nations et les musées annonçait déjà :

À ceux d'entre nous qui sont « épatés » par toute cette activité « nationale », toutefois, on doit dire que ce processus a commencé depuis très longtemps et ce n'est que maintenant qu'il reçoit la visibilité et l'attention nationales qu'il mérite grâce aux organisations politiques autochtones et aux associations telles que l'AMC. Les véritables initiateurs de ce dialogue ont travaillé pendant des années au niveau des communautés et des régions pour chercher à atteindre une partie des objectifs que l'on étudie maintenant. Mentionnons entre autres Tom Hill, Gloria Cranmer Webster, Rick Hill, David General (Society of Canadian Artists of Native Ancestry (la société

⁶² L'AMC a publié un communiqué de presse le 1^{er} mai 2018 intitulé : « L'AMC crée un groupe de travail pour donner suite à l'Appel à l'action no 67 de la Commission de vérité et réconciliation » dont [l]'objectif est d'effectuer une recherche et un examen de tous les aspects du travail muséal — allant de la réconciliation, du rapatriement, de la représentation, de la voix, des droits des artistes, des modes de connaissance et de la participation, jusqu'au financement, à la dotation en personnel, à la gouvernance, et plus encore — dans une volonté de soutenir les musées et les centres culturels qui désirent apporter un changement positif et croître dans le respect des points de vue et des pratiques autochtones. (<http://museums.in1touch.org/company/roster/companyRosterDetails.html?companyId=30769&companyRosterId=53>)

des artistes canadiens de descendance autochtone)), Julia Harrison, Michael Ames et beaucoup d'autres dans les communautés muséale et autochtone⁶³. (Nancy Hall, 1988, p.5)

Afin de bien comprendre la mesure des discussions débutées au sein du GTMPN, il importe donc de revenir, même de façon succincte, sur quelques éléments déterminants de l'*empowerment* culturel et muséal autochtone déjà en marche depuis les années 1960, en parallèle des mouvements politiques d'autodétermination politique et économique. Notons d'ailleurs que les personnes mentionnées par Nancy Hall dans l'éditorial de *Muse* étaient à l'origine de la plupart des initiatives mentionnées ci-après.

L'ouverture du Pavillon des Indiens du Canada lors de l'Exposition universelle de Montréal en 1967 fut sans aucun doute un événement fondateur de l'*empowerment* culturel autochtone au Canada. En effet, la présentation d'un programme à la fois artistique et historique, exclusivement autochtone, favorisa la diffusion, sur les scènes nationale et internationale, les multiples revendications politiques, économiques et culturelles des Premiers Peuples vivant au Canada. Sans revenir sur l'histoire du Pavillon des Indiens et son historiographie, deux points développés au chapitre précédent, soulignons quand même la collaboration d'artistes et de professionnels autochtone d'une ampleur sans équivalence à cette époque. À ce propos, Tom Hill, coprésident du GTMPN et directeur du WCC, faisait d'ailleurs partie des artistes exposés à l'extérieur du Pavillon. Ainsi, la constitution d'un réseau professionnel artistique autochtone et la diffusion de ses idées auprès des différents groupes professionnels débutèrent bien avant le boycott des Cris du Lac Lubicon et donnèrent

⁶³ En 1988, le Musée McCord ne démontrait pas encore de volonté à travailler en collaboration avec les communautés autochtones. L'exposition *IVALU* avait été difficile à réaliser en raison d'une direction institutionnelle réticente à travailler avec les Inuit. En revanche, dès l'année suivante, la multiplication des actions de McCaffrey à l'égard des communautés pour instituer de nouvelles manières de travailler font du Musée McCord une institution prometteuse qui saura s'inspirer des discussions du GTMPN et de son rapport.

un élan favorable à une prise de pouvoir discursive et visuelle dans l'espace muséal (Phillips, 2004, p.104). La controverse de *The Spirit Sings* accentua finalement la présence des Premiers Peuples sur les scènes médiatiques et leur donna les moyens de développer des occasions d'échanges et de dialogues avec les Allochtones. D'autre part, en refusant l'exposition de masques faux-visages lors de l'exposition au Glenbow Museum, alors que des artefacts similaires avaient été présentés au Pavillon des Indiens vingt ans plus tôt, les communautés autochtones, et particulièrement la nation Haudenosaunee d'où proviennent ces objets, démontraient une forte volonté à définir les modalités de représentation de leurs cultures et de leurs traditions. La diffusion publique des objets sacrés fut d'ailleurs un des enjeux soulevés lors du symposium *Preserving Our Heritage* et des consultations pancanadiennes qui suivirent. Enfin, les méthodes de consultation et de collaboration utilisées pour la préparation du Pavillon des Indiens ainsi que l'apport des savoirs contemporains autochtones étaient finalement préconisées dans le rapport deux décennies plus tard, décrédibilisant de ce fait les moyens mis en place par le Glenbow Museum, à savoir la présentation passéiste, objectivée et esthétisante des traditions et des cultures, l'absence des voix et des perspectives autochtones contemporaines, l'exposition d'objets sacrés sans l'accord préalable des communautés concernées. Aussi, le Pavillon des Indiens apparaît comme un exemple adéquat de présentation des histoires et des cultures autochtones en contexte muséal et ce, bien avant qu'un dialogue ne soit officiellement ouvert avec les professionnels allochtones.

Parmi les membres impliqués dans le GTMPN, certaines personnes étaient affiliées à des centres de transmissions culturelles autochtones. Alors que le rapport préconisait l'implantation d'autres institutions autochtones, il est important de souligner l'apport de celles créées avant 1988 ainsi que leur importance sur la scène culturelle autochtone canadienne à cette époque. En effet, dès les années 1960, le mouvement d'autodétermination politique et identitaire autochtone entraîna la création de centres culturels par les communautés elles-mêmes, puis leur multiplication à travers

l'Amérique du Nord. Ames, directeur du MOA, insistait d'ailleurs en 1987, avant la mise en place du symposium et la constitution du Groupe de travail, sur la volonté ferme des communautés à se représenter elles-mêmes :

Au cours des dix dernières années, un certain nombre de communautés amérindiennes ont ouvert leurs propres musées et centres culturels, affirmant ainsi, et cela va de soi, leur droit de représenter leur propre image de ce qu'ils ont été et de ce qu'ils veulent devenir. Il n'est pas nouveau pour les Amérindiens de vouloir des institutions de ce genre puisque les Cherokees de la Caroline du Nord possèdent une collection muséale depuis 1828. Avant les années 1970 toutefois, les gouvernements du Canada et des États-Unis ne s'intéressaient pas aux projets de ce genre. (Ames, 1987, p.22)

Nous prendrons ici trois exemples d'institutions dont l'histoire et l'impact eurent des retombées importantes pour l'histoire des musées et de la muséologie autochtones au Canada. Le Musée des Abénakis, premier musée autochtone au Québec, fut fondé dès 1962 à Odanak. À l'initiative de ce projet étaient l'abbé Rémi Dolan, exerçant dans la réserve, ainsi que plusieurs personnes de la communauté. Ensemble, ils souhaitaient préserver et diffuser l'histoire, les traditions, les savoir-faire typiquement abénakis. Les membres de la communauté s'impliquèrent alors pour créer la scénographie de l'exposition et prêtèrent au musée les objets qu'ils conservaient chez eux. À l'initiative même des Abénakis, cette institution permettait donc, dès les années 1960, de valoriser leur culture et de se représenter en tant que nation à part entière (Franco, 2012). Le WCC fut créé par l'Association of Iroquois and Allied Indians en 1972 à Brantford, en Ontario. L'objectif était de rassembler des objets de cultures et des documents afin de constituer une collection muséale et une bibliothèque de recherche. À partir de 1975, l'institution se concentra presque exclusivement sur le collectionnement et l'exposition des arts autochtones plus spécifiquement Haudenosaunee⁶⁴. À cette occasion,

⁶⁴ Si la collection muséale est constituée d'artefacts ethnographiques et de spécimens archéologiques, la mission et la vision artistique du musée encourage principalement l'acquisition et l'exposition d'œuvres d'art historiques et contemporaines autochtones (<http://woodlandculturalcentre.ca/about-us/>).

l'exposition annuelle *Indian Art* fut créée⁶⁵. Hill dirigea le centre culturel de 1982 à 2005. Son implication au sein de la muséologie autochtone influença donc très largement les débats dès 1988 et plusieurs membres du WCC participèrent au GTMPN (Nicks et Hill, 1994, p.3-4 ; Balazs, 1998 ; Nakamura, 2014). Enfin, le U'Mista Cultural Centre fut inauguré en 1980 afin d'accueillir une partie des objets issus de la Collection Potlatch saisie par le gouvernement fédéral à la suite d'un potlatch organisé illégalement en 1921⁶⁶. Dès les années 1960, la nation Kwakwaka'wakw mit tous les efforts pour rapatrier dans les communautés les 450 objets de culture confisqués et disséminés au Musée de l'Homme d'Ottawa, au ROM, au Musée George Heyes⁶⁷ à Manhattan et en Angleterre. Plus de dix ans après, le Conseil d'administration du MCC envisagea une possible restitution à condition de construire un édifice adéquat pour leur préservation. Un affrontement pour le rapatriement opposait deux communautés Kwakwaka'wakw ce qui mena finalement à la création de deux institutions distinctes : le Kwagiulth Museum et le U'Mista Cultural Centre (Cranmer Webster, 1990 ; Mauzé, 1999 ; U'Mista Cultural Centre <https://www.umista.ca/pages/history>). La directrice de ce dernier, Gloria Cranmer Webster, joua elle aussi un rôle important dans les discussions du GTMPN. En somme, bien que la visée première de ces trois institutions culturelles autochtones ait été différente, leurs objectifs étaient tout de même complémentaires. En effet, elles participaient, avec d'autres, à l'élaboration d'un réseau culturel autochtone canadien qui résonna fortement lors des discussions engagées par les trois comités

⁶⁵ L'exposition annuelle changea de nom pour *First Nation Art* et se nomme actuellement *Indigenous Art*.

⁶⁶ De 1884 à 1951, l'article 149 de la Loi sur les Indiens interdisait aux communautés autochtones de pratiquer des potlatches sous peine de sanctions telles que la confiscation des biens offerts lors des cérémonies ou encore l'emprisonnement (Cranmer Webster, 1990 ; Mauzé, 1999).

⁶⁷ Ce musée deviendra le National Museum of the American Indian érigé sur le Mall à Washington D.C. tout en conservant l'édifice à Manhattan.

géographiques du GTMPN⁶⁸.

Par ailleurs, trois organisations artistiques autochtones jouèrent un rôle important dans l'*empowerment* culturel et artistique autochtone des années 1970 au tournant des années 2000. En effet, en 1973, le Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI), ou communément appelé Indian Group of Seven, fut créé par Daphne Odjig, Jackson Beardy, Roy Thomas, Alexa Janvier, Carl Ray, Eddie Cobiness et Joseph Sanchez, auquel se joignit plus tard Norval Morriseau. Avec le recul, ils furent ainsi les précurseurs du combat mené par les artistes d'ascendance autochtone au Canada et, malgré le démantèlement du groupe en 1975, restèrent très actifs politiquement dans d'autres formations politiques et artistiques. À ce titre, ils participèrent activement notamment aux National Native Indian Artists' Symposium (NNIAS) dont cinq éditions furent organisées de 1978 à 1993⁶⁹. L'objectif de ces regroupements était principalement de créer un réseau d'artistes, de conservateurs, de commissaires autochtones, aussi bien expérimentés que plus jeunes, à travers le Canada. Ils discutaient des enjeux liés à l'art et à l'histoire de l'art autochtones, la question du marché et du collectionnement muséal ainsi que de l'accès aux formations artistiques et aux programmes de subventions. Par ailleurs, à la suite du troisième symposium organisé à Hazelton en 1983, la Society of Canadian Artists of Native Ancestry (SCANA) fut officiellement fondée par Doreen Jensen et David General en 1985. Constituée d'artistes autochtones du Canada, le mandat de cette association était

⁶⁸ Il appert toutefois que la frontière linguistique entre le français et l'anglais aurait visiblement favorisé un déséquilibre dans l'historiographie de ce mouvement d'autoreprésentation. En effet, les institutions autochtones implantées dans le Canada anglophone apparaissent plus documentées que celles créées sur le territoire actuellement québécois. Les recherches menées lors de notre maîtrise en muséologie sur le Musée des Abénakis puis doctorales portant sur le Musée McCord visent à réduire cet écart de connaissances.

⁶⁹ Le premier symposium a eu lieu à Manitoulin Island, Ontario, en octobre 1978 ; le deuxième à Regina en Saskatchewan en septembre 1979 ; le troisième en août 1983 à Hazelton en Colombie-Britannique ; le quatrième en juillet 1987 à Lethbridge en Alberta ; le cinquième et dernier en septembre 1993 à Halifax en Nouvelle-Écosse.

principalement de faire pression auprès des différents paliers de gouvernements fédéral et provinciaux afin d'appuyer les artistes dans leur carrière et de favoriser la création et diffusion de leurs œuvres. (Soulliere, 2008, p.45-61). Forts de l'influence du PNIAI et des discussions des NNIAS, la SCANA agissait également comme porte-parole des artistes autochtones auprès du MBAC en incitant ses conservateurs à acquérir et à exposer des œuvres contemporaines autochtones et ainsi, à combler ce manque devenu criant avec les années. Si la SCANA dut être démantelée pour des raisons financières en 1996, il n'en demeure pas moins que son aura et son influence jouèrent un rôle prépondérant au sein des réunions du GTMPN débutées en 1990 et notamment en ce qui a trait à la question de l'absence de l'art contemporain autochtone dans les musées d'art canadiens. En effet, plusieurs des membres de ce dernier étaient également impliqués auprès de la SCANA tels que Tom Hill, Gerald McMaster, Bob Boyer ou encore Alfred Young Man (Nicks et Hill, 1994 ; Soulliere : 2008). La pression exercée par la SCANA eut également une influence dans la tenue de l'exposition *Terre, Esprit, Pouvoir* au MBAC, même ce point ne semble avoir été soulevé que par Phillips (Phillips, 2004, p.114). D'ailleurs, Robert Houle, artiste et ancien conservateur de l'art autochtone au MCC de 1977 à 1980, fortement impliqué pour la reconnaissance de l'art autochtone, était l'un des trois commissaires de l'exposition. D'autre part, Diana Nemiroff, alors conservatrice de l'art contemporain au MBAC, était en contact permanent plusieurs années avant la tenue de cette première exposition d'art autochtone, avec les membres de la SCANA comme l'ont rappelé Tom Hill (1988) et Jacinthe Soulliere (2008).

3.1.5 L'implication de musées allochtones auprès des Premiers Peuples avant 1988

Si la controverse autour de l'exposition *The Spirit Sings* et les consultations qui suivirent marquèrent un point tournant dans la muséologie canadienne, plusieurs

institutions allochtones menaient, bien avant 1988, des projets de collectionnement et d'exposition en collaboration étroite avec les communautés autochtones du Canada. Ces derniers étaient toutefois menés par des professionnels de musées et des universitaires ouverts au partage des connaissances et de l'autorité au sein de l'institution. Ces projets, avec leurs moyens d'action et leur rayonnement plus locaux, participèrent à la mise en place d'une voix muséale bonifiée et une représentation équitable des histoires et des cultures existantes sur un même territoire. Par ailleurs, plusieurs de ces professionnels, sensibles à une représentation plus juste des Autochtones dans les musées, prirent une part active dans le GTMPN. Ils élargirent alors leur réseau et leur rayon d'action professionnels.

En effet, plusieurs membres du GTMPN travaillaient avec des collections de cultures matérielles autochtones. En prenant part aux réflexions, ils engageaient ainsi également leur institution à écouter davantage les communautés autochtones. Pour autant, comme le soulignait la présidence de l'AMC au moment du dépôt du rapport, Barbara Tyler, les muséologues et universitaires présents aux tables de concertation étaient déjà favorables à cette ouverture (Bolton, 2004, p.21). Il ne fallait donc pas réellement les convaincre du bien-fondé et de l'importance des problématiques soulevées par les communautés. Parmi les professionnels allochtones, nous retrouvions donc entre autres Trudy Nicks (ROM) qui coprésidait le Groupe de travail ainsi que Michael Ames (MOA), Gerald Conaty (Glenbow Museum) Henri Dorion (MCQ), Moira T. McCaffrey (Musée McCord), Katherine Pettipas (Musée de l'homme et de la nature du Manitoba), Marie Routledge (MBAC), entre autres. Soulignons qu'avant la mise en place de concertations et la publication du rapport, ces professionnels de musée menaient des actions allant dans le sens des demandes des communautés autochtones.

À ce titre, même si le Glenbow Museum fut le théâtre de toutes les tensions à la fin des années 1980, Ames, Harrison et Nicks soulignaient qu'un comité de réflexion pancanadien sur les musées et les collections autochtones, les objets sacrés et les enjeux

de rapatriement s'était réuni au Glenbow en septembre 1986 (Ames, Harrison et Nicks, 1988, p.53). La même année, l'ethnologue Elizabeth Churchill présentait, à l'Association des musées de l'Alberta, le *Blackfoot Elder Project* sur lequel travaillait le département d'ethnologie du Musée et qui impliquait la participation de personnes d'origine Blackfoot dont quatre aînés (Churchill, 1987). Bien avant les recommandations de 1992, les conservateurs impliquaient des membres de cette nation à titre de consultants spécialistes afin de réviser et d'évaluer les collections et les archives associées, mais aussi d'augmenter la documentation en lien avec celles-ci. Cette collaboration démontrait ainsi l'ouverture des conservateurs à travailler avec les communautés sources, mais aussi le désir de tisser des liens pérennes⁷⁰.

En outre, Katherine Pettipas, Conservatrice de l'ethnologie autochtone et de la collection du Musée de la Baie d'Hudson du Musée de l'homme et de la nature du Manitoba, travaillait également avec les nations Cri, Anishinaabe, Dakota, Déné et les Métis avant même le dépôt du rapport du Groupe de travail de 1992 (Balazs, 1998, p.146). Dans sa recherche, Balazs considérait même le Musée du Manitoba comme un cas exemplaire de muséologie collaborative avec les Premières Nations et les Métis concernant la mise en place de partenariats pérennes et l'adoption de politiques muséales pour l'accès aux collections, leur interprétation ainsi que la formation et l'employabilité des personnes autochtones (Balazs, 1998, p.155). Son travail a d'ailleurs inspiré Moira T. McCaffrey au Musée McCord dès son entrée en poste comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

⁷⁰ Les liens tissés avec la nation Blackfoot favorisèrent ensuite les mesures prises par Robert R. Janes détaillées plus loin ainsi que la création de l'exposition permanente *Nitsitapiisinni : Our Way of Life* inaugurée le 3 novembre 2001.

Enfin, Ames, alors directeur du MOA menait également un véritable travail collaboratif de fond avec les nations de la côte Nord-Ouest. En 1986, il écrivait :

The « Indian's point of view » is increasingly being heard, and anthropological and museum attitudes and policies are changing as a result. Change may be appear to be slow, but the trend is there; and though some may not yet have heard the call to revise their views, it is likely they will. [...] Maintaining traditional academic or curatorial associations with Indians – treating them as informants, subjects, students or specimens, is no longer going to be sufficient, it appears, because these associations imply relations that are unequal or hierarchical with the anthropologists or curator in the superior position. Indians want equality, more are coming to expect it as a natural right, and they are increasingly likely to demand it. So new relationships are evolving between Indians, anthropologists and museums, as indeed they must if anthropology and their museums are to survive in useful forms. (Ames, 1986, p.11)

En prenant activement part à la controverse muséale autour de *The Spirit Sings*, Ames affichait un intérêt très fort pour une meilleure collaboration avec les Premiers Peuples. L'Énoncé de politiques muséales des collections ethnologiques et les peuples qu'elles représentent, cosigné avec Nicks et Harrison appuyait sa position. Quatre ans plus tard, coïncidant avec la publication du rapport du Groupe de travail, paraissait *Cannibal Tours and Glass Boxes The Anthropology of Museums* (1992). Fruit d'un travail autoréflexif, cet ouvrage présentait sa vision de l'anthropologie et sa pratique de la muséologie au contact des communautés d'où les collections conservées au MOA proviennent. Tout en critiquant l'éthos et le fonctionnement du musée à travers une anthropologie de l'institution, il proposait une nouvelle manière d'envisager le travail muséal et notamment celui des conservateurs grâce à une relation quadripartite entre les musées, les objets, les collections et les communautés, de façon à inclure les savoirs autochtones (Ames, 1992).

3.2 L'héritage de *The Spirit Sings* et celui du Groupe de travail sur les Musées et les Premières Nations

Si l'exposition *The Spirit Sings* et sa controverse ont laissé un goût quelque peu amer dans les musées au Canada, mais aussi à l'international, l'instauration de recommandations pragmatiques permit une prise de conscience dans certaines institutions, mais aussi la multiplication d'expositions et d'initiatives politiques en faveur de l'autodétermination et la souveraineté culturelles des Premiers Peuples.

3.2.1 La recherche sur la culture matérielle autochtone

Bien que rarement souligné par l'historiographie muséologique, un des objectifs de l'exposition *The Spirit Sings* était de mener une recherche approfondie sur les objets autochtones datant de la période pré-contacts et au début de la colonisation (Harrison, 2019). Disséminés dans des musées et des collections privées au Canada, mais surtout en Europe, il s'agissait pour les six commissaires spécialistes, de les localiser et de compiler toute la documentation disponible. Comme le rappelait Duncan Cameron dans l'introduction au recueil d'essais de l'exposition, il n'existait aucun index ni inventaire des artefacts autochtones conservés à l'étranger (Cameron, 1987, p.7). D'une grande ampleur, cette entreprise permit de combler les lacunes des recherches quant aux objets issus des communautés autochtones vivant maintenant au Canada et intégrés dans des collections à l'étranger. L'ensemble de la recherche fut d'ailleurs versé au Glenbow et une copie du dossier fut transférée au MCC (Harrison, 1988, p.7 ; Phillips, 2011, p.69, Harrison, 2019). *The Spirit Sings* relevait donc d'une vision à long terme, dans l'éventualité de futures recherches sur la culture matérielle autochtone des XVIII^e et XIX^e siècles préservée à l'extérieur du pays.

Plus de vingt ans plus tard, Phillips a utilisé la documentation amassée pour *The Spirit*

Sings comme point de départ pour ses recherches sur la culture matérielle des Grands Lacs. Avec le Great Lakes Research Alliance for the Study of Aboriginal Arts and Cultures (GRASAC), son groupe de recherche fondé en 2005, elle s'emploie à développer une base de données numérique afin de rendre accessible aux communautés de cette région, la documentation visuelle et textuelle sur des artefacts conservés dans les musées à l'international, et principalement en Europe (Phillips, 2011, p.68-69). En partant de la documentation produite dans les années 1980, Phillips a finalement accompli l'objectif du Glenbow Museum : utiliser et approfondir les archives de la recherche pour l'exposition *The Spirit Sings*, allant au-delà des recommandations initiales du GTMPN auquel elle avait participé – tout en les respectant. En effet, le GRASAC veille à impliquer les nations de la région des Grands Lacs au projet collaboratif par le biais notamment d'un partenariat avec le WCC et la Ojibwe Cultural Fondation. Par ailleurs, en considérant ce projet comme un réseau de contributeurs infinis, les chercheurs autochtones ainsi que les nations concernées, en tant que membres, peuvent inclure leurs connaissances directement à la base de données. D'une certaine façon, le GRASAC participe finalement au rapatriement des objets bien que ce dernier soit uniquement virtuel (Phillips, 2011, p.68-69; p.289-291).

3.2.2 L'utilisation subséquente du rapport *Tourner la page*

Après la parution de *Tourner la page* en 1992, plusieurs musées revirent leurs politiques internes et développèrent de nouvelles modalités de collaborations selon les recommandations. Toutefois, faute de ressources humaines et financières, les suivis annuels ainsi que « le compte-rendu public des progrès accomplis » après dix ans, tous deux préconisés par le rapport (Nicks et Hill, 1994, p.11-12), n'ont pas été réalisés. En 1995, l'AMC envoya néanmoins un sondage à plus de 600 musées de son réseau afin de mesurer l'impact du document et de constater l'existence d'évolutions favorables

envers les Premiers Peuples. Si les résultats de l'enquête n'ont pas été publiés et seulement 21 institutions ont répondu dont l'institution autochtone Secwepemc Museum à Kamloops, en Colombie-Britannique (Balazs, 1998, p.79), la recherche de Balazs révélait tout de même certains efforts des musées dans les années 1990. À ce titre, le Glenbow démontra un investissement réel. En effet, suite à sa nomination comme directeur du Musée Glenbow en 1989, Robert J. Janes mit en place un certain nombre de mesures favorisant largement un rapprochement avec les Premiers Peuples : la création d'un Comité conseil des Premières Nations (*First Nation Advisory Council*) en 1990, composé entre autres d'un représentant des nations Blackfoot, Cri des Plaines et Cri du Nord, tous appelés à se prononcer sur les recherches, les collections, les expositions et les médiations en rapport avec les thématiques autochtones ; un poste de liaison concernant les communautés régies par le Traité no. 7 (*Seven Treaty Liaison*) occupé dans les premières années par Cliff Crane Bear (Siksika) chargé de coordonner les demandes de restitutions d'objets sacrés ; des chargés de programmes et d'interprétations autochtones. (Balazs, 1998, p.128-143 ; Hoang, 2003; Janes, 1994). En 1995, était également adoptée la Politique sur les Premières Nations (*First Nations Policy*) – révisée en 1996 et 2002 – incluant les recommandations du rapport du Groupe de travail.

D'autre part, le MCQ, inauguré en 1988, appliquait lui aussi les recommandations du Groupe de travail auquel avait participé Henri Dorion, alors directeur de la recherche, de la conservation et des relations internationales. En 1989, il signait avec Marie-Paule Robitaille, nouvellement conservatrice des collections des Premiers Peuples, la *Politique du Musée de la civilisation à l'égard des nations autochtones du Québec et de leur patrimoine*. Quelques mois plus tard, le Musée approuva également un protocole d'entente réciproque avec la nation wendat concernant l'acquisition, l'accès, la conservation, la documentation, l'exposition de leurs artefacts, mais aussi la collaboration de l'équipe muséale à des projets organisés par la nation (Bousquet, 1996 ; Jérôme, 2014a, p.110-125). Premier jalon d'une collaboration de l'institution avec les

peuples autochtones, ce document déboucha sur la signature de protocoles avec toutes les autres nations vivant sur le territoire du Québec (Bousquet, 1996, p.525 ; Renier, 2010, p.237). Ces initiatives ouvrirent alors la voie à l'organisation de *L'Œil amérindien* (1991), première exposition présentant les cultures autochtones au MCQ. Robitaille écrivait d'ailleurs qu'avant cette date, « [l]es autochtones n'avaient pas d'appartenance ou de pied-à-terre au Musée » (Robitaille dans Renier, 2010, p.239). Dès lors, le MCQ s'inscrivait parmi les chefs de file au Québec en matière de collaboration avec les nations autochtones et « particip[a] à la création et aux travaux de la Société pour l'éducation et la muséologie en milieu autochtone (SEMMA⁷¹) » (Bousquet, 1996, p.528-529 ; Jérôme, 2014a, p.116). De plus, suite à l'adoption du NAGPRA et à la publication du rapport du GTMPN, plusieurs musées américains et canadiens participèrent à un projet de l'International Partnership among Museum (IPAM) « afin de faciliter l'accès aux inventaires des collections aux nations autochtones vivant de part et d'autre de la frontière » (Dittemore et Robitaille, 2014, p.161). Le MCQ s'engagea ainsi aux côtés de l'Arizona State Museum afin de réfléchir aux restitutions possibles auprès des nations vivant à cheval sur les deux pays et, de façon plus large, de « [reconnaître] la spécificité de la question autochtone dans les relations entre musées canadiens et américains » (Renier, 2010, p.236). Toutefois, le départ d'Henri Dorion signalait la fin de cette initiative. Plus récemment, en 2011, le MCQ mit en place le Comité d'action sur les projets autochtones (CAPA), dont le mandat est de faire le pont entre les nations autochtones et le Musée, mais aussi

⁷¹ Créée en 1990, la SEMMA avait cinq objectifs : « promouvoir et favoriser le développement de la muséologie en milieu autochtone; développer un processus d'intervention muséologique en fonction des besoins des institutions muséales autochtones et autres ; favoriser la formation en muséologie par des programmes spécialisés et adaptés au milieu; prévoir et organiser des rencontres sous forme de colloque, d'Assemblée ou de conférence sur les spécificités de la muséologie autochtone ; réunir, colliger, rédiger et publier tout document relatif à la société, au bénéfice de l'ensemble des institutions et des membres » (lettres patentes de la SEMMA citées dans Bousquet, 1996, p.528). Nicole O'Bomsawin, alors directrice du Musée des Abénakis et co-fondatrice de la SEMMA, siégeait au comité du Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel du Québec dont le rapport fut déposé en 2000 sous la direction de Roland Arpin.

d'émettre un avis éclairé sur les projets mis en branle par l'institution « dans l'esprit de la présente politique et de la vision globale du Musée en matière d'autochtonie » (Jérôme, 2014a, p.122). Enfin, en 2012, le MCQ entérina la *Politique du Musée de la civilisation à l'égard des peuples autochtones*, en se basant sur la première version rédigée en 1989 ainsi que sur la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (DDPA), adoptée en 2007 et approuvée en 2016 par le gouvernement canadien⁷².

Par ailleurs, le rapport préconisait « le développement d'initiatives de formation professionnelle et technique pour les Premières Nations selon les besoins des communautés et d'une manière culturellement adéquate » (Nicks et Hill, 1994, p.11). Aussi, en 1993, le MCC mit en place le PFPMA (Musée canadien des civilisations, 1995, p.10). Toujours en place, ce projet favorise depuis 25 ans l'*empowerment* muséal et plus largement culturel des communautés autochtones à travers le Canada en permettant chaque année à une cohorte d'étudiants autochtones de suivre plusieurs stages en muséologie.

En outre, la mise en place du GTMPN favorisa la création d'un réseau muséal avec des valeurs et des aspirations communes. En effet, parmi les nombreux projets qui suivirent

⁷² Le 13 septembre 2007, après vingt-deux années de négociation, la DDPA est adoptée. Toutefois, les États-Unis, le Canada, la Nouvelle-Zélande et l'Australie s'opposèrent au texte et votèrent contre. À l'égard du Canada, le gouvernement conservateur de Stephen Harper émettait à l'époque des réserves au sujet des articles 19 et 26 concernant le consentement libre et éclairé des peuples autochtones dans les décisions législatives et administratives mais aussi la libre occupation des territoires, qu'ils soient traditionnellement utilisés ou acquis. Le 12 novembre 2010, le gouvernement fédéral approuva l'énoncé de la DDPA sans pour autant l'adopter définitivement. Il s'agissait d'un premier pas vers une acceptation officielle et internationale des droits des Autochtones sur son territoire. En mai 2016, le gouvernement accepta finalement « pleinement et sans réserve » la Déclaration et devrait désormais faire appliquer les articles conformément à la Constitution canadienne de 1982. Le 30 mai 2018, le projet de loi C-262 visant à assurer l'harmonie des lois fédérales avec la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones, proposé par le député Eeyou Itschee (cri) Roméo Saganash, est adoptée à la Chambre des communes (<https://www.noscommunes.ca/Parliamentarians/fr/votes/42/1/684/Party>.)

dans les années 1990 et 2000, les membres, aussi bien allochtones qu'autochtones, poursuivirent leur collaboration et investirent la scène muséale autochtone au Canada. Sans faire un examen exhaustif du maillage professionnel tissé dès les années 1980 par les experts autochtones et renforcé, à partir des années 1990, par l'inclusion d'Allochtones, il appert que Gloria Cranmer Webster (Kwakwaka'wakw), Tom Hill (Seneca), Robert Houle (Saulteaux), Lee-Ann Martin (Kanien'keha:ka), Gerald McMaster (Cri et Blackfoot), les membres de SCANA entre autres, ainsi que Michael Ames, Miriam Clavir, Gerald Conaty, Robert J. Janes, Moira McCaffrey, Trudy Nicks, Ruth B. Phillips, furent tous très impliqués. Ce réseau muséal, très actif à l'échelle du Canada, joua un rôle prépondérant dans la multiplication d'expositions valorisant l'autodétermination et l'autoreprésentation autochtones. Comme l'historienne de l'art Pricile De Lacroix le démontre dans sa recherche sur l'art contemporain autochtone :

[Les commissaires autochtones] comme Gerald McMaster, Tom Hill, Mary Longman, Steven Loft ou Lee-Ann Martin ont, dans les années 1980 et 1990 particulièrement, plaidé avec vigueur pour une histoire de l'art proprement autochtone, soutenant que, comme le célèbre *Two Row Wampum*, Premières Nations et Allochtones voguaient sur la même rivière côte à côte, mais sans jamais se rejoindre ou tenter de diriger l'embarcation de l'autre. (De Lacroix, 2016, p.153)

Héritiers de la lutte pour un *empowerment* culturel du Pavillon des Indiens du Canada et de la SCANA, ces commissaires ponctuèrent l'histoire de l'art et des expositions au Canada d'œuvres et de revendications artistiques autochtones. Notons aussi l'importance d'une collaboration grandissante avec les conservateurs et spécialistes allochtones notamment aux MOA, MCC, MCQ ou encore le Musée McCord.

3.2.3 La mise en place de politiques muséales et de codes déontologiques au Canada, au Québec et à l'international

Les discussions du Groupe de travail puis la publication de *Turner la page* ont influencé le monde des musées, aussi bien au Canada, qu'au Québec et à l'international. Plusieurs actions furent alors entreprises par les gouvernements et les associations professionnelles pour favoriser un rapprochement entre les musées et les communautés autochtones. En 1990, le ministère des Communications du Canada publiait *La politique muséale du Canada* intitulée *Les ateliers de l'esprit humain*. Ce document, préparé depuis les années 1980, entendait mettre à jour les composantes de la première politique muséale fédérale parue en 1972. Outre les domaines d'intervention plus classiques tels que l'accès aux collections, les expositions, la conservation, le gouvernement entendait investir dans le développement des musées autochtones :

Le bien général des collections patrimoniales canadiennes justifie la constitution de budgets destinés à la préservation, à la sauvegarde et à la gestion des collections représentatives du patrimoine culturel des Autochtones. Cet appui financier permettra entre autres de former le personnel muséal autochtone. Le Programme sera développé en étroite collaboration avec la communauté autochtone et la communauté muséale. (Canada, ministère des Communications, 1990, p.45)

Bien que la politique fut publiée avant le dépôt du rapport du GTMPN, le gouvernement fédéral avait déjà inclus certaines des revendications portées par les communautés autochtones depuis les années 1980. Parmi les principes de la politique se trouvaient d'ailleurs le partenariat, la coopération et la souplesse rappelant les lignes directrices de *Turner la page*.

En outre, la politique muséale intitulée *Vivre autrement... la ligne du temps*, déposée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec en 2000, faisait trois références directes aux musées et à la muséologie autochtones de la province sans proposer de réflexion approfondie sur cette thématique. Au contraire, le document du

Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel du Québec intitulé *Notre patrimoine, un présent du passé*, et déposé la même année, dédiait plusieurs sections au patrimoine autochtone. En effet, Nicole O'Bomsawin (Abénakise), alors directrice du Musée des Abénakis à Odanak, faisait partie de ce comité dirigé par Roland Arpin, directeur du MCQ. Plusieurs pages étaient alors consacrées au patrimoine autochtone, stipulant ses spécificités de conservation et d'exposition, le lien avec la Terre Mère et la conception holistique du monde, l'usage des objets sacrés, l'importance des langues et de la transmission orale, etc. Le Groupe-conseil posait donc un diagnostic détaillé sur la question au Québec et pointait certaines lacunes gouvernementales pour émettre ensuite certaines recommandations quant à sa préservation, son exposition, mais aussi sa « connaissance par les Québécois ». À ce titre, la 31^e recommandation permettait de saisir les enjeux portés par les Premiers Peuples depuis les années 1980, appuyés par le rapport *Turner la page* et celui de la Commission royale sur les Peuples autochtones (CRPA) déposé en 1996 (Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel du Québec, 2000, p.196-197).

Par ailleurs, quelques mois après le dépôt du rapport du GTMPN en 1992, l'ICOM incitait, lui aussi, ses membres à s'ouvrir aux minorités ethniques et aux communautés autochtones, considérées comme des gardiennes du patrimoine culturel et naturel, des garantes des savoirs sur les artefacts et les collections conservées, mais aussi comme un public des musées. Cette forte sensibilité à l'égard des Autochtones avait déjà été confirmée une première fois par l'adoption en 1986 de la résolution no. 11 « Participation de groupes ethniques aux activités des musées ». Lors de sa XVI^e Conférence générale tenue du 19 au 26 septembre 1992, les membres de l'ICOM se posaient la question : « Musées : Y a-t-il des limites ? ». Parmi les thèmes abordés, la problématique des diversités culturelles et des musées était encore développée notamment par Tom Hill (Bergeron, 2013, p.18). Les enjeux du GTMPN étaient ainsi portés dans une réflexion plus large sur le multiculturalisme et la présentation de la

diversité culturelle dans les musées. À ce titre, parmi les résolutions adoptées, l'ICOM demandait à ses membres et à ses comités :

d'attirer l'attention sur la nécessité de protéger et de préserver le patrimoine culturel des minorités ethniques étant donné que de telles minorités représentent un patrimoine culturel qui n'est pas seulement significatif pour leur propre communauté, mais pour l'ensemble de l'humanité. (<http://archives.icom.museum/resolutions/fres92.html>)

De plus, à la suite d'une demande du comité consultatif de l'ICOM, le conseil exécutif créa en décembre 1992 un groupe de travail sur le multiculturalisme présidé par Amareswar Galla, alors professeur à l'Université de Camberra et spécialiste du patrimoine transculturel, et auquel Tom Hill était associé. L'objectif de ce groupe était de traiter des questions transculturelles dans les musées et proposer « des directives sur une approche par les musées de la diversité culturelle en général et des questions relatives aux populations autochtones et aux aspects multiculturels » (ICOM, 1993, p.15). De surcroît, si les Nations Unies déclaraient la décennie 1990-2000, décennie internationale pour l'éradication du colonialisme, l'année 1993 était également l'année internationale des populations autochtones dans le monde (Fernanda de Camargo-Moro, 1993, p.11). À cette occasion, l'ICOM publia dix principes pour guider les relations entre les musées et les peuples autochtones ainsi qu'une bibliographie indicative. Il consacra également un dossier spécialement consacré à ces enjeux dans son bulletin trimestriel, *Nouvelles de l'ICOM* (1993) dans lequel Galla présentait une réflexion sur l'importance du musée comme agent de changement social et acteur de la justice sociale auprès des communautés autochtones. Insistant sur l'impératif d'un examen de conscience de la part des musées sur leur rapport à l'histoire et aux pratiques colonial, il proposait un ensemble de directives pour engager les institutions dans la voie collaborative, fortement inspirées du rapport *Tourner la page* qu'il mentionne dans sa bibliographie (Galla, 1993, p.3-6). Enfin, en 2004, l'ICOM révisait le *Code de déontologie pour les musées*, après une première version adoptée en 1986. Dans la

continuité des travaux et des réflexions menés depuis plus de vingt ans, un ensemble de mesures destinées à préserver les patrimoines culturels, matériels et immatériels, et naturels, étaient mises en place⁷³. La section 6, spécifiquement consacrée à la collaboration entre les musées et les communautés d'où sont issus les objets, était ajoutée : « Les musées travaillent en étroite coopération avec les communautés d'où proviennent les collections, ainsi qu'avec les communautés qu'ils servent (ICOM, 2006, p.9). Les articles concernent l'origine des collections et rappellent le respect des communautés servies.

En ce qui concerne les codes de déontologie muséale canadiens et québécois, nous constatons une certaine lacune relative aux communautés autochtones. En effet, les *Principes déontologiques de l'Association des musées canadiens* mis à jour en 1999 – et encore en 2006 – s'inspiraient du document produit par l'ICOM en 1986. L'AMC justifiait le renouvellement de ces principes vingt ans après la parution des *Principes d'éthique professionnels à l'usage des employés professionnels des musées* (1979) en constatant « des profonds changements ayant marqué la société canadienne » (AMC, 2006, p.1). Or, nulle part n'apparaissent de recommandations en ce qui a trait aux communautés autochtones vivant au Canada. Ce sont en des termes flous renvoyant à des « groupes culturels » que l'association émet donc des principes concernant le respect des us et coutumes (article C.3), la restitution de biens canadiens et étrangers (article E.4.4), les objets et restes humains ayant une valeur culturelle délicate (article G), la recherche, publication et travail sur le terrain (article H). En n'évoquant pas explicitement les Premiers Peuples, il semble alors que l'AMC ne réponde pas aux

⁷³ Les mesures concernant les communautés autochtones se rapportent aux articles 2.5 Matériel culturel sensible ; 2.15 Cession des objets retirés des collections ; 3.3 Collection sur le terrain ; 3.7 Restes humains et objets sacrés ; 4.3 Exposition des objets « sensibles » ; 4.4 Retrait de la présentation publique ; ainsi que la section 6 « Les musées travaillent en étroite coopération avec les communautés d'où proviennent les collections, ainsi qu'avec les communautés qu'ils servent ».

attentes qu'elle exprimait elle-même sept ans avant lors du dépôt du rapport du Groupe de travail.

Pour ce qui est de la Société des musées québécois (SMQ), l'anthropologue Laurent Jérôme rappelle :

En 1991, plusieurs conservateurs de musée présentent à la Société des musées québécois (SMQ) une résolution visant à généraliser, dans tous les musées québécois, l'adoption d'une politique à l'égard des nations autochtones. La résolution est adoptée. (Jérôme, 2014a, p.116)

Toutefois, le code de déontologie de la SMQ est validé en 1990, ne prenant donc pas en compte les enjeux autochtones dans la pratique muséale. En 2014, la SMQ annonçait un code de déontologie actualisé. Pour autant, une seule mention est faite à l'égard des Premières Nations. Dans la section recherche, à l'article 3.3.8. il est stipulé que les institutions doivent s'assurer d'obtenir l'approbation des représentants et les inclure « dans le processus de recherche tout en respectant leurs particularités culturelles et leurs différents droits » (SMQ, 2014, p.8). Quelque peu floue, cette politique, pourtant récente, inclut les Métis et Inuit dans le terme « Premières Nations ». De plus, lorsque le texte mentionne « une recherche sur les Premières Nations » les communautés semblent encore être considérées comme objet d'étude bien qu'elles puissent aussi être envisagées comme partenaire de la recherche. La SMQ ne définit clairement ni ne conseille sur les critères de collaboration qui sont laissés à la discrétion des musées.

Enfin, en 1991, Lee-Ann Martin déposait la *Politique d'inclusion et d'exclusion : l'art contemporain autochtone dans les musées d'art du Canada* au Conseil des Arts du Canada. Issu d'une recherche menée entre 1988 et 1989 dans vingt-neuf institutions d'art canadiennes, de toutes les tailles, ce document analysait la présence et l'absence d'œuvres et d'expositions d'art contemporain autochtone. Cette recherche approfondie pointait les lacunes des institutions et rappelait que l'inclusion n'était le résultat que de

la persévérance de certains professionnels de musée (Martin, 1991, p.26). Ceci n'était alors pas sans faire écho aux demandes formulées depuis les années 1980 par la SCANA, mais aussi celles que l'on retrouve, un an plus tard, dans le rapport *Turner la page*.

3.2.4 Les effets sur le rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones

Durant l'été 1990, une confrontation entre la communauté kanien'kehá:ka de Kanehsatà:ke et le gouvernement municipal de la ville d'Oka éclata concernant la transformation du territoire ancestral en terrain de golf municipal. Rapidement, les tensions montèrent et la pinède fut occupée. Alors que la communauté de Kahnawà:ke, mais aussi d'autres nations autochtones en Amérique du Nord soutenaient les *warriors*, l'armée canadienne fut dépêchée sur place. Si les affrontements de la Crise d'Oka ont fait croître les tensions entre la population québécoise et les Premières Nations⁷⁴, ce moment politique eut toutefois comme conséquence d'éveiller les consciences collectives face aux injustices et aux quotidiens des communautés dans les réserves. Dès l'année suivante était créée la CRPA, coprésidée par René Dussault et l'ancien chef de l'APN, Georges Erasmus.

La Commission d'enquête devrait analyser l'évolution de la relation entre les autochtones (Indiens, Inuit et Métis), le gouvernement canadien et l'ensemble de la société canadienne. Elle devrait proposer des solutions précises, étayées par l'expérience interne et internationale, aux problèmes qui ont entravé ces relations et avec lesquels les autochtones sont aux prises aujourd'hui. La Commission devrait examiner tous les enjeux qu'elle juge

⁷⁴ Le blocage du pont Mercier par la communauté de Kahnawà:ke en solidarité avec leurs confrères de Kanehsatà:ke a notamment engendré des actes de violences de la part de Québécois à l'encontre des Kanien'kehá:ka. L'arrivée de l'armée canadienne et la gestion diplomatique de la crise a eu des répercussions négatives sur l'image des Premiers Peuples.

pertinents pour l'un quelconque ou l'ensemble des peuples autochtones du Canada et, en particulier, faire un examen et des recommandations concrètes [...]. (Dussault et Erasmus, 1996, Annexe A)

En 1996, la CRPA déposa son rapport et formula des impératifs pour améliorer le sort des communautés et entendre leurs revendications. Elle proposait plusieurs mesures : la reconnaissance de la souveraineté politique des nations comme troisième pilier gouvernemental, la valorisation de l'éducation, l'accès aux soins et au logement décents, aux organes de justice, l'accès et la souveraineté du territoire, une protection de la famille et des membres – surtout les femmes et les jeunes. Le rapport ouvrait également une réflexion sur les arts et le patrimoine autochtone dans le Volume 3 intitulé *Vers un ressourcement proposant alors une analyse et des voies possibles pour une protection des cultures et des identités des nations*. Les recommandations du rapport rappelaient la souveraineté de chaque communauté à l'égard des savoirs et de leurs connaissances traditionnelles, leur créativité et leur originalité artistiques ainsi que la protection des sites sacrés et des artefacts issus des communautés. Le rapport prônait par ailleurs un rapatriement des biens culturels, mais aussi une meilleure collaboration quant à la production et à l'échange de savoirs pour la documentation, le catalogage, la conservation, l'exposition et la médiation des cultures autochtones entre les musées et les communautés concernées. À ce titre, certains passages du document *Tourner la page* étaient placés en appendice 6A au rapport de la CRPA, venant, de surcroît, appuyer les recommandations formulées par les deux commissaires.

3.2.5 Les effets sur le rapport de la Commission de vérité et réconciliation du Canada

Plus récemment, en 2008, une Commission de vérité et réconciliation (CVR) fut mise en place par le gouvernement fédéral dans le cadre de la convention de règlement relative aux pensionnats indiens. Elle avait pour objectif de faire la lumière sur le passé

tumultueux des écoles catholiques à l'encontre les enfants autochtones afin d'engager un processus de réparation et de réconciliation entre le gouvernement fédéral et les générations autochtones marquées physiquement et psychologiquement. Pendant six ans, les commissaires ont écouté plus de 6000 témoins dont la plupart étaient des survivants des pensionnats. En 2015, la CVR déposait plusieurs rapports dont le sommaire intitulé *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir*. Ce dernier appuyait la responsabilité des musées et des centres d'archives à l'égard des communautés autochtones dans la présentation de l'histoire des pensionnats autochtones, mais plus largement aussi dans la valorisation de l'ampleur et de la diversité encore actuelle des cultures, des langues, des savoirs issus des premiers peuples (Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015, p.265-279). Parmi les Appels à l'action à l'égard des institutions et de la population canadienne dans son ensemble, quatre concernent les musées et les bibliothèques, dont l'action no. 67 :

Nous demandons au gouvernement fédéral de fournir des fonds à l'Association des musées canadiens pour entreprendre, en collaboration avec les peuples autochtones, un examen national des politiques et des pratiques exemplaires des musées, et ce, dans le but de déterminer le degré de conformité avec la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones et de formuler des recommandations connexes. (Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015, p.272)

Ces appels à l'action, et notamment le numéro 67, ne sont pas sans rappeler les recommandations formulées déjà à deux reprises par Nicks et Hill (1992) puis Erasmus et Dussault (1996). En effet, cet examen national des politiques et des pratiques muséales était un des points névralgiques des deux rapports afin d'assurer un suivi auprès des institutions en vue d'un potentiel ajustement. La mention de la DDPA, adoptée en 2007 puis approuvée en 2010 par le gouvernement fédéral, appuie donc d'autant plus l'urgence et la mesure sérieuse des appels à l'action. En mai 2018, l'AMC répondait favorablement au gouvernement canadien en mettant sur pied un comité spécial chargé de répondre favorablement à l'Appel à l'action no. 67 de la CVR et

annonçait l'implication de SM Leduc à titre de Muséologue de la réconciliation (www.museums.ca/site/CMA_News?language=fr_FR&). Entre le 27 novembre 2019 et le 10 janvier 2020, un sondage préliminaire national a été envoyé à 1548 institutions autochtones dont 49 autochtones « pour mieux comprendre comment les musées abordent la question de la réconciliation et présentent le patrimoine autochtone au sein de leurs institutions ». 304 questionnaires reçus, provenant de 291 institutions autochtones et 13 établissements autochtones, ont pu être exploités pour dresser un portrait des politiques et des pratiques muséales en regard des collections des Premiers Peuples. À cette étape du travail, il en résulte plusieurs éléments : les établissements collaborent principalement avec les communautés autochtones pour mettre sur pied des expositions, des activités spéciales ou culturelles et des programmes éducatifs ; une écrasante majorité d'institutions ne dispose ni de politique ou de lignes directrices officielles en regard des Premiers Peuples et des relations de collaboration envisagées ni de politique de gestion et de développement des collections concernant les objets et les œuvres autochtones ; un peu moins des trois quarts des institutions répondantes affirment avoir mis en place des mesures suite aux rapports du GTMPN ou de la CVR ; avoir des contacts et des collaborateurs des Premiers Peuples reste un défi de taille pour les musées qui veulent embaucher du personnel, des membres autochtones pour les conseils d'administration et mettre en place des partenariats efficaces. À ce stade de la recherche, en plus de constater les besoins impératifs des musées, les résultats du sondage démontrent l'importance du Programme de réconciliation de l'AMC et des multiples outils d'orientation qui pourraient être produits pour accompagner les institutions et leur personnel en matière de collaborations avec les Premiers Peuples, toutes fonctions muséales confondues. (https://museums.ca/site/reportsandpublications/museonline/summer2020_reconciliation?language=fr_FR).

CHAPITRE 4

LE MUSÉE MCCORD DEPUIS 1992 : L’AFFIRMATION ENVERS LES
COMMUNAUTÉS AUTOCHTONES

De 1936 à 1971, le Musée McCord ferma ses portes, faute de moyens pour assurer son fonctionnement. Les collections et les archives étaient tout de même accessibles aux chercheurs et aux étudiants, conservant la dimension scientifique de l’institution. La décennie suivante fut marquée par une instabilité administrative. « En 1974, le Québec confirm[a] qu’il prévo[yait] faire de la collection du McCord le noyau muséal » et la même année, un accord quinquennal était conclu avec le Musée des beaux-arts de Montréal pour redresser les finances de l’institution (Young, 2001, p.198-199). En 1980, l’Université McGill signa finalement une entente pour le Musée devienne une société chargée uniquement de la gestion financière et humaine alors qu’elle gardait la propriété des collections et leur gestion. En 1986, la Fondation J.W. McConnell fit un don de vingt millions de dollars au Musée assurant ainsi l’agrandissement de ses installations muséales dans l’ancien édifice de l’association des étudiants de l’Université McGill sur la rue Sherbrooke. À cette somme s’ajoutaient 10 millions de dollars versés à la Fondation du Musée McCord afin de maintenir les activités muséales (Young, 2001, p.229). Cette annonce marqua une rupture dans la gestion interne du Musée, encore intimement liée à l’Université McGill. À compter du 18 novembre 1987, le McCord devint un « musée privé autogéré et doté d’un Conseil d’administration autonome » (Musée McCord, 2002, p.1). Selon l’entente signée avec l’Université, nommée *Custodial Agreement*, McGill :

possède la plus grande partie de la collection actuellement cataloguée et conservée au McCord, or elle a accordé au Musée la garde à long terme de la collection dont il doit assurer le soin et le développement. L'Entente est d'une durée de quatre-vingt-dix-neuf (99) ans, prenant effet le 1^{er} juin 1988 et arrivant à échéance le 31 mai 2087. Un grand nombre des clauses de l'Entente touchent directement des questions relatives à la gestion et à l'enrichissement de la collection. (Musée McCord, 2002, p.1)

Depuis la réouverture de l'édifice rénové en 1992, nous constatons une certaine continuité du projet initial dans l'approche et le soin apporté aux collections archéologiques et ethnologiques au Musée McCord. Si le nombre d'objets a augmenté avec les années du fait de plusieurs acquisitions par donation et legs, la sensibilité de l'équipe muséale à l'égard des peuples autochtones s'est également affinée pour finalement travailler avec ces derniers en collaboration étroite le plus souvent possible. Alors que la quête d'authenticité, la signification des objets et la romantisation – voire l'héroïsation par moment – des histoires et cultures prévalaient pour le collectionneur (Moira, 1999, p.51), ces aspects paraissent toutefois maintenant évincés de l'approche préconisée par le Musée et son équipe disposés à travailler en collaboration avec les Premiers Peuples.

4.1 Les changements du Musée McCord en 1992

4.1.1 L'agrandissement et le changement de mission

Dans les plans d'agrandissement de l'édifice situé sur dans l'édifice de la rue Sherbrooke, des espaces pour les archives et la recherche sur les collections étaient prévus garantissant alors la place des chercheurs et professeurs au sein de l'institution⁷⁵.

⁷⁵ Cet engouement pour la recherche, appuyé notamment durant le mandat de Shirley Thomson à titre de directrice de 1982 à 1985, fut cependant de courte durée puisque le renvoi de l'archiviste Pamela Miller en 1996 et le démantèlement des archives historiques entériné par le Conseil d'administration du

Le Musée se dota également d'une mission et d'un mandat orientés vers l'histoire canadienne. La focale était axée sur les réseaux économiques, politiques, culturels et artistiques du Québec et de Montréal, ainsi que sur l'étude d' « une interaction et d'une interdépendance parfois subtiles, parfois manifestes » entre les diverses traditions culturelles existantes dans ce bassin géographique (Musée McCord, 2002, p.2).

4.1.2 La réouverture du Musée et les expositions inaugurales

En 1992, après trois ans de travaux, le McCord rouvrait ses portes. Le directeur Luke Rombout inaugurait cinq expositions préparées par les conservateurs et plusieurs spécialistes : *La Famille McCord : Une vision passionnée* et *Ville-Marie : vues et plans anciens de Montréal* auxquelles s'ajoutaient trois expositions présentant les collections ethnologiques et archéologiques : *Un village nommé Hochelaga*, *Vies et toponymes du Nunavik* et *Empreintes de la nation micmac*. Tout en reflétant l'histoire de l'institution et de son fondateur, ces événements inauguraux faisaient la part belle aux nouvelles approches portées par une équipe renouvelée et engagée dans les problématiques de la fin du siècle. Parmi celles-ci, la place des femmes dans la société canadienne, le rôle et l'histoire des Premiers Peuples, la diversité ethnique et le multiculturalisme. Rombout supervisa aussi la publication de plusieurs ouvrages issus des recherches menées dans le cadre des expositions permanentes. Cet effort éditorial permit d'ailleurs de démontrer l'importance et la qualité des recherches et des collections de l'institution.

Notons d'ailleurs que l'année 1992 marquait le paysage muséal au Québec avec un certain entrain et enthousiasme. En effet, le ministère de la Culture et le Conseil des

Musée et sa directrice, Claude Benoît, sonnent le glas sur le Musée McCord et annonce une période de repli et de tensions à la fin des années 1990 (Young, 2001, p.250).

arts et des lettres du Québec furent créés et la première politique culturelle gouvernementale fut entérinée par le ministère des Affaires culturelles. Dans le même temps, la ville de Montréal fêtait également le 350^e anniversaire de sa création (Simard, Bergeron, 2017, p.128). Au même moment, la tenue du Congrès annuel de l'ICOM à Québec permit aux établissements québécois de s'ouvrir à aux tendances et enjeux muséaux à l'international (Bergeron, Rivard, Simard, 2013). Par ailleurs, l'inauguration en 1988 du MCQ et la mutation la même année du Musée de l'Homme en MCC à Hull, deux musées de société dépendant respectivement du gouvernement provincial québécois et du gouvernement fédéral, reconfigurèrent l'offre culturelle existante tout en engageant le paysage muséal canadien dans un renouveau des expositions⁷⁶.

4.2 Le positionnement et la vision du Musée McCord depuis 1992

4.2.1 Les collections muséales

Depuis le don de l'ensemble des 15 000 artefacts amassé par McCord à l'Université McGill, la collection du Musée McCord s'est considérablement accrue pour compter actuellement près de 1,5 million d'artefacts et 293 mètres linéaires d'archives textuelles. De par son importance numérique et la qualité des *musealia* conservés, la collection du Musée McCord est d'une importance capitale pour le Canada et est aussi considérée comme étant « de calibre international » par le musée lui-même (Musée McCord, 2002, p.1). En 2002, près de 75 ans après un premier rapport, le Musée entérina par écrit sa nouvelle politique de collectionnement. Ce document positionnait – et place encore aujourd'hui – l'institution au sein du paysage muséal national et international et

⁷⁶ Sans oublier l'inauguration du nouvel édifice du MBAC la même année.

déterminait les axes de collectionnement à privilégier pour chaque collection⁷⁷. En plus de sa mission et de son mandat, une orientation en matière d'éthique permet de mieux comprendre les critères liés aux acquisitions, à la restauration et aux aliénations des objets. Par ailleurs, depuis le 1^{er} juillet 2013, les Musées Stewart et McCord se sont regroupés, rassemblant ainsi leurs collections et leurs missions muséales complémentaires, orientées toutes deux vers l'histoire de Montréal depuis la Nouvelle-France. En janvier 2018, c'est au tour du Musée de la mode de fusionner avec le Musée McCord dont la collection de costumes et de textiles était déjà une des plus importantes au Canada. Cette dernière est dorénavant enrichie « de plus de 7000 costumes, accessoires et textiles associés au patrimoine textile et vestimentaire du Québec » (Musée McCord, 2018, 23 janvier).

Par ailleurs, depuis sa réouverture en 1992, le Musée McCord a su faire preuve d'innovation en matière de technologies et de mise en ligne de ses collections. En effet, l'institution est un des chefs de file en ce qui concerne de la numérisation des artefacts, la mise en ligne d'informations et la création d'expositions virtuelles à partir de ses collections. Si cet aspect ne sera pas analysé dans cette recherche, il est, toujours en 2018, un des objectifs principaux de l'institution comme le démontre le rapport annuel de 2017-2018 (Musée McCord, 2018, p.14).

⁷⁷ Les différentes collections mentionnées dans la politique d'acquisition de 2002 sont : ethnologie et archéologie, costumes et textiles, peintures, gravures et estampes, arts décoratifs et archives. Depuis 2006, les photographies, qui constituent la majeure partie de la collection avec plus d'1,3 millions d'items conservés, font l'objet d'une collection à part. Du fait du regroupement du Musée McCord avec le Musée Stewart en 2013 et la fusion avec le Musée de la mode en 2018, une nouvelle politique d'acquisition est en cours d'écriture. Les noms des collections seront sujet à changement.

4.2.2 Le resserrement progressif de sa mission

Nous constatons une évolution du positionnement du Musée McCord quant à son public et son territoire d'appartenance au fil des décennies. En effet, s'il valorisait l'épithète « national » dans les premières années de fonctionnement, sa mission s'orienta ensuite plutôt vers l'histoire canadienne jusqu'en 2011. Depuis, concordant avec l'arrivée de Suzanne Sauvage comme présidente et chef de la direction en 2010, il se présente comme un musée d'histoire sociale de Montréal, tourné aussi bien vers le passé que le présent. Ce glissement vers une focalisation presque exclusivement citadine peut s'expliquer par le projet de redéfinition de l'institution dans l'espace culturel montréalais. Le rapport annuel de 2010-2011 annonçait que :

La nouvelle image de marque devait refléter le repositionnement de l'institution : Musée McCord, notre monde, nos histoires. L'identité visuelle est urbaine et contemporaine, à l'image d'un Musée rassembleur, ancré dans la réalité montréalaise. Son emblème suggère la forme d'une empreinte, celle que le Musée inscrit dans l'histoire. (Musée McCord, 2011, p.5)

Le collectionnement a également été restreint pour faire une place importante aux artefacts liés à l'histoire de la ville :

Notre politique de collectionnement s'est resserrée pour essayer de collectionner vraiment ce qui est lié directement à Montréal à l'exception de la collection Cultures autochtones. Pour des visiteurs locaux, un musée d'histoire de Montréal est beaucoup plus interpellant qu'un musée de l'histoire du Canada. Quand on analyse nos collections, la majorité des objets documentent l'histoire de Montréal, la ville étant à l'origine du Canada et de son développement économique. Les donateurs qui ont des archives familiales nous reconnaissent pour être un musée de ville qui valorise son histoire. (Sauvage, 2019a)

4.2.3 Célébrer la diversité culturelle dans l'unicité montréalaise

Fortement enclin à valoriser la dimension multiculturelle de l'histoire du Canada, du Québec et de Montréal, le Musée McCord entend dans son énoncé de mission « [dévoiler] la richesse de cette facette du patrimoine canadien, née d'une interaction et d'une interdépendance parfois subtiles, parfois manifestes, entre nos diverses traditions culturelles » (Musée McCord, 2002, p.2). À ce propos, le rapport annuel de 2005-2006 mentionnait que :

Le Musée McCord, en partenariat avec l'Écomusée du fier monde et le Centre d'histoire de Montréal, a été mandaté par le ministère de la Culture et des Communications du Québec pour réaliser une recherche portant sur le patrimoine des communautés ethnoculturelles en présence dans la région de Montréal. Le mandat portait sur les définitions, les pratiques muséologiques et les principaux critères qui permettront au MCCQ de mieux cerner et analyser le patrimoine des groupes ethniques de Montréal et d'étudier les demandes de projets qui touchent la diversité culturelle. Cette étude permettra également au Musée de mettre sur pied un projet de recherche à l'échelle nationale sur la culture matérielle des ethnies et le rôle du musée au sein d'une société multiethnique⁷⁸. (Musée McCord, 2006, p.5)

Victoria Dickenson, directrice générale du Musée de 1998 à 2009, révélait que cette étude était toutefois difficile à entreprendre tant la relation entre définitions en jeu, les politiques en place et les populations visées sont complexes à saisir dans un contexte à la fois francophone et anglophone mais aussi multiculturel. D'après elle, les musées détiennent une responsabilité quant à la reconnaissance et la valorisation des divers patrimoines ethnoculturels qui alimentent et nourrissent Montréal, ses citoyens, son territoire et sa mémoire. Ce défi est d'ailleurs de taille depuis la promulgation de la Loi sur le multiculturalisme canadien de 1988 et de la politique en matière d'immigration et d'intégration adoptée par le gouvernement du Québec en 1991. En guise de solution,

⁷⁸ Nous n'avons pas été en mesure de retrouver une trace écrite de cette recherche.

Dickenson propose de mieux représenter tous les Montréalais et de présenter leurs histoires :

While the collections are fundamental to our work, we must also acknowledge the significant social role of the museum as a hegemonic institution. One can only feel at home, can only develop a sense of belonging when the institutions of the social context are accessible and responsive. (Dickenson, 2006, p.29)

Dès lors, la vision du McCord a revêtu un caractère plus social que simplement la mise en valeur de l'histoire politique et économique de Montréal et du Canada. Entendu comme un « carrefour de rencontres », l'institution « favoris[ait] les rencontres entre générations, cultures et communautés, incitant les individus à s'informer davantage, à élargir leurs horizons et à devenir des citoyens plus engagés » (Musée McCord, 2006, p.s.n.). Actuellement, le Musée se focalise sur « la vie à Montréal, d'hier et d'aujourd'hui : son histoire, ses gens, son peuple, ses communautés » (<https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/mission/>). Plusieurs expositions montées par le musée valorisent alors les communautés culturelles vivant à Montréal comme les Irlandais : *Irlandais O'Québec* (mars 2009-septembre 2010) et les Écossais : *Les Écossais. Des Montréalais pure laine* (octobre 2003-septembre 2004), la communauté juive avec *Peintres Juifs de Montréal Témoins de leur époque, 1930-1948* (janvier-mai 2010) et, plus récemment *Shalom Montréal* (mai-novembre 2018) ou encore la communauté chinoise de Montréal par l'intermédiaire d'archives photographiques personnelles : *Souvenirs d'ici. L'Album de photographies comme archive particulière* (septembre 2007-avril 2008). Des rétrospectives consacrées aux photographes Mimo Jodice : *Mimo Jodice Villes sublimes* (octobre 2012-mars 2013), et Gabor Szilazi : *Gabor Szilasi L'éloquence du quotidien* (octobre 2010-février 2011) et *Gabor Szilasi. Le monde de l'art à Montréal, 1960-1980* (décembre 2017-avril 2018), célèbrent de manière plus indirecte l'apport des communautés italienne et hongroise à la ville. Plusieurs activités hors les murs, comme *La ville suspendue* (mai-septembre 2017), sont également organisées dans les divers arrondissements de la Ville de Montréal, au

plus près de ses concitoyens. L'institution souhaite ainsi célébrer la diversité culturelle montréalaise aussi bien dans l'unité spatiale des salles d'exposition que dans la multiplicité des contextes et des communautés culturelles montréalaises.

4.2.4 Le Musée McCord dans le paysage muséal

Le Musée McCord, grâce à ses collections historiques de nature très diverse, s'insère bien dans le paysage muséal aussi bien montréalais, québécois que canadien. En effet, plusieurs musées se consacrent à l'histoire de Montréal. Pensons, entre autres, au Château Ramezay, au Centre d'histoire de Montréal, au Musée Pointe-à-Callière, à l'Écomusée du Fier-Monde, au Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu de Montréal ou encore, le Musée Stewart avant leur regroupement en 2013. Si leur mandat peut paraître semblable à quelques égards concernant la conservation et la valorisation de l'histoire de Montréal et du Québec par le biais d'artefacts, de spécimens archéologiques et d'archives historiques, il n'en demeure pas moins que le Musée McCord se démarque par l'ampleur et la qualité de ses collections qui jouissent d'un rayonnement aussi bien au Canada qu'à l'étranger. À ce titre, notons les collections photographiques, celles consacrées aux costumes et textiles ou encore aux cultures autochtones, uniques à Montréal, au Québec et même au Canada. Par ailleurs, en se concentrant également sur le volet social et contemporain de l'histoire urbaine, l'institution participe à la construction d'un discours sur l'histoire récente de Montréal. Le Musée McCord apparaît donc comme un élément complémentaire aux autres musées. Détenteur de certaines clés de l'histoire anglophone de la ville et de la province, il est en quelque sorte le miroir du Château Ramezay qui offre un aperçu de la Nouvelle-France et de la vie quotidienne en temps de la colonie française. Par ailleurs, illustrant l'histoire sociale montréalaise – et notamment celle des élites –, le McCord offre un autre point de vue que celui proposé par l'Écomusée du Fier-Monde, fortement ancré dans le quartier historiquement ouvrier de Centre-Sud. Les collections et la

programmation du Musée McCord s'inscrivent également dans le paysage muséal à l'échelle de la province. Du fait de sa vocation nationale initiée par David Ross McCord, ses collections peuvent être comparées à celles du MCQ et du MCH. Par ailleurs, la collection des cultures autochtones est susceptible d'engager un dialogue intéressant avec les artefacts conservés par les musées autochtones de la province et notamment, le Musée Huron-Wendat, le Musée des Abénakis et le Musée amérindien de Mashteuiatsh. À ce propos, nous reviendrons plus tard sur les liens tissés avec les institutions culturelles autochtones. De plus, le Musée McCord s'inscrit aussi de façon intéressante dans le paysage muséal canadien où ses collections et sa vision peuvent s'apparenter à celles du Musée Glenbow, du Museum de Vancouver ou encore le Musée royal de l'Ontario. Enfin, grâce à ses collections de calibre international et à ses expositions d'envergure, le Musée McCord rayonne également à l'étranger et notamment en ce qui a trait aux cultures et aux traditions autochtones par le prêt d'artefacts et la mise en tournée d'expositions.

4.3 Le positionnement du Musée McCord à l'égard des Premiers Peuples

McCord collectionnait activement tous les artefacts susceptibles de témoigner de l'histoire du Canada. La portion d'objets ethnographiques issus des communautés autochtones constituait près de la moitié de ceux inventoriés lorsqu'il légua sa collection de 1500 artefacts ethnographiques et 1000 spécimens archéologiques à l'Université McGill en 1919.

4.3.1 L'héritage de la vision de David Ross McCord dans les collections et les expositions

Le collectionnement intensif de McCord depuis les années 1880 jusqu'à la donation des objets à l'Université McGill constitue le cœur des collections du Musée. Son héritage se transmet encore par ses choix d'acquisition et leur justification, la documentation historique et biographique compilée. En considérant les peuples autochtones comme un des trois peuples fondateurs, Guislaine Lemay rappelle, lors de notre entrevue, le positionnement avant-gardiste du collectionneur à l'époque victorienne (Lemay, 2017). Cette considération est d'ailleurs appuyée par le besoin qu'il avait à produire une documentation la plus complète et détaillée possible sur la provenance et la propriété originale de ses artefacts. Il percevait ses acquisitions « comme des sujets de recherche, et la constitution d'une collection comme une route menant vers la vérité scientifique » (Young, 2001, p.65). De nombreux documents d'archives démontrent ainsi la quête de connaissances de McCord qui n'hésitait pas à demander plus d'informations sur ses objets auprès des communautés, des musées canadiens et américains et même de plusieurs laboratoires scientifiques de l'Université McGill (Lainey, 2004, p.113-119 ; McCaffrey, 1992, 1999, p.49-64). Son affiliation – ou sa filiation – à la communauté des Six-Nations en Ontario lui conférait également un prestige et même une justification pour son projet de collection de 1500 artefacts ethnographiques et 1000 spécimens archéologiques (Lemay, 2013, p.9 ; McCaffrey, 1999, p.62). L'historienne Kathryn Harvey rappelait d'ailleurs que la résidence de Temple Grove était connue de tous comme le « Indian Museum » (Harvey, 2008, p.74), information attestant ainsi de la renommée de son projet. Sans descendance, il parvint toutefois à léguer un héritage matériel et intellectuel important, son musée lui conférant en quelque sorte un accès à une forme d'immortalité (Young, 2001, p.72).

Dans le prolongement de la vision du fondateur, les femmes qui travaillèrent au Musée entre 1921 et 1992 « s'intéress[ai]ent à l'histoire autochtone et sociale selon une perspective familiale » (Young, 2001, p.29). À ce propos, fortement impliquée dans

l'éducation des enfants, Isabel Dobell⁷⁹ rédigea en 1969 un catalogue à leur intention pour l'exposition *Chefs d'œuvres des arts indiens et esquimaux* présentée au Musée de l'Homme à Paris avec la participation de la Galerie nationale du Canada d'Ottawa (Young, 2001, p.153). En 1977, elle publia également « *Songs of the Forest*, un recueil de 12 récits folkloriques indiens tirés d'études anthropologiques » puis, en 1979, « une série de brochures bilingues sur les peuples autochtones du Canada faisant partie des publications produites par le Musée McCord en l'honneur de l'Année internationale de l'enfant » (Young, 2001, p.154). La valorisation des cultures et des histoires autochtones se poursuivit donc après le décès du collectionneur en 1930. Toutefois, il semblerait que les aspects folkloriques et quelque peu romantiques des collections des Premiers Peuples ne se dissipèrent qu'à l'arrivée de Moira McCaffrey comme conservatrice de la collection Ethnologie et archéologie, un poste créé à la fin des années 1980. Au-delà des informations détenues dans les archives, la recherche sur ces artefacts prit alors une autre tournure au moment de la réouverture du Musée. La recherche sur la collection devint détachée de « l'imagerie exaltante d'une nation canadienne dynamique, moderne, complexe et connaissant un essor rapide » à laquelle McCord juxtaposait les cultures autochtones (McCaffrey, 1992, p.12). Nous y reviendrons plus en détail.

4.3.2 Les ajouts successifs à la collection Cultures autochtones

Si de nos jours la collection Cultures autochtones compte environ 16000 artefacts, son noyau initial est constitué des objets légués par McCord à l'Université McGill en 1919.

⁷⁹ D'abord embauchée à temps partiel en 1955 pour organiser les collections, elle fut ensuite nommée conservatrice des estampes et dessins en 1957 puis conservatrice en chef en 1968 et finalement directrice de 1970 à 1975. Elle fut ensuite promue au titre de « conservatrice émérite » par l'Université McGill (Young, 2001, p.148-149).

En 1924, trois ans après l'ouverture du Musée dans la maison Jesse Joseph sur le campus de l'Université, l'équipe en place⁸⁰ signait une première politique d'acquisition, et signalait la nécessité de réfléchir aux acquisitions d'objets autochtones en ces termes :

5. The Commitee feels that it is necessary :

(a) To determine how far the Museum shall collect anthropological, pre-historic, and Esquimaux material ;

(b) To confer with the Redpath Museum and the Art Association as to general policy in the organized collection of this material.
(Musée McCord, 2002, p.13)

Le premier point semblait faire référence aux cadeaux offerts récemment au Musée : une collection de wampums de la part de David Denne ainsi que des objets Inuit donnés par Mabel Molson dont un canot confectionné en peau de phoque (Musée McCord, 2002, p.12). Le second point entérinait les relations tissées avec deux autres institutions majeures dans le paysage culturel anglophone montréalais au début du XX^e siècle, liens qui se révéleront plus tard être féconds. En effet, dans les années qui suivirent, le Musée McCord accueillit plusieurs collections « à la suite de la réorganisation, de la disparition ou du déménagement d'institutions muséales, scientifiques ou artistiques » (Lemay, 2013, p.10). Les collections obtenues suite à la dissolution de la NHSM en 1925 ainsi que la réorganisation du Musée Redpath et du Musée ethnologique de l'Université McGill à la fin des années 1940 (Musée McCord, 2002, p.16) s'ajoutèrent au noyau initial. En 1928, fut également acquise la collection de paniers de la côte Nord-Ouest de Mabel Molson, conservée à la Art Association of Montreal⁸¹ et que

⁸⁰ Elle comptait notamment la présence de William Douw Lighthall, R.W. Reford et Francis McLennan, qualifiés d'« amis et de bienfaiteurs » de David Ross McCord et de son projet (Young, 2001, p.110).

⁸¹ Dans son analyse de la collection ethnologique du Musée publiée en 1992, McCaffrey mentionnait que la collection de vannerie appartenait à Mabel Molson (McCaffrey, 1992a, p.110-112). Toutefois, en 1999, elle indiquait que la même collection provenait de Velina P. Molson (McCaffrey, 1999, p.63). Des recherches plus détaillées seraient requises puisque que l'article d'Alfred Dubuc sur les collections et les artefacts de la famille Molson confirme que les paniers auraient appartenu à Mabel Molson (Dubuc,

David Ross McCord convoitait lui-même en 1919 (McCaffrey, 1992, p.110-112, 1999, p.63-64). La Commission géologique du Canada, la Guilde canadienne des métiers d'art ainsi que l'Arctic Institute of North America firent également don de certains objets au Musée (Lemay, 2013, p.10). En 2006, plusieurs centaines d'objets amassés par les Oblats de Marie Immaculée lors de leurs missions aux XIX^e et XX^e siècles rejoignirent la collection du Musée (Gadoua, 2010). À ceux-ci s'ajoutent enfin plusieurs dons privés. La collection Cultures autochtones, à la fois archéologique et ethnologique, est aujourd'hui riche de plus de 16000 spécimens et artefacts issus

des différentes communautés occupant le territoire du Canada : les forêts de l'Est, les Plaines, la côte du Nord-Ouest, les régions subarctiques et arctiques. Il s'agit principalement de vêtements et d'accessoires, mais aussi d'articles de chasse et de pêche et d'objets domestiques. (Lemay, 2013, p.10).

En 2002, la nouvelle politique d'acquisition affirmait l'importance de l'actualisation de ses collections en élargissement le champ de collectionnement au-delà du début du XX^e siècle. (Musée McCord, 2002, p.5). Concernant la collection Cultures autochtones, l'orientation principale consistait à compléter les axes initialement développés par le collectionneur, à savoir les « objets qui documentent la vie et l'histoire des peuples autochtones du Canada ce qui comprend des objets destinés à l'usage personnel, ainsi que des objets artisanaux fabriqués pour le marché touristique » (Musée McCord, 2002, p.16) sans que les motivations institutionnelles ne s'apparentent pour autant à la vision romantique promue à l'époque victorienne. Plus de quinze ans plus tard, cet objectif

1998, p.72). Velina Pauline Nesmith (1855-1937), mariée à William Markland Molson (1833-1913), brasseur à Portland aux États-Unis, aurait toutefois mené des recherches sur des paniers de la côte Nord-Ouest (dont les territoires s'apparentent à ceux dont les objets détenus par Mabel Molson sont originaires) comme en témoigne l'ouvrage *Indian Basketry: Forms, Designs, and Symbolism of Native American Basketry* publié par George Wharton James (2014). Membre honorifique de la Oregon Historical Society, elle donna, tout comme Mabel Molson, plusieurs objets au Musée Redpath « qui ressemblent davantage à des souvenirs de voyages qu'à des objets ayant quelque valeur ethnologique » (Dubuc, 1988, p.71).

est identique malgré l'absence de budget pour faire croître la collection (Lemay, 2013, p.10 ; 2017).

4.3.3 La question du rapatriement

Les archives personnelles de McCord démontrent l'acquisition d'objets autochtones par voie légale, les reçus de vente et les différentes correspondances attestant des achats pour la collection (McCaffrey, 1992, 2017). Néanmoins, la politique d'acquisition prévoit la possibilité d'aliéner des objets selon certaines conditions et restrictions. Le rapatriement comme méthode d'aliénation est d'ailleurs énoncé comme suit :

Rapatriement : la restitution aux Premières Nations appropriées de restes humains, d'objets obtenus illégalement, et de certains matériaux considérés sacrés. (Musée McCord, 2002, p.9)

Basée sur les principes éthiques formulés par l'institution elle-même et les politiques de l'AMC, de l'American Association of Museum et de l'ICOM (Musée McCord, 2002, p.3), incluant notamment la question des modes d'acquisition « conforme[s] aux lois, règlements et ententes nationaux et internationaux sur le patrimoine et les propriétés culturelles » (Musée McCord, 2002, p.3-5), le Musée McCord insiste une seconde fois sur ces principes éthiques en regard des artefacts autochtones par le renvoi au document *Turner la page : forger de nouveaux partenariats* (1992) du GTMPN (Musée McCord, 2002, p.17) – notons que ce document insiste fermement sur l'importance et l'urgence du rapatriement des objets aux communautés qui en font les demandes. En renvoyant à ce rapport, le Musée et son équipe – rappelons que McCaffrey faisait partie des membres du GTPNM – se positionnent ainsi en faveur d'un possible retour d'objets aux communautés autochtones. Pour autant, d'après McCaffrey et Lemay, le Musée McCord n'a encore jamais reçu de telles demandes de

rapatriement depuis 1992 (McCaffrey, 2017 ; Lemay, 2017)⁸².

4.4 L'équipe en charge de la collection Cultures autochtones depuis 1992

Au début de son ouvrage, Young affirme que « [d]ans ce processus complexe, englobant, lourd de valeurs et subjectif, le conservateur joue un rôle absolument critique en servant d'intermédiaire entre l'objet et le public » (Young, 2001, p.21). Dans la continuité de son travail historique et historiographique, nous opérons ainsi un retour biographique sur certaines figures de l'institution afin de mieux comprendre comment le positionnement du McCord depuis 1992 tient aussi, et peut-être même avant tout, de l'engagement personnel de certaines employées⁸³.

4.4.1 L'équipe en place avant 1989

Avant la nomination de McCaffrey à titre de conservatrice de la collection Ethnographie et Archéologie en 1989, plusieurs indices portent à croire que la direction du Musée McCord et, par extension, les personnes chargées de la collection et des expositions des artefacts autochtones se préoccupaient peu de l'impact de celles-ci

⁸² Plusieurs pistes pourraient être avancées pour justifier cette absence de demande de rapatriement, notamment l'existence de rapports ouverts et sensibles que l'équipe a su tisser et nourrir depuis plus de 30 ans avec les Premiers Peuples.

⁸³ Nous remercions Yves Bergeron qui, lors de la soutenance de thèse le 1^{er} juin 2020, a attiré notre attention sur le fait que le Musée McCord a été une des rares institutions à résister au changement de statut des conservateurs dans les années 1990. Ces derniers étaient remplacés dans les autres établissements, à l'exception des musées d'art, par des chargés de projets d'exposition et des commissaires. Le McCord, par ce maintien en poste des conservatrices, appuie l'importance d'une muséologie d'objet, caractérisée par une connaissance de la biographie des artefacts et de leur relation entre eux.

auprès des Premiers Peuples. En effet, d’après le rapport annuel de 1987-1988, aucun conservateur ne prenait en charge cette collection qui était plutôt étudiée et préservée par Conrad Graham, registraire des collections (McCaffrey, 2017) ainsi que plusieurs bénévoles dont faisait d’ailleurs partie McCaffrey (Musée McCord, 1988, p.19-21).

D’autre part, au même moment que la campagne d’information des Cris du Lac Lubicon auprès des musées prêteurs pour l’exposition *The Spirit Sings*, le Musée McCord confirma l’envoi de 34 objets au Musée Glenbow, dont une ceinture wampum et un mortier en pierre datant de la période pré-contacts (Musée McCord, 1988, p.5). Le rapport annuel de 1987-1988 justifiait la position institutionnelle :

The McCord’s Board of Directors took the position that “the McCord is a strictly cultural institution, and it is inconsistent with its mandate to take political stands on specific disagreements between or among various groups, governments or specific segments of society.” (Musée McCord, 1987, p.1)

En octobre 1987, suite à cette annonce, Bruce Trigger, professeur d’anthropologie à l’Université McGill, démissionna de son poste de conservateur honoraire de l’Ethnographie du Musée McCord. Sans reprendre en détail la question de cette controverse largement détaillée au chapitre 2 de la thèse, il convient tout de même de rappeler qu’il s’opposait fermement à maintenir les rapports coloniaux institués dans et par les musées à l’égard des Premiers Peuples. Par ailleurs, si l’exposition *IVALU : Traditions du vêtement inuit* présentée du 20 avril 1988 au 29 janvier 1989⁸⁴, semblait, en apparence, être un tournant dans les représentations autochtones au McCord, il appert en réalité que l’institution, dirigée à l’époque par Marcel Caya, était réticente à s’engager dans une collaboration avec les communautés inuit pour cette exposition. En

⁸⁴ Cette exposition était commissariée par Betty Issenman, assistée de Catherine Rankin, à partir de leurs recherches menées en 1982 sur plusieurs vêtements inuit reçus en don au Musée.

effet, d'après les recherches de Stéphanie Bolton, la commissaire Betty Issenman et son adjointe Catherine Rankin se heurtèrent à la forte opposition de leur direction lorsqu'elles affirmèrent leur volonté de collaborer avec des experts inuit. Bolton mentionne également l'irrespect de certains employés du Musée lors d'une réunion avec des représentants des communautés, dont l'Institut culturel Avataq (Bolton, 2004, p.60-61). Par ailleurs, même si, de prime abord cette exposition paraissait faire écho aux réflexions en cours du GTMPN, il semble encore une fois que l'exposition, une fois ouverte, ait rencontré plusieurs embûches. En effet, bien qu'une attention particulière fut portée à la valorisation des savoirs et à leur transmission actuelle par le biais de deux ateliers de création de plusieurs jours⁸⁵ et que le catalogue d'exposition fut publié en anglais, français et inuktitut grâce au travail collaboratif des commissaires, la rigueur scientifique de McCord à l'égard de la thématique fut jugée comme étant lacunaire en certains aspects. La commissaire invitée déplorait en effet une représentation des cultures inuit figées dans le passé, spécialement dans la traduction française, ainsi que de nombreuses erreurs dans l'ensemble du catalogue que le Musée n'avait pas pris soin de corriger malgré les indications répétées des conservatrices⁸⁶ (Bolton, 2004, p.61). S'il importait à Issenman de faire avancer la recherche sur les vêtements inuit et d'impliquer des experts issus des communautés dans ce projet, il s'avère donc que son ouverture et son réel intérêt pour les savoirs inuit n'avaient pas trouvé l'intérêt attendu de la direction du Musée qui était probablement habituée à une muséologie plus traditionnelle, univocale⁸⁷. À ce titre, l'exposition permanente *Peuples*

⁸⁵ Le rapport annuel du Musée McCord de 1988-1989 rapporte la présence de Lucy Ittinuar qui, pendant deux jours, présenta la broderie perlée traditionnelle ainsi que de Lucy Meeko de Kuujuaapik, spécialiste de la couture traditionnelle de peaux, pendant cinq jours consécutifs. Très populaires, les ateliers ont permis à plus de 1400 personnes de se familiariser avec les techniques traditionnelles de confection et d'ornementation des vêtements inuit (Musée McCord, 1989, p.17).

⁸⁶ Bolton indique que c'est l'administration du musée sans préciser un service en particulier (Bolton, 2014).

⁸⁷ Comme le souligne Harrison en entrevue, cette muséologie sera considérée dans les années suivantes comme étant conservatrice :

de la forêt, de la côte et de la plaine, ouverte en 1980, était issue d'une sélection au sein de la collection du McCord par Ted J. Brasser, George MacDonald et William E. Taylor, conservateurs du Musée national de l'Homme. Six ans plus tard, *Objets rares et culture : Les collectionneurs de l'Arctique du McCord (1986-1989)*, « rend[ait] hommage aux personnes qui, grâce à leur perspicacité et à leurs collections historiques, ont aidé à protéger et à préserver la culture des autochtones du pays » (Musée McCord, *Objets rares et culture*, boîte 15, dossier 17.8). Ainsi, la fin des années 1980, marquée par l'exposition *The Spirit Sings*, la démission de Trigger du McCord et la mise en place du GTPNM, sonna la fin d'une certaine pratique de la muséologie. Si la volonté d'Issenman à collaborer avec les communautés inuit et de valoriser leur savoir traditionnel n'avait pas été entendue par le directeur Caya, l'embauche de McCaffrey en 1989 permit d'engager l'institution dans une autre voie, plus inclusive et alignée sur les besoins des Premiers Peuples.

4.4.2 Moira T. McCaffrey : l'ouverture assumée envers les Premiers Peuples

Alors étudiante au doctorat à l'Université McGill et bénévole au Musée McCord, Moira McCaffrey fut engagée comme conservatrice de la collection Ethnologie et archéologie en 1989 par Luke Rombout, le nouveau directeur en poste. Son ouverture aux communautés, ses expériences auprès de populations Eeyou Itschee (Cris) et sa volonté à travailler en étroite collaboration avec les Premiers Peuples lui ont permis de faire

Historically, I think it is fair to say that a certain conservatism grounded much of the work of those interested in recording and documenting the material past and traditions of cultures around the globe. This work and those who labored at it was important, if only in the terms of the collections they preserved. [...] Starting in the 1990s, there were some people who wanted radically transform the idea of the museum. Exhibitions like *The Spirit Sings* (and all that surrounded it) helped to foster this thinking. It became very clear to me that we needed a revolution in the museums. And slowly and steadily much work is now being done to bring this transformation into being. (Harrison, 2019)

basculer le McCord vers un nouveau paradigme relationnel et muséologique (McCaffrey, 2017). Nouvellement conservatrice, elle décida de se joindre au GTMPN à titre de membre associée et positionna rapidement l'institution à l'échelle du Canada. Sa participation aux réflexions influença d'ailleurs sa propre pratique. Chargée de monter une des expositions inaugurales pour la réouverture du McCord prévue en 1992, elle décida d'explorer et de mieux connaître l'ensemble de la collection. Dans le même temps, elle chercha conseil auprès de collègues ayant déjà mis sur place des collaborations avec les communautés autochtones dont l'anthropologue Nancy Oestreich Lurie en poste au Milwaukee Public Museum et Katherine Petitpas du Manitoba Museum (McCaffrey, 2017). De ces rencontres et de sa participation au GTMPN, elle en retira un réseau professionnel avec lequel elle mit sur pied plusieurs projets et notamment l'exposition *À la croisée des chemins : le perlage dans la vie des Iroquois* (1999-2000) ; nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détail. À l'ouverture du Musée en mai 1992, concomitant avec la parution du rapport *Turner la page, forger de nouveaux partenariats*, l'engagement de McCaffrey envers les communautés autochtones était sans équivoque, position également appuyée par la direction rompant alors avec les orientations précédentes de Caya. Dans un paragraphe du catalogue de l'exposition inaugurale, McCaffrey présentait ainsi les modalités des relations entre « les Premières Nations et le nouveau Musée McCord » :

Le concept derrière cet espace d'exposition rénové et agrandi consacré aux Premières nations découle de ce processus de réévaluation et signifie le début d'une nouvelle ère pour le Musée. Des consultations ont dès le départ été menées avec les représentants des communautés autochtones de la région de Montréal et les membres – autochtones ou non – d'une communauté muséale géographiquement beaucoup plus étendue. D'une importance cruciale, ces discussions ont permis de déterminer la « teneur » générale de l'espace d'exposition.

À la suite de ces consultations, le Musée a ainsi décidé de monter trois expositions différentes plutôt qu'une seule grande exposition, cela afin de mieux représenter la diversité des cultures autochtones du Canada. Nous

avons également opté pour des expositions semi-permanentes, nous créant ainsi l'obligation de présenter régulièrement de nouvelles expositions dans cet espace. En outre, chaque exposition peut voyager dans d'autres musées et centres culturels, autochtones et non autochtones, ce qui offre ainsi au public un bien meilleur accès aux collections du McCord. Enfin, bien que les artefacts exposés ne reflètent pas la vie actuelle des autochtones, nous avons cherché le moyen de toujours relier le passé au présent. Autrement dit, nous avons tenté de transmettre la signification profonde de ces objets qui ne sont pas de simples documents historiques mais bien des éléments de la croissance, de l'évolution et de la revitalisation constantes des communautés autochtones. (McCaffrey, 1992b, p.36)

Cette affirmation reprend certains points fondamentaux développés dans le rapport du GTMPN que citait d'ailleurs McCaffrey : la collaboration et l'inclusion des expertises autochtones tout au long du processus d'exposition ; une meilleure représentation des communautés en évitant que celle-ci soit homogène et donc réductrice ; une valorisation de la continuité et de la vitalité des cultures dans le temps présent (McCaffrey, 1992b, p.36). Rombout, dans son introduction au catalogue, validait encore une fois la position assumée de McCaffrey à vouloir inclure les communautés autochtones et ouvrait la voie à de nouvelles pratiques muséales pour le Musée :

À l'heure où la question autochtone domine la scène politique de ce pays, il est clair que notre Musée a un rôle de plus en plus important à jouer pour rendre accessible à chacun le patrimoine culturel et les visions actuelles des Premières nations et, ce faisant, pour engager un dialogue de fond avec les peuples autochtones. En discutant avec les représentants des communautés autochtones, auxquels nous avons demandé aide et conseils pour organiser ces expositions, nous nous sommes rendu compte qu'il était important d'adopter une nouvelle démarche muséologique pour exposer les artefacts autochtones. Nous étions constamment priés de nous assurer que nos expositions reliaient bien le passé au présent et qu'elles présentaient la vitalité constante des cultures autochtones. Nous avons tenté de faire honneur à cette requête importante et de créer des installations qui rendraient justice à la richesse et à la grandeur visuelle du patrimoine des Premières nations. (Rombout, 1992, p.10)

Cet engagement, loin d'être anecdotique, démontrait la ferme volonté de l'équipe muséale. En s'entourant d'un réseau professionnel constitué d'experts autochtones et allochtones et en mettant en place des relations de confiance avec les communautés basées sur le respect, la transparence et la rigueur, McCaffrey renouvelait la muséologie pratiquée au Musée McCord et développait de nouvelles relations collaboratives et partenariales inclusives (Bolton, 2004, p.65-66 ; McCaffrey, 2017). Ce regard tourné vers les communautés, considérées parmi les premiers usagers du Musée et de ses collections, était également rappelé dans un ouvrage consacré à David Ross McCord, publié également pour la réouverture de l'institution :

Aujourd'hui, la collection ethnologique du McCord épouse une vocation plus large et plus importante que n'aurait pu imaginer David Ross McCord. Les inventaires des collections, facilitant les prêts et la recherche, sont mis à la disposition des groupes autochtones intéressés. La collection jouera un rôle prépondérant dans les programmes reliés aux cours de muséologie s'adressant aux Amérindiens. Grâce à un programme d'expositions itinérantes, établi en collaboration avec les groupes autochtones, les objets finiront par être ramenés dans les communautés auxquelles ils appartiennent. Des programmes sont actuellement mis sur pied afin de mettre à la disposition des Aînés les objets nécessaires aux pratiques cérémonielles ou à l'instruction des jeunes. Enfin, les expositions viseront à sensibiliser le public à la diversité culturelle des peuples autochtones du Canada et au rôle intégral et dynamique qu'ils jouent dans l'histoire canadienne. Si McCord a ostensiblement cherché à « préserver la gloire du passé » des peuples autochtones, les objets qu'il a collectionnés et les descendants de ceux qui les ont fabriqués parlent haut et fort des réalités contemporaines et des aspirations futures. (McCaffrey, 1992a, p.112)

En revenant lors de notre entrevue sur sa carrière au Musée McCord, McCaffrey insiste sur l'importance des collaborations avec les différentes personnes et communautés autochtones en fonction des projets d'exposition. Toutefois, contrairement au MCH et au MCQ, deux institutions nationales au demeurant, le Musée McCord n'a jamais eu

de document attestant de son positionnement et/ou de sa vision à l'égard des Premiers Peuples⁸⁸. Elle explique :

Nous procédions plutôt projet par projet. Nous avons la même relation avec chaque groupe et n'avons jamais refusé qu'un groupe veuille voir les collections, les consulter, etc. Nous n'avions pas besoin de signer des ententes parce que nous étions complètement ouverts aux possibilités qui se présentaient. (McCaffrey, 2017)

4.4.3 Guislaine Lemay : la continuité de l'engagement envers les communautés autochtones

D'abord assistante de McCaffrey après que celle-ci fut embauchée au poste de conservatrice, Lemay travaille au Musée McCord auprès de la collection Cultures autochtones depuis trente ans et en a été la conservatrice de 2008 à 2019. Corroborant la vision de McCaffrey envers les Premiers Peuples, elle parle d'une « philosophie globale du musée » envers les collections autochtones et les communautés dont elles sont originaires (Lemay, 2017). Si en 1992, le McCord donnait le ton en adoptant une position ouverte à l'égard des Premiers Peuples, l'apport de Lemay a permis de poursuivre les orientations amorcées par sa prédécesseure afin de soutenir et d'affirmer les démarches institutionnelles. À titre d'exemple, mentionnons la collaboration avec le Reciprocal Research Network depuis sa mise en place par la Musqueam Indian Band, la Stó:lō Nation/Tribal Council, la U'mista Cultural Society et le MOA. Il s'agit d'une plateforme collaborative qui répertorie plus de 500 000 objets de la Côte nord-ouest conservés dans les collections de vingt-huit institutions canadiennes et internationales⁸⁹.

⁸⁸ Ce point est toutefois à nuancer fortement puisque lors de notre entrevue téléphonique avec Dolorès Contré Migwans, celle-ci mentionnait avoir travaillé pendant plusieurs mois sur une politique interne à l'égard des Premiers Peuples, et ce à la demande de McCaffrey. Si nous n'avons pas pu avoir plus de renseignement sur cette politique ni n'avons pu consulter le document, pourtant déposé au Musée selon Contré Migwans, cette information est également mentionnée par Bolton (Bolton, 2004, 2009).

⁸⁹ Pour plus de renseignements, voir le site Internet du RRN : (www.rrncommunity.org/).

Lors de la préparation de l'exposition *Porter son identité*, Lemay a également invité McCaffrey à écrire les textes. Viviane Gray, qui avait été impliquée dans le voyage de l'exposition inaugurale *Empreintes de la nation micmac* au sein de la réserve de Listuguj (Restigouche), participait aux réflexions à titre de membre du comité consultatif. La conservatrice poursuit donc le travail débuté depuis les années 1990 avec les communautés en alimentant les relations et en incitant des personnes, des groupes et des communautés à consulter les collections, à documenter les objets et à visiter les expositions (Lemay, 2017). Par ailleurs, en tant que musée d'histoire sociale et culturelle, le McCord a collaboré avec la CVR en exposant plusieurs photographies d'archives sur l'avenue McGill College en 2013. Un an après de dépôt des *Appels à l'action* (2012) et deux ans avant la publication des rapports finaux (2015), cette exposition intitulée *Devoir de mémoire - Les pensionnats autochtones du Canada* permettait de dévoiler publiquement l'histoire des pensionnats.

4.4.4 Suzanne Sauvage : la confirmation du positionnement du Musée McCord

Depuis la nomination de Suzanne Sauvage comme présidente et chef de la direction du Musée McCord en 2011, l'institution a fortement réitéré son intérêt à travailler avec les communautés autochtones et à valoriser les aspects contemporains de leurs cultures. La mise en place du programme Artistes en résidence, dont la première édition eut lieu en 2012, ainsi que les expositions à thématique autochtone à l'affiche depuis 2013 démontrent en effet que l'institution souhaite présenter des artistes autochtones contemporains et travailler avec des experts, le tout dans la continuité des projets menés précédemment. Sauvage n'hésite pas à dépeindre la collection Cultures autochtones comme étant un pilier du Musée et insiste sur le processus actuel de décolonisation et d'autochtonisation pour que les communautés puissent se réappropriier les collections et les expositions.

Des relations de confiance et de respect ont été établies avec les nations avant que cela soit la mode. Le rapport de la Commission de vérité et de réconciliation du Canada est aussi le déclencheur d'un certain nombre d'initiatives. (Sauvage, 2019a)

Le message publié dans le rapport annuel 2018-2019 est également on ne peut plus clair :

À titre de détenteur de l'une des plus importantes collections d'artefacts des cultures autochtones au pays, nous avons voulu cette année contribuer de manière décisive à l'appel à l'action lancé par la Commission de vérité et réconciliation. Nous avons donc entrepris un vaste chantier de changements qui se décline dans tous nos services et qui donnera encore davantage la parole aux communautés et artistes autochtones; cette « décolonisation » du Musée leur permettra de présenter leurs histoires et leurs combats à travers nos expositions et notre action éducative et citoyenne, et elle facilitera une réappropriation de notre collection. Divers initiatives ont été prises pour autochtoniser notre institution : reconnaissance publique que le Musée est situé en territoire non cédé, recrutement d'un conservateur et de médiateurs autochtones, mise en place de partenariats avec divers organismes autochtones, travail de cocréation avec des commissaires autochtones, invitation lancée à des artistes autochtones pour notre programme Artiste en résidence, etc. Ce travail consolide les relations de confiance et de respect que nous avons toujours entretenues avec les communautés autochtones, se poursuivra dans les années à venir. (Sauvage, 2019b, p.7)

Les actions liées à la décolonisation et à l'autochtonisation en ce qui a trait principalement aux expositions seront développées dans les chapitres subséquents.

4.5 Les Premiers Peuples au sein du Musée McCord

4.5.1 Des relations étroites avec les communautés autochtones

Bien que David Ross McCord ait reçu un nom d'adoption de la part de la Confédération des Six-Nations et que sa correspondance confirme des relations commerciales avec des communautés autochtones, nous n'avons pas croisé dans nos recherches d'indices d'une présence autochtone à Temple Grove, auprès du couple McCord et de leurs objets amassés. Toutefois, plusieurs documents d'archive démontrent que McCord se déplaçait parfois dans les communautés pour sa collection et la documentation des artefacts. En 1895, il se rendit à Wendake et rencontra plusieurs personnes dont le Chef Maurice Bastien, Gaspard Picard, Philip Vincent et Paul Picard au sujet des ceintures wampums, objets pour lesquels il vouait une fascination assumée (McCaffrey, 1999, p.49). Le registre de visite de Kahnawà:ke mentionne également sa présence sur la réserve le 12 septembre 1916. Le Chef Moses Stacey, dans une lettre non datée, laissait aussi entendre que le collectionneur rendait souvent visite à la communauté et choisissait des objets (Archives MCFP dossiers 1998 et 5310 cités dans McCaffrey, 1999, p.71). Par ailleurs, d'après McCaffrey, une fois ouvert, le Musée entretenait certains liens avec les communautés autochtones :

À une époque, beaucoup d'Autochtones rentraient au Musée et étaient connus des conservateurs et des personnes chargées de la recherche. Quand j'ai été engagée au McCord à la fin des années 1980, nous pensions qu'on était en train de bâtir quelque chose de nouveau. En consultant les archives, nous nous sommes rendu compte que quarante ou soixante ans avant, il y avait eu beaucoup de communications entre le Musée et différentes communautés autochtones. Cette information s'était en quelque sorte perdue. (McCaffrey, 2017)

L'intérêt des femmes impliquées au McCord, et principalement Dobell, pour l'histoire autochtone, les a donc probablement incitées à alimenter certaines relations que

McCord avait nouées au fil des années avec les communautés desquelles provenaient les objets collectionnés. Pour autant, les expositions de type ethnographiques représentaient encore les communautés de façon objectivée et essentialisée sans que celles-ci ne paraissent incluses d'une quelconque façon dans les projets.

À partir des années 1990, de nouveaux liens de collaboration entre le Musée et les Premiers Peuples se tissèrent finalement. L'implication de McCaffrey auprès du GTMPN, son expérience auprès des populations Eeyou Itschee et la préparation des trois expositions inaugurales valorisant la collection ont permis de se détourner de la représentation romantique et victorienne promue par McCord et ses successeurs. Si son héritage demeure toujours de par le choix des objets conservés et leur documentation, l'institution propose depuis 1992 des discours actualisés sur l'histoire des Autochtones et la représentation de leurs cultures, savoirs et productions artistiques, basés sur une confiance mutuelle, le respect des communautés et de leurs savoirs. Même si les chapitres subséquents présenteront plus en détail la manière dont les experts et communautés autochtones sont inclus dans la production des expositions du McCord, notons dès à présent l'important tissu de relations nouées avec les musées et centres culturels administrés par les Premiers Peuples depuis le début des années 1990. Suite à la crise d'Oka de l'été 1990, la communauté Kanien'kehaka de Kanehsatà:ke souhaitait monter une exposition à l'intention des Montréalais et des communautés autochtones pour entamer un processus de guérison. Le Musée McCord accueillit alors un comité du Kanehsatà:ke Education Center venu consulter ses collections et participa à la mise sur pied de *Karihwatatie Kahswenhtha :An Exhibition of Iroquois and Mohawk History and Culture with Specific References to Kanesatake* présentée au Collège La Mennais de Kanehsatà:ke du 26 juin au 15 septembre 1993⁹⁰ (McCaffrey,

⁹⁰ L'établissement, anciennement dirigé par les Frères de l'Instruction Chrétienne, est maintenant remplacé par l'École secondaire Ratihen:te (www.kanedu.ca/les-ecoles/?lang=fr).

1999, p.68, p.73). De plus, le McCord accueille plusieurs expositions provenant d'établissements autochtones : *Plumes et pacotilles : une exposition sur les symboles de l'indianité* (1993), commissariée par Deborah Doxtator (Kanien'keha:ka) et Tom Hill et organisée par le WCC; *Trésors de la forêt Le bois et l'écorce dans les traditions autochtones* (2002-2003) mise sur pied par le Mashantucket Pequot Museum and Research Center, Mashantucket (Connecticut) ; *La Loi sur les Indiens revisitée* (2011) du Musée Huron-Wendat, Wendake (Québec). Enfin, McCaffrey et Lemay insistent également sur la possibilité pour les communautés et des personnes autochtones de venir consulter les collections du McCord et échanger mutuellement des informations sur les artefacts conservés (McCaffrey, 2017 ; Lemay, 2017). À cet égard, plusieurs ateliers furent organisés en 2010 en collaboration avec le Centre culturel Avataq puis le Module Nord Québécois ⁹¹ et Marie-Pierre Gadoua, alors doctorante en anthropologie et archéologie à l'Université McGill, à l'occasion desquels les aînés inuit pouvaient manipuler les objets et participer à l'avancement des savoirs. Leurs connaissances techniques, le partage d'histoires personnelles et de récits mythologiques participaient ainsi à la documentation des artefacts et l'interprétation dans les expositions⁹². Gadoua pointait les « bénéfiques mutuels » pour les participants inuit, les organismes communautaires et le Musée (Gadoua, 2013).

⁹¹ « Le Module du Nord Québécois répond à un mandat régional pour les communautés du Nunavik en fournissant des services de liaison entre les établissements de santé du Réseau université intégré de santé (RUIS) McGill de Montréal et du Nunavik. Le MNQ assure l'hébergement, le transport des usagers et les services d'infirmières et d'interprètes afin de planifier le séjour des inuits en consultation ou en traitement à Montréal. » (www.inuulitsivik.ca/soins-et-services/module-du-nord-quebecois).

⁹² Pour plus d'informations sur ces ateliers, on consultera la conférence de Marie-Pierre Gadoua au Musée McCord le 6 novembre 2013 (www.musee-mccord.qc.ca/fr/audio-video/conference-recherche-echanges-collections-6/).

4.5.2 L'apport de Dolorès Contré Migwans

La présence autochtone au Musée McCord fut également marquée par l'apport de l'artiste et éducatrice Dolorès Contré Migwans, métisse d'origine Odawa, seule employée autochtone à temps plein de toute l'histoire de l'institution⁹³. Engagée en 1999 auprès du Département des services aux visiteurs, elle contribua activement à la promotion de l'exposition *À la croisée des chemins* par le biais de plusieurs activités culturelles regroupées sous le nom Nitu Natshishkuatau. Par la suite, elle travailla aux côtés de McCaffrey à l'élaboration de concepts de conservation et d'exposition en tenant compte des objectifs des programmes éducatifs. Elle s'assurait aussi de la formation des guides et de la production de contenus autochtones interactifs pour les expositions permanentes et temporaires⁹⁴ (Bolton, 2009, p.159-160, Contré Migwans, 2007). Également agente de liaison avec les Premiers Peuples entre le Musée et les conseils de bande et plusieurs organismes culturels jusqu'à son départ en 2008, elle invitait les communautés, et notamment les aînés, dans les collections pour y identifier certains objets issus de leurs nations. Pivot central dans les relations avec les nations et les groupes autochtones, elle était le contact privilégié pour les différents départements du McCord et s'engageait à faire reconnaître les valeurs autochtones dans toutes les sphères de l'institution. Médiatrice interculturelle, et parfois diplomatique, son rôle était essentiel pour créer et entretenir des liens de confiance réciproques et respectueux des protocoles traditionnels. Très impliquée pour la promotion des cultures et des

⁹³ Son poste était soutenu financièrement par plusieurs organismes autochtones dont Femmes autochtones du Québec (Contré Migwans, 2019).

⁹⁴ Mentionnons notamment le projet éducatif *À l'ombre de l'Arbre de la paix*, inspiré du Cercle de Vie et des quatre directions selon le concept de la Roue médicinale autochtone, que Contré Migwans a mis sur pied pour l'exposition *Paroles vivantes Les diplomates autochtones au XVIII^e siècle* (5 avril – 9 septembre 2001). Dans le cadre du projet Arrimage 2001 parrainé par l'organisme L'École Montréalaise, plusieurs centaines d'élèves ont créé des œuvres symboliques intégrées ultimement dans la structure métallique de l'Arbre. Destiné à évoquer la réconciliation entre les peuples, cette œuvre collective faisait partie du scénario et du design de l'exposition (Contré Migwans, 2007; Musée McCord, *Paroles vivantes*, boîte 56).

savoirs autochtones contemporains, Contré Migwans a permis au McCord de renforcer ses liens avec les communautés tout en valorisant l'image institutionnelle auprès de ces dernières et des publics allochtones. Comme elle l'explique elle-même :

J'ai créé mon propre fil comme employée au fur et à mesure. Cela m'a permis d'avoir une certaine marge de manœuvre dans mes rapports entre les Autochtones et le Musée. [...] Les jeunes du Centre d'amitié autochtone de Montréal aidaient pour des événements. Il y avait aussi des laissez-passer gratuits à la billetterie pour les personnes autochtones qui venaient au musée. Il y avait donc des sortes d'alliances entre le musée et les organismes autochtones et j'étais la médiatrice à la croisée. Le musée avait une longueur d'avance par rapport aux autres institutions qui n'étaient pas encore assez sensibilisées. Elles le sont devenues parce que le McCord était une sorte d'exemple. (Contré Migwans, 2019)

Enfin, de 2003 à 2006, elle rédigea un document une ébauche cadre de référence pour le personnel du Musée au sujet de l'accessibilité et les services offerts aux personnes autochtones dans le respect des connaissances et des protocoles des Premiers Peuples que les balises muséales établies. Ce travail n'a finalement pas abouti à une politique interne validée par la direction et le conseil d'administration (Bolton, 2004, p.68-69, 2009, p.160 ; Contré Migwans, 2007, 2019). Son travail, unique dans les musées à cette époque, a permis la mise en place de relations pérennes avec certaines personnes autochtones et des membres des communautés autochtones à l'échelle du Canada, liens qui restent encore fortement marqués par le respect des protocoles et une confiance mutuelle, deux aspects que Contré Migwans a veillé à rendre incontournables au sein du Musée. Comme le soulignait Bolton, « [t]hese changes have been wide-ranging, having not only an impact on school and Native groups visiting the Museum, but also on exhibition practices at the McCord » (Bolton, 2009, p.159).

4.5.3 Des limites malgré des efforts continus

Malgré des efforts soutenus par le Musée McCord et l'équipe muséale, plusieurs écueils peuvent toutefois être relevés en matière de représentation et d'inclusion autochtone depuis la réouverture de l'institution en 1992. En effet, aucune personne autochtone n'est employée sur le long terme depuis 30 ans. Pendant près de dix ans, la contribution de Contré Migwans a constitué un apport primordial non égalé pour l'institution qui a pu créer et renforcer ses liens avec les communautés tout en se positionnant au cœur des activités culturelles et artistiques autochtones à Montréal et au Québec. Depuis 2008, son poste n'a pas été pourvu et aucun employé permanent autochtone n'a pris le relais.

D'autre part, Elisabeth H. Kennell, directrice au département de développement annonçait en 2001 dans la revue *McCord*, destinée aux membres, la création d'un projet pilote de collaboration avec la communauté autochtone basé sur les travaux de Contré Migwans. Ce projet triennal, appuyé par les ministères des Affaires autochtones du Québec et de l'Éducation du Québec ainsi que plusieurs organismes autochtones, ne semble pas avoir complètement abouti puisqu'il prévoyait la création d'un poste d'adjoint autochtone à la conservation, l'ouverture d'un Centre des programmes autochtones du McCord et la mise en place d'un Programme de formation en pratiques muséales à l'intention des Autochtones (Kennell, 2001, p.5). Il semblerait que Contré Migwans ait finalement assumé une partie du mandat d'adjointe à la conservation selon les projets⁹⁵ et que le programme de formation ait finalement été poursuivi à l'intérieur de celui déjà mis en place par le MCC en 1993 suite au rapport *Tourner la page*. Quant au deuxième volet prévu, aucune information supplémentaire dans les archives n'a

⁹⁵ Elle offrit aussi son expertise pour l'acquisition de certains artefacts, notamment ceux conservés par les Oblats de Marie Immaculée, et travailla avec Anne MacKay, chef de la restauration, pour la restauration de quelques objets spécifiques (Contré Migwans, 2019).

permis de valider sa création. Contré Migwans explique en entrevue que si le centre n'a jamais été officialisé, elle en préparait toutefois les bases :

Sur mon répondeur téléphonique, le message vocal était « programme autochtone bonjour! ». De manière périodique, les services aux visiteurs avaient besoin de guides animateurs autochtones pour les expositions thématiques, je m'occupais donc de faire du recrutement et de les intégrer au musée, le plus possible dans un *continuum* puisque la majorité des activités culturelles et éducatives étaient à caractère autochtone et qu'elles intéressaient le plus de monde. Il fallait donc la présence de guides autochtones de manière régulière. (Contré Migwans, 2019)

En 2009, Bolton rendait compte de cette lacune et de l'absence d'employés autochtones au Musée. Dix ans plus tard, la situation peine à s'améliorer même si Lemay s'entoure d'experts issus des Premiers Peuples et favorise la vitalité de la création autochtone. Par ailleurs, Bolton pointait également l'absence flagrante d'Autochtones au sein du conseil d'administration du McCord : « If not one person of Aboriginal ancestry is a member of the museum's governance structure, it is difficult for the museum to guarantee a long-term commitment to safeguarding Aboriginal concern » (Bolton, 2009, p.160), situation également relevée dans le rapport du GTMPN pour l'ensemble des musées canadiens. Respectivement en 2018 et 2019, Michèle Audette, présidente de l'organisme Femmes autochtones du Québec et Melissa Mollen Dupuis, activiste innue et co-fondatrice de la branche québécoise du mouvement politique Idle No More, ont rejoint le McCord en tant que membre du conseil d'administration (Musée McCord, 2018, p.69; Sauvage, 2019a). Malgré des efforts continus, appuyés par la présidente et chef de la direction, l'inclusion des Premiers Peuples au sein du Musée McCord présente ainsi certaines limites du fait d'un bassin limité de spécialistes autochtones disponibles au Québec et au Canada en plus des ressources financières restreintes. Au moment de rédiger ces pages, le poste de Conservateur de la collection Cultures

autochtones est toujours à pourvoir, faute d'avoir été comblé, alors que celui de médiateur autochtone semble l'avoir été.

CONCLUSION PARTIE 1

Ces chapitres avaient un double objectif. Nous souhaitions replacer l'histoire de la muséologie collaborative canadienne et des relations avec les Premiers Peuples dans le contexte politique et culturel canadien depuis les années 1960 de façon à bien comprendre les enjeux relatifs à la controverse liée à l'exposition *The Spirit Sings* et ses effets dans les musées et les milieux universitaires. Dans un deuxième temps, nous voulions circonscrire les relations mises en place au Musée McCord avec les Premiers Peuples. Un détour pour dresser le portrait du fondateur David Ross McCord et décrire son projet institutionnel était nécessaire pour mieux comprendre le positionnement du Musée depuis 1992. Les analyses historiques et historiographiques, menées de façon macroscopique et microscopique, nous ont permis de retenir certains éléments.

L'impact de l'exposition *The Spirit Sings*, présentée dans le cadre du *Olympic Festival Art* des Jeux olympiques d'hiver de Calgary de 1988, fut retentissant et marqua un tournant majeur dans les mondes des musées et de la recherche. La controverse, débutée dès 1986 par les Cris du Lac Lubicon qui revendiquaient leurs droits territoriaux, mobilisa de nombreux experts aussi bien au Canada qu'à l'international. Malgré la demande de boycott, la majorité des prêts d'artefacts furent concédés au Glenbow Museum. L'exposition ouvrit ses portes et reçut un nombre très élevé de visiteurs. Plusieurs communautés autochtones participèrent également au Festival des cultures autochtones qui célébrait certains aspects contemporains et vivants des nations impliquées. En solidarité avec les revendications des Cris du lac Lubicon, plusieurs artistes et institutions organisèrent des performances et des expositions de façon à produire un contre-discours à *The Spirit Sings* et au Festival, tous deux appuyés par le Comité olympique, mais aussi à présenter d'autres formes d'expressions artistiques,

moins silencieuses, voire plus politiques et dénonciatrices, que les objets et les traditions vivantes valorisées par le Glenbow. Malgré tout, l'exposition fut présentée dans un deuxième temps à l'édifice Lorne du MCC et reçut également un accueil positif. Par ailleurs, la totalité de la recherche sur les objets de culture matérielle autochtone et leur localisation dans les collections privées et publiques en Amérique du Nord et en Europe fut déposée dans les archives du Glenbow Museum et du MCC. Le volume considérable de connaissances permit notamment à Ruth B. Phillips de débiter sa recherche sur la culture matérielle des nations des Grands Lacs avec le GRASAC. Les dossiers disponibles permettent aussi aux communautés de formuler des demandes de restitutions auprès des musées qui conservent les objets convoités.

Nous constatons également le très fort impact de la SCANA et du GTMPN sur les musées canadiens. Dès la fin des années 1980, les artistes autochtones revendiquaient une plus grande visibilité dans les musées d'art par une hausse des acquisitions et des expositions de leurs œuvres. De leurs côtés, des muséologues allochtones et autochtones formulèrent plusieurs recommandations dans le rapport *Turner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations*, à savoir : un meilleur partage des connaissances et une implication des communautés dans toutes les sphères muséales, un accès amélioré aux collections, des traitements spécifiques pour certains objets et une ouverture à la restitution, une formation accrue et des investissements financiers. Ces demandes furent entendues. Le MBAC fit l'acquisition de *North American Iceberg* de l'artiste ojibwé Carl Beam en 1986 puis organisa en 1992 l'exposition *Terre, esprit, pouvoir* en marge des festivités entourant le 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique. Plus largement, plusieurs institutions s'engagèrent dans un réel dialogue avec les Premiers Peuples en se basant sur le rapport de 1992. À ce titre, Moira T. McCaffrey, engagée en 1989 au Musée McCord à titre de conservatrice de la collection Ethnologie et archéologie, affirma sa ferme volonté à collaborer avec les communautés autochtones.

Cette première partie de la thèse a mis en valeur certaines figures importantes pour l'histoire de la muséologie canadienne et notre recherche. En premier lieu, David Ross McCord apparaît comme une des personnes centrales de notre réflexion. Avocat investi auprès des nations autochtones pour leurs revendications territoriales, il était aussi un collectionneur averti d'objets autochtones. Son éducation familiale ainsi que son réseau personnel et professionnel influencèrent beaucoup ses intérêts et sa pratique du collectionnement. La perception qu'il avait des Premiers Peuples, bien qu'elle s'inscrive dans un contexte empreint de colonialisme, allait au-delà des positions évolutionnistes et relativistes de la fin du XIX^e siècle. Sensible aux théories diffusionnistes, il s'inspira de cette conception très ouverte des autres cultures et notamment celles des nations autochtones. Les sources utilisées dans la thèse révèlent une certaine performance de soi et un prolongement de son identité personnelle et familiale dans son projet muséal. À ce titre, David Ross McCord dans ses correspondances, suivant le destinataire, s'auto-identifiait tantôt comme faisant partie de la Confédération haudenosaunee en utilisant son nom d'adoption Rononshonni, tantôt comme un moine Bénédictin⁹⁶ dont l'œuvre majeure allait être léguée au Canada, ou encore comme bâtisseur de la nation selon une logique impérialiste. Pour autant, l'héritage de sa vision est encore visible dans les collections et les expositions. En considérant les Autochtones comme un des trois peuples fondateurs du Canada, il fit de la collection Cultures autochtones une des pierres de touche du Musée, ce qui est d'ailleurs toujours le cas aujourd'hui. Par ailleurs, la première partie de la thèse a su mettre en valeur les démarches et des investissements de certaines figures marquantes, parmi lesquelles Michael Ames, Gerald McMaster, Viviane Gray, Tom Hill, Trudy Nicks, Ruth B. Phillips, que nous retrouverons également au fil des chapitres subséquents à titre d'artistes, de commissaires, de professionnels de musée, de

⁹⁶ Cette représentation en Bénédictin est d'autant plus intéressante et curieuse que David Ross McCord était protestant.

professeurs, d'auteurs. Bruce Trigger apparaît également comme une pierre de touche de notre réflexion en étant à la fois conservateur honoraire démissionnaire au Musée McCord et un des acteurs principaux dans les débats intellectuels liés à l'exposition *The Spirit Sings*. Plus généralement, la conception du Pavillon des Indiens, la création de la SCANA et la mise en place du GTMPN ont favorisé la création d'un réseau muséal avec des valeurs et des aspirations communes. Parmi les nombreux projets qui suivirent dans les années 1990 et 2000, les membres, aussi bien allochtones qu'autochtones, poursuivirent leur collaboration et investirent la scène muséale autochtone au Canada. Le Musée McCord, en se positionnant ouvertement en faveur des collaborations avec les Premiers Peuples, s'est inséré dans ces dynamiques et dans ce maillage professionnel des plus prometteurs dans les années 1980 et 1990. Cette brèche ouverte par les communautés autochtones dès 1986 a également permis aux minorités culturelles et ethniques, vivant au Canada et engagées dans le jeu de la représentation muséale de l'altérité et de leurs histoires, d'obtenir une voix dans les consultations et/ou les collaborations avec les muséologues.

Enfin, l'analyse historique et historiographique présentée dans ces premiers chapitres a fait émerger certaines contradictions intéressantes qui avaient été occultées par l'histoire de la muséologie canadienne. En ce qui concerne l'exposition *The Spirit Sings*, il faut souligner deux éléments importants. Les Cris du Lac Lubicon puis la communauté muséale s'indignaient que Shell Canada fût le commanditaire principal de l'événement. Toutefois, Julia Harrison a rappelé en entrevue que l'économie de la ville de Calgary était principalement tournée vers l'industrie pétrolière qui finançait de nombreux projets artistiques et culturels, le Glenbow Museum étant lui-même le projet d'Eric Lafferty Harvie qui tenait sa fortune de l'extraction et du commerce du pétrole dans les années 1950. Au moment de la controverse, plusieurs autres expositions du Musée, dont une sur les cultures autochtones, étaient financées par d'autres entreprises pétrolières. L'exposition permanente *Nitsitapiisinni: The Story of the Blackfoot People*, fruit d'une collaboration étroite avec la nation Blackfoot et inaugurée en 2001, reçut

aussi un financement de Shell Canada. Par ailleurs, les critiques à l'encontre du processus de création de *The Spirit Sings* puis de son contenu ont largement pointé l'abstraction de la survivance et de la contemporanéité des Premiers Peuples. Notre étude permet de nuancer ces considérations en mentionnant l'existence du Festival des cultures autochtones en marge de l'exposition durant lequel des artistes présentaient certains éléments vivants de leurs cultures. Par ailleurs, au même moment au Glenbow Museum, une exposition d'art contemporain autochtone, intitulée *Contemporary Native Indian Art from the Glenbow Collection* et organisée par le département de l'art, présentait certaines œuvres de Jackson Beardy, Alex Janvier, Norval Morrisseau, , Bill Reid, Dale Stonechild et Art Thompson. Même si les deux événements n'étaient pas reliés, il semble qu'ils auraient pu être associés afin de répondre aux critiques de la presse et des auteurs autochtones. Finalement, nos recherches ont révélé une contradiction entre les discours de Moira T. McCaffrey et Guislaine Lemay et celui de Dolorès Contré Migwans. Si les deux conservatrices successives affirment que le Musée McCord n'a jamais eu de document attestant de son positionnement et/ou de sa vision à l'égard des Premiers Peuples, l'éducatrice odawa confirme avoir rédigé, à la demande de McCaffrey, une politique interne afin de poser un cadre de référence pour le personnel du Musée concernant l'accessibilité et les services offerts aux personnes autochtones. Puisque cette politique ne semble pas avoir été adoptée et est restée inaccessible pour notre recherche, cette information demeurera en suspens mais laisse toutefois supposer que certaines décisions internes, qu'elle proviennent du service de la conservation, de la restauration ou même de la direction elle-même, auraient plutôt favorisé une collaboration exempte de toutes règles institutionnelles.

INTRODUCTION PARTIE 2

Les chapitres précédents ont permis de mieux circonscrire l'histoire de la muséologie collaborative canadienne avec les Premiers Peuples. Le retour historique et historiographique sur le positionnement du Musée McCord envers les communautés autochtones a posé les bases pour une analyse approfondie, à la fois quantitative et qualitative, de cette intégration des savoirs, des épistémologies, des productions artistiques contemporaines dans les expositions présentées de 1992 à 2019 au Musée. Dans cette deuxième partie, nous constaterons que le double mouvement de décolonisation et d'autochtonisation se déploie dans les salles par l'action directe des discours, des représentations, des *musealia* et des œuvres proposés. Les postures individuelles et professionnelles décrites au chapitre 4 ont des effets visibles sur l'intégration de ces aspects aux expositions. Pour ce faire, les deux sous-corpus « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone » et « Exposition intégrant de l'art contemporain des Premières Nations », issus d'un ensemble de vingt-neuf expositions à thématique autochtone, seront étudiés. Le recours à des tableaux récapitulatifs est nécessaire. Ils sont tous disponibles en Annexe à la thèse.

Depuis sa réouverture en 1992, vingt-neuf expositions à thématique autochtone ont été présentées au Musée McCord, soit une moyenne d'une exposition par an depuis vingt-

sept ans⁹⁷ ⁹⁸. Toutes proposent un aperçu des productions matérielles en lien avec les histoires, les cultures et les traditions des populations autochtones vivant au Canada – et aux États-Unis lorsqu’un même groupe ethnolinguistique est établi de part et d’autre de la frontière. La seconde partie de la thèse se concentre exclusivement sur l’analyse des sous-corpus. Néanmoins, l’étude du corpus général révèle plusieurs faits saillants pertinents pour notre recherche.

Institutions productrices des expositions

Parmi ce corpus général, seize expositions ont été produites par le Musée McCord en tant que créateur unique ou partenaire. C’est notamment le cas des expositions *À la croisée des chemins* réalisée avec le Castellani Art Museum de l’Université Niagara (CAM) dans l’État de New York, en collaboration avec le Centre culturel Kanien’kehaka Raotitiohkwa à Kahnawà:ke, les artistes des nations Tuscarora et Kanien’kehaka et le Musée royal de l’Ontario (ROM). Notons aussi que si *L’art haïda* a été produite par le Musée McCord à partir de ses collections, la mouture intitulée *Haïda : Life. Spirit. Art.*, destinée à voyager en Europe et au Canada, a été le fruit d’une collaboration avec le MCC et le Haida Gwaii Museum. Les treize autres expositions du corpus général ont été créées par d’autres institutions. Parmi elles, notons que quatre expositions proviennent de musées autochtones : *Plumes et pacotilles* du WCC ; *Trésors de la forêt* du Mashantucket Pequot Museum & Research Center de Mashantucket (MPMRC) au Connecticut; *Kàx!aya Gvilas* est le résultat d’une

⁹⁷ Nous avons noté deux périodes de carence plus longues entre la présentation de deux expositions itinérantes : vingt mois entre *Kàx!aya Gvilas* et *D’eau vive* et quinze mois entre *Nuvisavik* et *Inuit*. Pour les autres expositions, certaines dates se chevauchent. À noter que les expositions virtuelles présentées sur le site Internet du Musée ne font pas partie de notre corpus de recherche et n’ont donc pas été comptabilisées.

⁹⁸ L’exposition *Wathahine* a été présentée une première fois du 22 juin 1995 au 7 avril 1996 puis du 10 mars 2010 au 15 mai 2011. Elle constitue deux occurrences dans notre corpus puisque des modifications ont eu lieu entre les deux présentations.

collaboration entre la nation Heiltsuk, le ROM et le Royal British Columbia Museum (RBCM) ; *La Loi sur les Indiens « revisitée »* du Musée Huron-Wendat.

Durée des expositions

Sur les vingt-neuf expositions recensées de 1992 à 2019, cinq d'entre elles sont permanentes, d'une durée variable entre cinq et sept ans. Les vingt-quatre autres expositions sont donc temporaires d'une durée moyenne de six mois. En outre, la période entre 1992 et 1999 a été très active avec sept expositions différentes depuis la réouverture du Musée. Les années 2006 et 2019 sont aussi remarquables avec la programmation respective de quatre et trois expositions différentes.

Sujets principaux des expositions

Toutes les expositions présentées renvoient à l'histoire des Premiers Peuples et utilisent des objets de culture, des artefacts archéologiques et les productions artistiques historiques et contemporaines. En vingt-sept ans, le McCord a proposé dix expositions traitant de la période historique allant des temps immémoriaux jusqu'aux années 1960 et sept autres détaillant les histoires et cultures depuis 1960. Les douze expositions restantes présentent un discours, des artefacts et des œuvres qui renvoyaient à la fois aux périodes historiques et contemporaines. Par ailleurs, dix-neuf expositions sont de type collectif : les œuvres et les objets de plusieurs nations et/ou personnes autochtones cohabitent dans l'espace muséal. Neuf expositions sont de type monographique et traitent de la production d'un ou d'une artiste de descendance autochtone. Nous considérons l'exposition *Devoir de mémoire* comme n'étant ni collective ni monographique puisque les photographies exposées sont issues des archives du Musée McCord et du gouvernement fédéral conservées à Bibliothèque et Archives Canada. En outre, dix-sept expositions ont pour sujet les Premières Nations ou une nation en particulier alors que six occurrences présentent exclusivement les cultures et traditions inuit et des peuples arctiques antérieurs à eux et six autres traitent des Premiers Peuples

dans leur ensemble. Mentionnons néanmoins que l'histoire et la culture des Métis n'ont pas fait l'objet d'une exposition en particulier. Par ailleurs, deux expositions temporaires et itinérantes retracent des civilisations anciennes : *Quêtes et songes hyperboréens* et *Le grand cercle*⁹⁹.

Expositions qui se démarquent

Parmi les vingt-neuf expositions comptabilisées dans le corpus général, plusieurs présentent des points d'intérêt. Tout d'abord, *À la croisée des chemins* a la particularité d'avoir été réalisée selon un processus collaboratif unique par rapport aux autres puisque le projet a nécessité l'apport du CAM ainsi que la collaboration du Centre culturel Kanien'kehaka Raotitiohkwa de Kahnawà:ke, des artistes des nations Tuscarora et Kanien'kehá:ka et du ROM. La préparation de cette exposition, incluant une recherche approfondie sur les objets perlés, la collaboration avec les deux nations autochtones et l'invitation à plusieurs artistes à exposer des pièces contemporaines, la production du scénario d'exposition et la mise en espace, a pris près de six ans. Par ailleurs, *Wathahine* est la seule exposition à avoir été présentée en 1999 puis en 2010. Les deux moutures étaient différentes puisque les textes ont été modifiés en 2010 et qu'une vidéo sur la sage-femme et environnementaliste Katsi Cook (Kanien'kehá:ka) a été ajoutée (Musée McCord, *Wathahine*, TMS ; Lemay, 2019). D'après Lemay, l'exposition a été montrée une seconde fois à la demande des visiteurs (Lemay, 2019). L'exposition *Edward Curtis* est unique dans le corpus général en cela qu'elle ne présentait pas de *musealia* autochtones. Toutefois, comme elle aborde la représentation des nations autochtones du continent nord-américain par le biais de l'œil photographique d'Edward Curtis, cette occurrence fait partie de notre recherche. Par ailleurs, le point de vue de Guy Sioui Durand (Wendat), que les visiteurs pouvaient lire

⁹⁹ Une étude approfondie de la représentativité des communautés dans les expositions du McCord serait intéressante à produire pour bien circonscrire les thématiques principales présentée depuis 1992.

en miroir de celui du panneau didactique d'introduction et des photographies, a permis d'éclairer, de manière contemporaine, l'entreprise du photographe désormais perçue comme romantique et colonialiste. *Devoir de mémoire* a été exposée sur l'avenue McGill College. Ce projet, monté en collaboration avec la CVR, montre des photos d'archives, issues de la collection du Musée McCord et de Bibliothèque et Archives Canada, ainsi que les cartels très factuels. Cette exposition hors les murs a attiré un public non captif et peu au courant de cet épisode de l'histoire tout en ayant un fort impact auprès des survivants puisqu'un des sept événements nationaux de la CVR se tenait à Montréal au même moment (Lemay, 2017 ; Lemay 2019; Samson, 2019). Finalement, la collection d'artefacts haïdas que possède le McCord a fait l'objet de trois expositions similaires. En effet, *L'art haïda* présentée en 2006, a été commissariée par McCaffrey et Lemay du Musée McCord ainsi que l'artiste haïda Robert Davidson¹⁰⁰. De cette exposition, une nouvelle mouture nommée *Haïda: Life. Spirit. Art.* a été produite en collaboration avec le MCC et le Haida Gwaii Museum pour sa mise en tournée européenne et canadienne. *Sding K'awXangs* est la troisième version de cette exposition et a été présentée au McCord en 2019. La commissaire invitée, Kwiaahwah Jones, artiste et conservatrice haïda, a repris une partie du travail de Davidson tout en cherchant à mieux valoriser le travail des femmes – notamment le tissage des racines de cèdre – et à inclure le travail de huit artistes contemporains (Lemay, 2019).

Cette deuxième partie de la recherche se compose de trois chapitres qui analysent comment les démarches de décolonisation et d'autochtonisation muséales sont à l'œuvre dans la production des expositions mais aussi au sein des discours et des représentations qui émanent des textes et des *musealia* présentés. Il ne sera pas question

¹⁰⁰ L'exposition monographique *Robert Davidson Au seuil de l'abstraction* était présenté en même temps que *L'art haïda* permettant aux visiteurs de tisser des liens formels et historiques entre les deux présentations.

d'analyser spécifiquement des œuvres d'art contemporain autochtones exposées au Musée McCord mais plutôt de réfléchir à leur intégration et à la production de nouveaux discours à partir de celles-ci. Nous avons donc fait le choix d'écarter les conclusions de Philippe Descola en ce qui a trait à l'anthropologie de l'art et à la figuration (Descola, 2010) ainsi que de l'historien de l'art Alfred Gell sur les créations et la réception des œuvres (Gell, 1998). Par ailleurs, même si l'anthropologue Sally Price a proposé une analyse très intéressante de l'esthétisme à travers le cas du Musée du quai Branly à Paris (Price, 2007), nous croyons qu'une comparaison avec le Musée McCord aurait pu être bancable tant par l'histoire des deux musées et de leurs collections que par les choix de muséographie et du rapport aux objets préconisé dans les expositions. Pour rappel, les questions spécifiques de recherche sont les suivantes : *Que révèlent les collaborations avec les individus et les communautés autochtones dans les expositions présentées au Musée McCord depuis 1992 ? Les épistémologies autochtones sont-elles intégrées aux expositions et rendent-elles compte de l'inclusion des connaissances et des savoir-faire, ancestraux et actuels, des communautés qu'elles mettent en valeur ? Quelle est la place des artistes contemporains des Premières Nations au Musée McCord et quels rôles jouent-ils en regard de la collection Cultures autochtones ? En quoi les artistes sélectionnés et le discours émanant de leurs œuvres renforcent-ils les processus de décolonisation et d'autochtonisation enclenchés au Musée McCord ?*

Le chapitre 5 met en avant les modalités de participation des Premiers Peuples dans les expositions tirées du sous-corpus « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone ». Nous reviendrons sur les possibilités de collaborations dans les musées théorisées par plusieurs chercheurs allochtones et autochtones pour ensuite étudier en profondeur le sous-corpus. Par la suite, nous nous attarderons sur les stratégies de représentation des histoires et des cultures des Premiers Peuples rendues visibles dans les textes et les objets exposés. Finalement, l'inclusion des épistémologies autochtones et la transmission des connaissances spécifiques seront évoquées de manière succincte.

Le chapitre 6 se concentre sur l'intégration des arts visuels autochtones dans les musées d'histoire et de civilisation. Nous réfléchissons au fait que les définitions occidentales de la culture et de l'art, issues des Lumières puis de la philosophie kantienne et hégélienne, ne peuvent être appliquées aux pratiques autochtones. Nous étudierons ensuite la place des arts visuels autochtones dans les musées d'histoire et de civilisation de façon générale pour après nous concentrer spécifiquement sur l'intégration des arts contemporains des Premières Nations dans les expositions présentées au Musée McCord depuis 1992, notre deuxième sous-corpus.

Finalement, le chapitre 7 se focalise sur l'exposition de l'art contemporain des Premières Nations comme modalité de décolonisation et de (dé)(re)territorialisation institutionnelle. Dans un premier temps, nous aborderons les questions de décolonisation et d'autochtonisation dans les musées et plus particulièrement au Musée McCord. Par la suite, nous étudierons la portée de l'inclusion des artistes des Premières Nations dans les expositions de notre corpus et discuterons de l'apport de l'art et du rôle des artistes au Musée. Pour finir, nous proposerons une réflexion sur les salles d'exposition comme territoire politique à (re)conquérir pour les Premiers Peuples par le biais des arts en nous concentrant sur six expositions récentes et particulièrement éclairantes pour réfléchir aux enjeux de décolonisation et d'autochtonisation du Musée mais aussi de l'histoire et de la société dans son ensemble.

CHAPITRE 5

L'INCLUSION DES PREMIERS PEUPLES DANS LA CRÉATION DES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES AU MUSÉE MCCORD DEPUIS 1992

Les muséologues André Desvallées, Martin Schärer et Noémie Drouguet affirment d'entrée de jeu que « [l]'exposition constitue la plus visible et la plus emblématique des fonctions muséales » (Desvallées, Schärer et Drouguet, 2011, p.136). En effet, elle est un des moyens privilégiés par les musées pour présenter des collections et des recherches récentes. Si le musée peut être considéré comme une société de discours au même titre qu'une université ou une bibliothèque (Foucault, 1971), l'exposition en est le prolongement tangible puisque c'est par elle que sont transmis les récits et les images. Pour le sémiologue et muséologue Jean Davallon, c'est un média, un système de relations sociales perçu comme espace et discours (Davallon, 1999). Dans cette même veine, Ruth B. Phillips considère l'exposition à la fois comme un moyen de communication et de formation des idéologies universalistes et comme le prolongement des structures de pouvoir national. Elle constate aussi une opération de retournement où les communautés en marge des représentations nationales par les musées deviennent désormais des partenaires avec lesquelles les musées coopèrent de différentes manières. Si le musée a été largement utilisé comme instrument de pouvoir par certains groupes dominants dans un territoire donné, il appert désormais que la mission sociale des musées prend de plus en plus de place et d'importance, renversant alors la place traditionnelle des locuteurs et des publics – en général de culture occidentale – à qui s'adressent les expositions (Phillips, 2003). Concernant la

représentation des communautés autochtones dans les musées canadiens, nous avons vu dans les chapitres 2 et 3 de quelles manières la controverse liée à l'exposition *The Spirit Sings* puis la publication du rapport du GTMPN avaient contribué à modifier la praxis muséale (Nicks, 2003). Parmi les recommandations amenées, l'inclusion des connaissances autochtones ainsi que la participation d'individus et des communautés autochtones à tous les niveaux institutionnels des musées étaient largement mises de l'avant. Moira T. McCaffrey, alors conservatrice de la collection Ethnologie et archéologie au Musée McCord avait pris part aux concertations et, par sa présence, positionnait le Musée vers une inclusion des communautés. Nous garderons à l'esprit cette idée qui sera développée en filigrane de l'analyse des expositions à thématiques autochtones présentées au Musée McCord depuis sa réouverture en 1992 et des différentes modalités opérées par le l'institution pour une meilleure intégration des voix autochtones. La liste de ce sous-corpus est en Annexe C. L'expertise autochtone est ici définie au sens large. Elle comprend plusieurs modalités de collaboration qui visent à inclure des connaissances des Premiers Peuples dans le processus de création des expositions.

5.1 Les engagements des musées à l'égard des Premiers Peuples

5.1.1 Les modélisations de production discursives applicables aux musées : la pensée de Michel Foucault et de Bruno Latour

La pensée de Michel Foucault a eu un impact retentissant dans les musées nord-américains (Mason, 2011, p.23-24). Dans *L'ordre du discours* (1971), il propose une modélisation de la production et de la réception du discours et en dégage plusieurs conditions de mise en jeu ainsi que des procédures d'exclusion destinées à invalider certaines formes de paroles. Pris ensemble, ces critères créent les conditions de production et de réception des messages. Parmi les conditions qui favorisent la parole

et un accès privilégié – ou du moins facilité – à celle-ci, il pointe notamment les sociétés de discours « qui ont pour fonction de conserver ou de produire des discours, mais pour les faire circuler dans un espace fermé, ne les distribuer que selon des règles strictes et sans que les détenteurs soient dépossédés par cette distribution même » (Foucault, 1971, p.41-42). Au même titre que les établissements scolaires et les bibliothèques, les musées sont des institutions de production et de réception du savoir et agissent donc comme société de discours. Les expositions sont les formes réelles de cette production discursive légitime puisqu'elles qu'elles proposent une narration déterminée ayant pour objectif une approbation sociale et une appropriation à la fois individuelle et collective des représentations énoncées.

Le Musée McCord n'échappe pas au modèle théorisé par Foucault en cela qu'il participe à la diffusion d'un certain discours ces communautés, selon un cadre muséal règlementé par un ensemble de normes et de contraintes qu'elles soient spatiales, temporelles, discursives, muséologiques, symboliques, déontologiques et éthiques. La controverse liée à *The Spirit Sings* et la mise en place du GTMPN ont fortement mis en question le statut des musées comme sociétés de discours autant par les producteurs eux-mêmes – les universitaires et les conservateurs de musée principalement –, que par les communautés autochtones pourtant exclues de la vision et l'histoire officielle acceptée. Au tournant des années 1990, le discours s'est renversé. Les Premiers Peuples ont pu être légitimés comme producteurs d'une parole valable détruisant au passage l'étiquette de fou qu'on leur accolait, rôle considéré comme une procédure d'exclusion par Foucault (Foucault, 1971, p.12-13). Il en résulta ainsi un nouveau régime de vérité dans lequel les musées renouvelèrent les formes de représentation des histoires et des cultures autochtones. Les *épistémès* occidentales de la Renaissance, classique et moderne basées sur la quête d'un certain ordre du monde et des pensées ainsi que la valorisation des sciences décrites par Foucault dans *Les mots et les choses* (1966) et appliquées à l'histoire des musées par la muséologue Eilian Hooper-Greenhill (1992), sont au fur et à mesure abandonnées dans les expositions au profit d'une vision plus

ouverte reposant sur l'inclusion des savoirs et des pratiques autochtones et la consultation et la collaboration avec les communautés dont proviennent les objets conservés.

Le sociologue Bruno Latour modélise lui aussi dans ses ouvrages *Nous n'avons jamais été modernes* (1991) et *Penser la société, refaire de la sociologie* (2007) ce bouleversement entre deux régimes de connaissances et de production de savoir par le biais de la théorie de l'acteur-réseau (ANT) selon laquelle les humains et les non-humains construisent des relations sous forme de réseaux fluctuants où ils peuvent agir les uns avec les autres soit comme des médiateurs qui « transforment, traduisent, distordent, et modifient le sens ou les éléments qu'ils sont censés transportés » (Latour, 2007, p.58) ou soit comme des intermédiaires qui « véhicule[nt] du sens ou de la force sans transformation (Latour, 2007, p.58). En se basant sur la formation de nouvelles hybridités, cette mise en relation totale du monde permet son fonctionnement réel et intégral (Latour, 1991). Son application dans le monde muséal est également valable comme l'a démontré Ruth B. Phillips dans la conclusion à *Museum Pieces* (2011) alors qu'elle explique et qu'elle justifie le concept d'autochtonisation aussi bien en termes d'hybridité qu'en ceux d'un mode généralisé de pensée. Elle divise alors le monde muséal selon deux catégories directement tirées de l'ANT. Dans un premier temps, la purification, correspondant à la période moderne, aurait émis des distinctions ontologiques entre les cultures matérielles et visuelles¹⁰¹ et entre les collections et leurs producteurs. Dans un second temps, nous nous dirigerions désormais dans un contexte de traduction caractérisé par la multiplicité des hybrides et de la formation de réseaux de connaissances ainsi que de raisons d'être entre eux. Il s'agirait ainsi de repenser le musée en termes d'interrelations entre les formes de pensée et des représentations

¹⁰¹ On peut apercevoir ici la dichotomie classique entre l'art et l'anthropologie, les qualités esthétiques et les qualités physiques et matérielles des *musealia*.

proposées (Phillips, 2009). De plus, cette déconstruction pour une reconstruction en réseau s'expliquerait par l'apparition d'une forme de résistance appelée « controverse » par Latour (Latour, 1991 ; Phillips, 2011, p.298). L'exposition *The Spirit Sings* en 1988 et la publication du rapport *Tourner la page* en 1992 pourraient donc être considérées comme autant de controverses ayant fait basculer la réalité muséale de la purification vers la traduction et la multiplication d'hybrides.

En outre, en nous appuyant sur l'analyse de Phillips, nous pourrions postuler deux niveaux d'hybridité en ce qui concerne les musées canadiens et les représentations des Premiers Peuples. Dans un premier temps, le processus de collaboration avec les communautés autochtones remettrait totalement en question la dichotomie actuelle entre les artefacts et les œuvres d'art puis les catégorisations moderne/primitive, Occidental/Autochtone (Phillips, 2011, p.299). La multiplicité des hybrides permettrait ensuite de reconsidérer les collections muséales qui deviendraient alors actrices au même titre que les conservateurs ou même les nations initialement propriétaires des *musealia* :

Museums come to be involved in the long-term work of communities, and communities come to factor museums into their projects of postcolonial recovery. Some of these actors are human (« non-traditional » museum researchers and visitors), and some are non-human (collections, new technologies). Actor-network theory, for which « actors » can be both human and non-human, has no difficulty with such practices. (Phillips, 2011, p.315)

En somme, en s'appuyant sur l'ANT pour étudier le monde muséal canadien, Phillips entend ouvrir la possibilité d'un retour à une vision holistique des cultures autochtones. Les productions matérielles et artistiques, en contexte de traduction et associées aux hybrides latouriens, sont alors comprises et analysées comme un tout (Phillips, 2011, p.316).

Toutefois, nous pouvons ajouter un dernier niveau d'hybridité. En 2000, Jean-Philippe Uzel proposait d'envisager la coupure civilisationnelle québécoise d'un point de vue à la fois traditionnel et territorial en insistant cependant sur le partage d'une géographie commune. Il écrivait : « Il y a dès lors une très forte tendance, plus ou moins consciente, à mettre l'accent sur ce qui les différencie de "nous", plutôt que sur ce qui nous rapproche "d'eux" » (Uzel, 2000, p.199). La multiplicité des hybridités créerait donc de nouveaux ponts entre Nous et Eux. Les musées, par ces interrelations pourraient ainsi construire de nouvelles représentations entre la société québécoise et les nations autochtones par la mise en valeur de ce métissage, qu'il soit ancien ou, au contraire, plus récent.

Si les modélisations de production de discours de Foucault et de Latour sont applicables à la réalité muséale, il convient donc maintenant de mieux comprendre les répercussions de tels phénomènes au Musée McCord. Plus spécifiquement, par le biais des expositions principalement, il s'agira d'explorer les possibilités et les limites qui ont été mises en lumière par de multiples approches collaboratives entreprises entre le Musée McCord et les communautés autochtones depuis 1992.

5.1.2 Penser les collaborations avec les Premiers Peuples : l'application des théories dans les musées canadiens

Dans son ouvrage *Museums, Heritage and Indigenous Voice Decolonising Engagement*, Bryony Onciul s'intéresse aux modalités de collaborations de plusieurs institutions culturelles allochtones et autochtones avec la nation Blackfoot. Sans annoncer de filiation avec la pensée foucauldienne, il décrit pourtant en introduction les musées comme des lieux de pouvoir dotés de dispositifs d'inclusion et d'exclusion de la parole. L'auteur insiste également sur le rôle social des musées et leur influence dans la construction des représentations identitaires :

Museums and heritage sites are places that are imbued with power and authority by the societies that build and authorize them. They are both mirrors and shapers of culture, nations and peoples. They are key locations where identity politics and efforts to (re)claim culture and history play out. As authorities on the past, museums are vested with special privileges to authorize histories, with the power to both remember and forget. They are keepers of knowledge and collections about ourselves, other and the world in which we live. They provide platforms for representation that effect and reflect the society that created them and help people to envision the future. Consequently museums can have real social, political and legal influence over how a community is viewed and treated. (Onciul, 2015, p.3-4)

The recognition of museums not as neutral objective venues of historical truths, but as political and social constructions of the world based on particular viewpoints, has opened the doors to a greater understanding of the importance of museums today to the societies and communities that support them and are collected by them. (Onciul, 2015, p.6)

Ces considérations, valables pour notre analyse des relations de collaboration du Musée McCord avec les Premiers Peuples, permettent de bien comprendre le cadre d'influence des institutions muséales et notamment leur rayon d'action à l'égard des communautés autochtones. D'autre part, Marie-Paule Robitaille, conservatrice de la collection des Premiers Peuples au MCQ de 1988 à 2015, affirme dans l'ouvrage éponyme qu'elle a dirigé que :

[l]'approche participative non seulement permet de gagner de la perspective par rapport au discours d'un tel contenu, mais elle engendre une forme de reconnaissance mutuelle essentielle à la décolonisation des institutions culturelles. La richesse de l'approche commune est qu'elle remet d'emblée en question la folklorisation des collections muséologiques plus anciennes, et cherche à relier les éléments matériels qui les composent au patrimoine immatériel, dans une continuité vers le futur. Tenter de réunir ces deux mondes et ces deux façons de concevoir les points tournants de l'histoire est un exercice porteur, qui permet d'arriver à une vision plus claire de la société, du destin et de territoire qui sont partagés. (Robitaille, 2014, p.48)

Cette position est désormais partagée par la majorité des musées canadiens disposant

de collections autochtones. Depuis maintenant presque trente ans, les communautés font valoir leur savoir ancestral et leur expertise muséologique à disposer de leurs artefacts et à présenter un discours le plus conforme possible à leurs histoires et cultures, le tout dans le respect de leurs croyances et de leurs membres. Cette prise de conscience d'expertises issues des communautés d'origine s'est diffusée au fil du temps dans plusieurs sphères muséales : de la conservation des objets, à leur documentation et à leur exposition, au sein des projets d'interprétation et d'éducation, mais aussi dans les différentes instances liées à la gouvernance muséale. Plusieurs chercheurs ont posé les bases de ces modalités de rapprochement entre les institutions muséales et les communautés.

Dans un premier temps, le concept de zones de contact (*contact zones*) proposé par Mary Louise Pratt en 1992 et largement diffusée par James Clifford dans son ouvrage *Routes Travel and translation in the Late Twentieth Century* a posé les premiers jalons théoriques d'une collaboration entre les musées et l'extérieur :

We have seen some of the ways that museum practices of collecting and display look different in a contact perspective. Centers become borders crossed by objects and makers. Such crossings are never "free" and indeed are routinely blocked by budgets and curatorial control, by restrictive definitions of art and culture, by community hostility and miscomprehension. (Clifford, 1997, p.204)

Thus, the multiplication of contexts becomes less about discovery and more about negotiation, less a matter of creative curators having good ideas, doing research, consulting indigenous experts, and more a matter of responding to actual pressures and calls for representation in a culturally complex civil society. (Clifford, 1997, p.210)

Toutefois, si ce concept a pu être fortement utilisé, Robin Boast le remet en cause quinze ans plus tard constatant un rapport néocolonial entre les musées et les communautés. Selon lui, ils autoriseraient celles-ci à proposer un autre discours qui serait au bout du compte quand même contrôlé par les institutions du fait d'avoir

autorisé sa diffusion. Ce mécanisme participerait finalement à la légitimation des musées et à leur aura institutionnelle comme lieu de production et de dissémination des connaissances (Boast, 2011). Les réflexions de Boast rejoignent celles de Pratt qui considérait déjà en 1992 les zones de contacts comme étant un espace négocié impliquant encore une sorte d'impérialisme sur les minorités (Boast 2011, p.57). Si celles peuvent s'exprimer, ce ne serait toujours pas librement mais parce qu'on leur a offert cette possibilité dans un espace conçu par les Allochtones. D'après Boast, les musées, en se désignant comme des zones de contact, justifieraient aussi l'existence de collections matérielles et visuelles coloniales :

In these accounts, the museum of the second age is becoming a contact zone – a space of collaboration, discussion, and conflict resolution. This movement toward integration of source community and stakeholder voices into the museum – as well as an increased willingness to consult with source communities over matter of storage, conservation and even access – has become a major justification within the museum community for their ongoing relevance and even right to maintain their vast colonial collections. (Boast, 2011, p.60)

Néanmoins, dans le prolongement de Clifford, Onciul propose d'analyser les relations entre les musées et les communautés autochtones selon le prisme du concept de zones d'engagement (*engagement zones*) (Onciul, 2015). Plus flexible, il s'adapte aux contextes de collaboration avec les Premiers Peuples. À partir de plusieurs modalisations du concept de l'engagement développées des années 1960 à 1990, l'auteur transpose les différentes catégorisations de ces derniers à ces quatre cas d'étude muséaux. Il développe ensuite son concept de zones d'engagement qu'il applique aux deux situations possibles : les musées allochtones liés avec une communauté autochtone et les musées gouvernés par une communauté. Par le biais de cette nouvelle modélisation, l'auteur souhaite dépasser la question des musées comme zones de contact pour engager les institutions dans des relations plus complexes mais aussi plus flexibles, où les enjeux de pouvoir et de représentation sont au cœur des discussions et

ce, dans toutes les sphères muséales : de la conservation au commissariat et à la production d'expositions en passant par l'éducation, l'interprétation et la gouvernance.

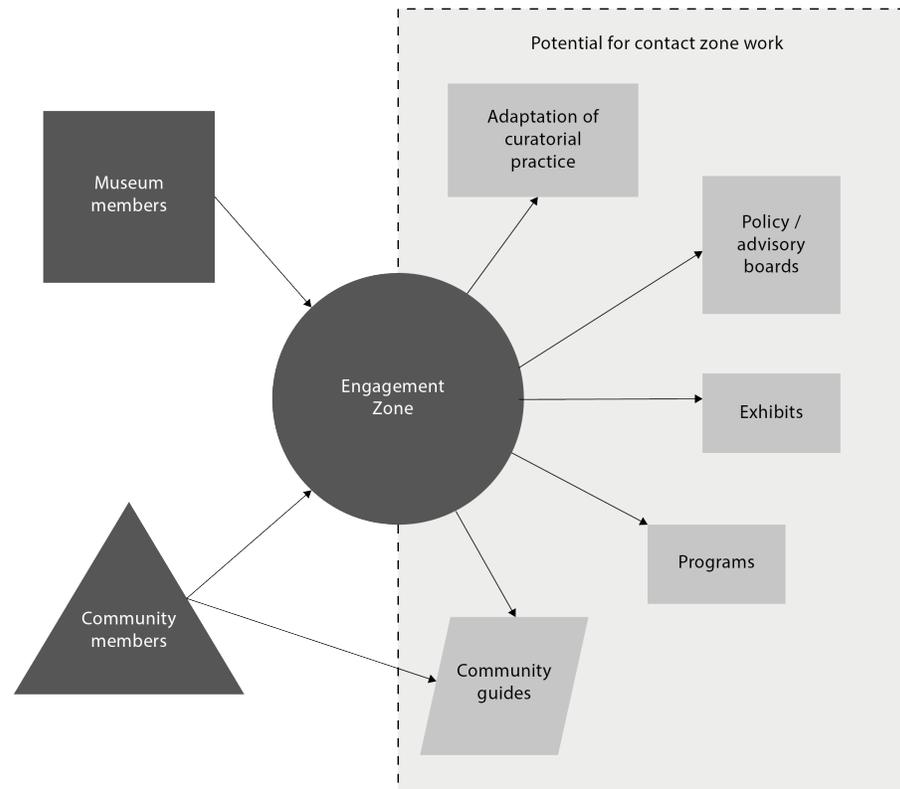


Figure 5.1 Modélisation de la zone d'engagement selon Bryony Onciul (Onciul, 2015, p.83)

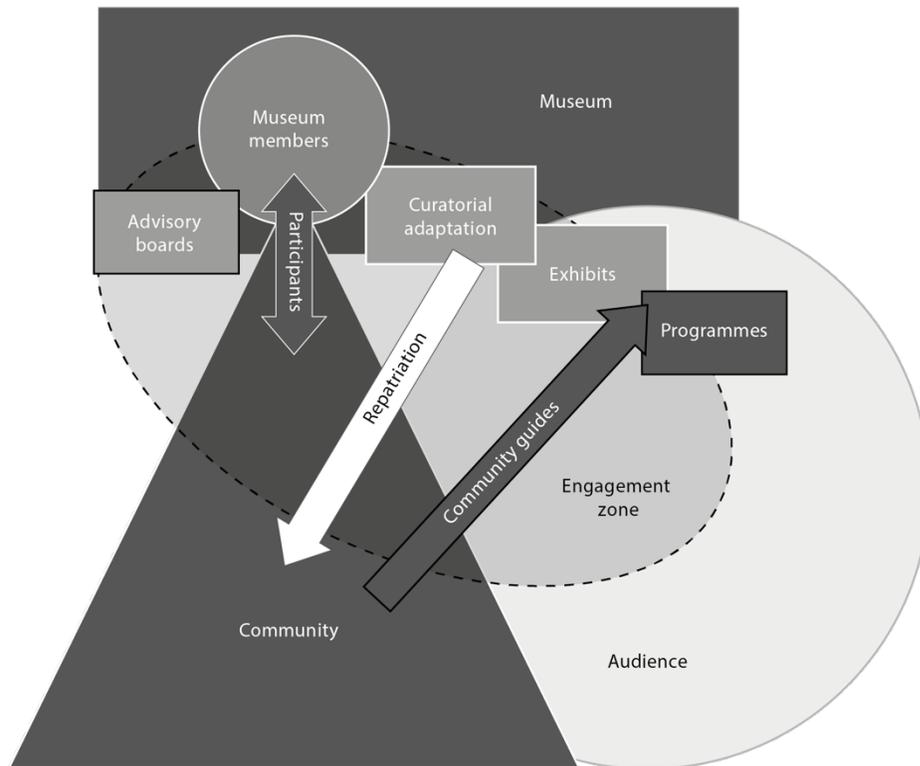


Figure 5.2 Modélisation de la zone d'engagement d'un musée autochtone en relation avec une communauté autochtone selon Bryony Onciul (Onciul, 2015, p.84)

Au-delà du simple contact et sans proposer de modélisation fixe, Onciul suggère plutôt un appareil relationnel, territorial et discursif élaboré qui engage les deux parties et qui peut se transformer selon les projets, la disponibilité des acteurs, etc.

D'autre part, Ruth Phillips propose deux modèles collaboratifs pour les expositions (Phillips, 2003). Le premier, centré sur les besoins de la communauté d'attache (*community-based exhibit*) est décrit comme suit :

In community-based exhibits the role of the professional museum curator or staff member is defined as that of a facilitator who puts his or her disciplinary and museological expertise at the service of community members so that their messages can be disseminated as clearly and as effectively as possible. The community is the final arbiter of content, text, and other key components, and the museum becomes an extension of its space, a place in which its own images of its members' lifestyles, values, and concerns are projected. (Phillips, 2003, p.163)

Le deuxième modèle est basé sur la superposition de plusieurs voix issues du musée et des communautés visées par l'exposition (*multivocal exhibit*) : « [...] museum staff and community consultants worked to find a space of coexistence for multiple perspectives. » (Phillips, 2003, p.164). Pour autant, ces deux modèles collaboratifs présentent leur lot de défis lorsqu'ils sont appliqués dans la réalité. Phillips en présente les limites et relativise quelque peu leur portée :

In community-based exhibits, there is a double danger, then, that legitimate modes of explanation will be dismissed along with oppressive constructs – that is, of trading one set of exclusionary practices for another in their desire to atone for the historical legacy of colonialism museums as institutions and their staff members as individuals often seen to seek a degree of self-effacement that borders on the deceptive. [...] Multivocal exhibits also carry their own characteristic dangers. Most viewers are conditioned to expect clarity, simplicity, inspiration, and/or pleasure in museums, yet these exhibits endeavour to make complexity and contradiction comprehensible and stimulating. If they are too successful in reconciling and aligning factual and perspectival differences contributed by community and museum partners, they can end up transmitting a falsely harmonious representation of conflicts not yet resolved in the world outside the museum. Successful efforts to even-handedly maintain multiple perspectives, however, can risk confusing and frustrating visitors. Exhibits that attempt to denaturalize the presence of foreign objects in Western museums can, furthermore, fail to provide for them adequately respectful contexts of display or, alternately, obscure the legitimate ways in which some were obtained. (Phillips, 2003, p.165-166)

Par ailleurs, Sharon Michelle Fortney (Klahoose) propose dans sa thèse de doctorat portant sur les relations entre les musées et les communautés de la Côte Salish une

gradation des modalités de collaboration tout à fait pertinente pour notre recherche. Elle fait la différence entre la consultation avec les experts autochtones qu'elle considère plus intermittente et qui offre une plus grande liberté d'action aux musées, avec le partenariat, caractérisé par la reconnaissance de points de vue divergents, une participation plus complète et active de la communauté ainsi qu'une confiance réciproque – ces deux modalités collaboratives s'exprimant selon différents niveaux et durées d'implication des communautés ainsi que leur degré d'autorité sur le projet muséal (Fortney, 2009, p.9). Le mode partenarial nécessiterait une forme d'engagement supplémentaire et une implication à chaque étape du projet, ce que la consultation auprès des communautés ne permet pas – par manque de temps, d'argent, d'investissement sur le temps long de l'équipe muséale ou à cause de divergences de points de vue avec la communauté qui peut rendre les échanges plus délicats. Le partenariat renvoie ainsi au concept d'engagement proposé par Onciul, où les deux parties travaillent ensemble.

Enfin, Élisabeth Kaine (Wendat), présidente du conseil d'administration de La Boîte Rouge VIF, un organisme autochtone à but non-lucratif affilié à l'Université du Québec à Chicoutimi dont le mandat est « la préservation, la transmission et la valorisation des patrimoines culturels communautaires » (Kaine, 2016, p.11), suggère un travail de concertation et co-création entre les musées et les Premiers Peuples. Son ouvrage, sous forme de guide, présente toutes les étapes d'une recherche concertée, de la mobilisation des acteurs et de la communauté à la transmission et la production de dispositifs en passant par la collecte de données. Le principe de co-création permet de produire et de transmettre des savoirs, des pratiques, des récits par et avec les communautés. L'ouvrage insiste sur la convergence des forces, l'instauration d'une synergie collective dans un objectif commun ainsi que des échanges de compétences en vue de mener à des apprentissages mutuels (Kaine, 2016, p.155) Requérant une plus grande souplesse dans la manière de mener les projets, Kaine valorise l'importance d'un espace égalitaire entre tous les porteurs du projet (Kaine, 2016, p.210).

À la fois différentes et complémentaires, les approches de l'ensemble des auteurs invoqués permettent donc de mieux appréhender les enjeux de collaboration entre le Musée McCord et plusieurs communautés autochtones pour la production d'expositions, selon les types et l'ampleur des projets, la disponibilité des individus et les problématiques rencontrées.

5.2 L'analyse du sous-corpus « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone »

5.2.1 Composition du sous-corpus « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone »

Le sous-corpus « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone » est constitué de toutes les expositions créées par ou reçues au Musée McCord et pour lesquelles une intégration d'au moins une expertise autochtone a été attestée. La liste exhaustive, composée de vingt-deux occurrences, est disponible en Annexe C. Chacune des expositions a bénéficié d'une expertise autochtone actuelle à une ou plusieurs étapes de production, selon les modalités prévues par le McCord ou une autre institution.

Parmi ce sous-corpus, quatorze expositions ont été organisées par le Musée McCord. Seule l'exposition *Manituminaki* (1994-1999), créée par l'équipe du McCord, ne présente pas les indices tangibles d'une collaboration et ne fait pas partie de cette sélection. Par ailleurs, l'exposition *Devoir de mémoire* est le résultat d'un travail mené par le Musée avec la CVR elle-même en contact avec des organismes autochtones (Samson, 2019). Comme nous n'avons pas pu recueillir plus de renseignements corroborant cette information, nous avons décidé de ne pas inclure cette occurrence au sous-corpus. Notons toutefois que la présentation des photographies le long de l'avenue

McGill College était concomitante avec l'un des sept événements nationaux organisés par la CVR et qui se tenait à Montréal pour recueillir la parole des survivants des pensionnats autochtones.

5.2.2 La position du Musée McCord pour une intégration d'une expertise autochtone à la conception des expositions

Dès la réouverture du Musée McCord en 1992, McCaffrey n'hésita pas à positionner l'institution sur la scène muséale canadienne et auprès des communautés autochtones. Sa participation aux réunions du GTMPN ainsi que ses multiples rencontres avec d'autres professionnelles aux États-Unis et au Canada influencèrent directement son travail en tant que conservatrice de la collection Ethnologie et archéologie (McCaffrey, 2017). Dans le catalogue *Aux couleurs de la terre Héritage culturel des premières nations*, publié pour les trois expositions inaugurales, le directeur général Luke Rombout, déjà cité au chapitre précédent, et McCaffrey annoncèrent d'ailleurs vouloir travailler de concert avec les communautés autochtones de la région de Montréal, et du Canada plus largement, afin de construire des ponts visibles entre le passé et le présent et de valoriser les contemporanéités des cultures présentées :

Autrefois, les expositions d'histoire canadienne représentaient pourtant souvent les autochtones comme des peuples restés sur la touche, symboles d'un style de vie destiné à être dépassé par le « progrès ». La réévaluation au Canada de ce problème a mené à la formation du Groupe de travail sur les musées et les Premières nations, projet parrainé conjointement par l'Assemblée des Premières Nations et par l'Association des musées canadiens. Grâce à cette initiative, les communautés autochtones et le personnel des musées se sont penchés sur la question de la représentation et ont formulé de nouvelles approches destinées à changer la conception et la présentation des expositions sur la culture autochtone, ainsi que la recherche s'y rattachant. De nos jours, de nombreux musées et groupes autochtones travaillent de concert pour produire de nouvelles expositions permettant au public canadien de mieux comprendre les cultures

autochtones et de reconnaître l'intégralité du rôle qu'elles ont joué dans la société canadienne, ainsi que la signification et la vitalité constante de leur vision du monde. (McCaffrey, 1992b, p.36)

Ce geste fort envers les Premiers Peuples, mais aussi envers la communauté muséale et scientifique ainsi que le public, posait les bases d'une nouvelle relation entre le McCord et les communautés autochtones d'où proviennent les objets conservés. Plus qu'une nouvelle au diapason d'un contexte politique et culturel fragile¹⁰², la position de McCaffrey annonçait sa posture déontologique appuyée par la direction. Guislaine Lemay, d'abord son assistante puis conservatrice de la collection à partir de 2007, poursuivit cette vision. Le Musée McCord n'a d'ailleurs jamais adopté de charte de conduite à l'égard des Premiers Peuples ni d'ententes écrites avec certaines communautés bien que Dolorès Contré Migwans affirme avoir rédigé un projet de politique à l'égard des communautés à laquelle la direction ne donna pas suite¹⁰³. Cette position diverge de celle du MCQ qui dispose d'une *Politique à l'égard des peuples autochtones* depuis 2012 afin de « contribuer au rapprochement entre autochtones et allochtones et à la valorisation des différents savoirs et savoir-faire matériels et immatériels autochtones [...] dans le prolongement d'actions posées depuis 1988 » (Musée de la civilisation, 2012, p.4). McCaffrey explique ce choix institutionnel :

Nous procédions plutôt projet par projet. Nous avons la même relation [avec chaque communauté]. Nous n'avons jamais refusé un groupe qui voulait venir voir les collections, les consulter, etc. Nous n'avons pas besoin de signer des ententes parce que nous étions complètement ouverts aux possibilités qui se présentaient. Pour ma part, j'étais un peu peut-être contre les procédures bureaucratiques. Qu'est-ce que cela veut dire de signer une entente ? [...] Je dois dire que j'ai toujours eu, sans exception,

¹⁰² Les conséquences de la Crise d'Oka, survenue deux ans plus tôt, étaient encore très importantes au Québec et au Canada. Par ailleurs, paraissait également en 1992 le rapport du GTMPN, intitulé *Tourner la page. Forger de nouveaux partenariats*, co-rédigé par Trudy Nicks et Tom Hill pour l'AMC et l'APN.

¹⁰³ Comme mentionné au chapitre 4, nous n'avons pas trouvé de traces de ce document dans les archives du Musée McCord et nous n'avons pas pu valider cette information lors de nos différentes discussions avec le personnel institutionnel.

des réponses complètement positives et généreuses de la part des communautés pour tous les projets. Je ne pense pas que nous faisons quelque chose en particulier mais nous n'avons jamais eu de refus. Quand nous appelions les communautés, que ça soit les Hurons Wendats, les Haidas, les Inuit, les Algonquins, nous avons toujours été bien reçus. Elles nous répondaient avec une grande générosité et voulaient participer au projet. Elles nous ont mis en contact avec des individus qui pouvaient faire avancer le projet. Ces expériences étaient tout à fait enrichissantes pour nous. Dans le monde des musées, il n'est pas rare d'entendre que le travail en collaboration est un processus d'apprentissage. Nous en avons énormément bénéficié et nous en avons appris vraiment beaucoup grâce aux individus. (McCaffrey, 2017)

En se présentant comme flexible, le Musée McCord s'est donc engagé à travailler avec plusieurs communautés autochtones et a développé des liens différents avec chacune d'entre elles, selon les expositions et les besoins institutionnels, mais aussi en fonction des répondants autochtones et de leurs expertises. La fluctuation des relations et des sphères d'intervention ne sont pas s'en rappeler les zones d'engagement théorisées par Onciul (2015).

5.2.3 L'intégration des expertises autochtones dans les expositions conçues par le Musée McCord

Parmi ce sous-corpus, quatorze expositions ont été produites par le Musée McCord. Nous avons relevé plusieurs types d'implication des personnes autochtones au processus de création : de la consultation auprès des communautés sur les manières de travailler et de représenter les histoires et les cultures à l'inclusion de la perspective d'un artiste autochtone en passant par un projet collaboratif de plus grande ampleur. Plusieurs fois, le Musée McCord a fait appel à un comité consultatif composé de personnes autochtones dont le mandat variait selon la thématique et les besoins.

Pour les expositions permanentes inaugurales, McCaffrey a consulté plusieurs experts autochtones pour s'assurer de présenter les artefacts de manière respectueuse. Elle explique :

Des consultations ont dès le départ été menées avec les représentants des communautés autochtones de la région de Montréal et les membres, autochtones ou non, d'une communauté muséale géographiquement beaucoup plus étendue. D'une importance cruciale, ces discussions ont permis de déterminer la « teneur » générale de l'espace d'exposition. À la suite de ces consultations, le Musée a ainsi décidé de monter trois expositions différentes plutôt qu'une seule grande exposition, cela afin de mieux représenter la diversité des cultures autochtones du Canada. Nous avons également opté pour des expositions semi-permanentes, nous créant ainsi l'obligation de présenter régulièrement de nouvelles expositions dans cet espace. En outre, chaque exposition peut voyager dans d'autres musées et centres culturels, autochtones et non autochtones, ce qui offre ainsi au public un bien meilleur accès aux collections du McCord. Enfin, bien que les artefacts exposés ne reflètent pas la vie actuelle des autochtones, nous avons cherché le moyen de toujours relier le passé au présent. Autrement dit, nous avons tenté de transmettre la signification profonde de ces objets qui ne sont pas de simples documents historiques, mais bien des éléments de la croissance, de l'évolution et de la revitalisation constantes des communautés autochtones. (McCaffrey, 1992b, p.36)

La collaboration pour ces trois expositions a été de nature différente. Pour *Un village nommé Hochelaga*, le Centre culturel de Kahnawà:ke avait recommandé à McCaffrey de collaborer avec Brian Deer, spécialiste de l'histoire des Haudenosaunee :

Il nous avait partagé beaucoup d'idées sur les manières de présenter [les Iroquoiens du Saint-Laurent] au public pour qu'il réalise qu'[ils] n'étaient pas des gens qui passaient leur temps à la guerre, qui n'avaient pas une culture sophistiquée avec des croyances, avec des façons de faire. Nous avons discuté de ces choses-là. (McCaffrey, 2017)

Par ailleurs McCaffrey affirme que les Haudenosaunee avaient lu les textes. Dans le cas d'*Empreintes de la nation micmac*, McCaffrey reçut les conseils de Ruth Whitehead, experte allochtone de ces communautés alors en poste au Nova Scotia Museum¹⁰⁴. Viviane Gray (Mi'gmaq), approchée également, aida plutôt le McCord à faire voyager l'exposition dans la réserve de Listuguj (Restigouche) en Gaspésie. (McCaffrey, 2017). La collaboration est donc apparue après la production de l'exposition, au moment de sa diffusion auprès de la communauté source. Pour ce qui est de *Vies et toponymes du Nunavik*, McCaffrey se rappelle avoir travaillé de concert avec l'Institut culturel Avataq pour la sélection des noms. Ce dernier a également suggéré la contribution de Taamusi Qumaq, un aîné inuk, pour qu'il puisse transmettre ses connaissances au sujet des lieux, des ressources naturelles et de tout autre élément important dans le quotidien des Inuit. Traduit de l'inuktitut au français et à l'anglais pour le catalogue, son savoir était, à l'époque, un des rares témoignages publiés sur les pensées et des connaissances traditionnelles inuit (McCaffrey, 2017). Finalement, les communautés consultées souhaitaient aussi être représentées de façon contemporaine tout en s'inscrivant dans la pensée circulaire où le passé, le présent et le futur sont interreliés. Un quatrième volet présentait alors le Centre d'amitié autochtone en plus de deux vidéos sur le thème du respect de l'autre (McCaffrey, 1992c, p.19). L'objectif était de proposer un portrait actuel des Premiers Peuples et d'ouvrir les perspectives abordées par les trois expositions.

Pour l'exposition *Paroles vivantes*, McCaffrey fit appel à l'expertise de François Vincent Kiowarini, responsable du patrimoine et du développement culturel au Conseil de la Nation huronne-wendat de Wendake, suite à une intention mutuelle de collaborer ensemble (McCaffrey, 2017). La présence de Vincent Kiowarini dans le processus

¹⁰⁴ Ruth Whitehead qui avait également fait partie du comité scientifique pour l'exposition *The Spirit Sings* aux côtés de Julia D.Harrison.

d'exposition a entre autres permis la présentation de plusieurs wampums d'origine wendat et les récits oraux qui leur sont associés (MacKay, 2008, p.55). Il posait d'ailleurs fièrement avec l'un deux sur un cartel « de la même manière que son ancêtre Nicolas Vincent Tsawenhohi » représenté dans l'estampe d'Edward Chatfield de 1825 (Musée McCord, Paroles vivantes, boîte 56).



Figure 5.3 Edward Chatfield, *Nicholas Vincent Tsawenhohi*, 1825. 33.3 x 29 cm
Don de Mme Walter M. Stewart, M20855, Musée McCord.
(<http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M20855>)

Inaugurée en 2013, l'exposition permanente *Porter son identité* oscille entre la consultation et la collaboration avec des experts autochtones. En effet, la conservatrice Lemay s'est entourée, de 2011 à 2013, d'un comité consultatif autochtone composé de

Tammy Beauvais (Kanien'kehaka), designer de mode, Viviane Gray (Mi'gmaq), artiste et conservatrice, Heather Igloliorte (Inuk), spécialiste en art inuit et professeure adjointe en histoire de l'art autochtone de l'Université Concordia, Nadia Myre (Anishinaabe), artiste et commissaire, Sherry Farrell Racette (Métis), alors professeure associée au département des études autochtones et au programme d'études des femmes et de genre de l'Université du Manitoba¹⁰⁵. En entrevue, Lemay insiste sur le fait que :

[ce groupe] composé exclusivement de femmes autochtones, a vraiment été impliqué dès le début, à partir du moment où le scénario préliminaire se mettait en forme. Il a été également consulté concernant le design et a contribué à l'écriture des textes, à la lecture des textes, la sélection d'objets et de témoignages. Certaines [des membres] connaissaient bien notre collection y ayant travaillé dans le passé. Elles ont enfin collaboré au catalogue. Cela a vraiment été une collaboration très intéressante et pleine de passion. Elles m'ont vraiment emportée dans leur engouement. (Lemay, 2017)

En effet, en ayant déjà des relations de travail avec certaines d'entre elles, une confiance réciproque, nouée avec le temps, allait au-delà d'une consultation spécifique sur un point donné.

J'avais déjà travaillé avec Sherry Farrell Racette quand elle était venue consulter nos collections. Je connaissais aussi Heather Igloliorte, parce que nous avions travaillé ensemble. Les autres personnes m'avaient été recommandées. On avait demandé à des hommes, mais ils ont décliné l'offre. D'un autre côté, c'était très bien, c'était une manière aussi de souligner et de valoriser la place qu'ont les femmes dans cette transmission culturelle à travers, dans ce cas-ci, le vêtement. Je trouve que ça fonctionnait très bien. Il y avait même un lien fort avec la thématique parce

¹⁰⁵ Parmi les objectifs présentés dans le concept d'exposition daté du 20 septembre 2011, la collaboration avec les Autochtones est mentionnée à deux reprises (Musée McCord, Porter son identité, dossier d'exposition). Cette information confirme la ferme volonté de Lemay de s'entourer de spécialistes autochtones.

que certaines font du perlage. [...] Nadia Myre était présente depuis le début. Nous voulions qu'elle soit la commissaire de la composante contemporaine puisque c'est un domaine qu'elle connaît bien contrairement à moi. Nous avons déjà travaillé avec elle sur plusieurs projets dont notamment celui pour la Forêt urbaine. Elle y avait animé un atelier de perlage. (Lemay, 2017)

Ce comité consultatif présente des caractéristiques différentes que celles relevées pour les consultations précédentes. Ses membres y ont joué un rôle plus important en participant à la sélection des objets et de l'ensemble de leurs rotations¹⁰⁶, mais aussi en proposant des modifications substantielles du scénario d'exposition :

Elles ont vraiment été impliquées tout le long : dès le début avec la validation du scénario préliminaire puis dans l'organisation de l'exposition. Par exemple, il y a donc les différentes strates identitaires de l'exposition. Au début, je voyais la couche spirituelle du vêtement comme le cercle extérieur puisque pour moi, la spiritualité englobait le tout. Et elles avaient toutes dit : « Non, tu ne peux pas mettre ça à l'extérieur c'est trop intime, c'est notre cœur, la chose la plus proche de notre cœur, notre fondement. Il faut que ça soit au centre, que ça soit le milieu ». Suite à cela, nous avons rechangé toute l'organisation de l'exposition. C'est très intéressant. Elles ont aussi été impliquées dans la validation du design. Les perceptions d'un designer, d'un conservateur et des membres de communautés ne correspondaient pas toujours. Elles ont beaucoup discuté avec le designer pour qu'il comprenne mieux leur manière d'être, de penser. Ce dialogue a beaucoup influencé le design de l'exposition où l'espace disparaît littéralement et les objets prennent leur place tout en tenant un propos très fort. L'idée était vraiment d'avoir l'objet comme le centre de toute l'exposition et que le reste de la salle disparaisse. Encore une fois, c'est avec des discussions entre les membres du comité et le designer que je crois que cette compréhension a eu lieu et que ce design a abouti. Elles ont aussi été impliquées dans l'écriture des textes et dans leur

¹⁰⁶ Compte tenu de la sensibilité à la lumière de certaines pièces notamment, le Musée McCord n'a pas d'autre choix que d'opérer des rotations régulières entre les artefacts de sa collection et d'en emprunter à d'autres institutions. Cette contrainte permet tout de même aux visiteurs de voir une plus grande partie de la collection.

validation, dans la sélection de certains objets. Il y avait quelques incontournables qu'elles avaient identifiés et qu'il fallait absolument montrer. [...] Nous avons dû choisir tous les objets en amont. Elles étaient donc au courant à l'avance de tous les objets qui allaient être exposés et les avaient validés. Le seul moment où elles n'ont pas été impliquées c'est dans la sélection des objets de la rotation 5 puisque l'exposition a été prolongée d'un an. J'ai dû choisir des objets, mais toujours selon les mêmes catégories d'objets définies avec elles et selon les impératifs des collections. Certains objets ne pouvant plus tourner, il a fallu que j'emprunte des objets pour garder un propos cohérent. (Lemay, 2017)

Les voix des communautés autochtones, aussi bien issues des Premières Nations que les Inuit et les Métis, ont été incluses de plusieurs façons au sein de l'exposition. Dès l'entrée de celle-ci, les visiteurs peuvent entendre les ethnonymes dans la langue de chaque nation vivant sur le territoire considéré maintenant comme le Canada. Par ailleurs, plusieurs vidéos offrent des spécifications sur certains artefacts exposés – la confection des couvertures à boutons, le mythe de l'orque dans la cosmologie des populations de la côte Nord-Ouest, etc. Ces vidéos participent à la valorisation des liens entre le passé et le présent et insistent sur la transmission orale dans la construction identitaire autochtone. De plus, d'autres vidéos placées à la fin de l'exposition présentent l'importance du vêtement pour Nakuset (Crie), Pakesso Mukash (Cri et Abénaki), Stanley Volant (Innu), Tammy Beauvais (Kanien'kehaka) et Joséphine Bacon (Innue), cinq personnalités autochtones vivant sur le territoire considéré comme étant le Québec. Finalement, des citations en lien avec la thématique sont inscrites à même le sol :

« Rien n'est plus personnel que les vêtements que nous portons. Le vêtement est un peu comme un vase qui contient notre esprit »
Rebecca Lyon, Alutiiq, Déné.

« Parce que nous échangeons notre culture, nous échangeons notre identité; et en partageant nos récits et notre histoire, nous nous rapprochons un peu »
Jody Wilson-Raybould, Kwakwaka'wakw.

« À ceux qui me demandent “Où est votre histoire”, je réponds “Nous portons notre histoire.” » Austin Hammond, Tlingit.

Ces multiples supports discursifs appuient l'idée que le vêtement est à la fois un élément identitaire collectif pour les Premiers Peuples, mais qu'il peut aussi être lié à l'individu.

Le vêtement c'est ça aussi, c'est très personnel. Chaque femme avait son style, sa manière de faire, sa perception du vêtement et une raison d'être. C'est aussi vraiment relié à la famille, à l'individu qui allait porter ce vêtement. L'exposition présente un discours individuel et personnel de l'identité. C'était aussi inévitable puisque l'identité c'est une idée tellement personnelle. (Lemay 2017)

L'inclusion des voix autochtones est également très perceptible dans le catalogue qui prolonge l'exposition (2013). Plusieurs témoignages apportent un point de vue individuel sur un artefact de la collection du McCord. Ils permettent ainsi une certaine appropriation contemporaine des artefacts du passé en même temps que la production d'un discours identitaire. À ce titre, Farrell Racette a signé un texte intitulé « Quelles histoires ces vêtements racontent-ils ? » alors que Heather Igloliorte, Viviane Gray et Tammy Beauvais et douze autres personnes autochtones ont proposé une lecture intime d'un objet de l'exposition.

[...] les textes sont très personnels. D'ailleurs, on le voit bien à la lecture puisqu'ils sont tellement différents de l'un à l'autre. Il y en a qui vont parler de l'objet en tant que tel. D'autres vont parler de façon plus générale sans nécessairement avoir de liens avec l'objet présenté, mais ils ont eux-mêmes associé cet objet-là à leur propos. Par exemple, Jeff Thomas a sélectionné une chemise qui était à la deuxième ou la troisième rotation. C'était une chemise qui avait été portée par Hayter Reed lors d'un bal et il a choisi de parler de cet événement. Le catalogue reflète donc des perceptions très différentes et personnelles, la vision, la perception et l'attachement des auteurs. (Lemay 2017)

À cela s'ajoute une implication constante depuis l'ouverture de l'exposition de la part de Myre en tant que commissaire pour la section de l'art contemporain. Nous y reviendrons plus en détail aux chapitres 6 et 7 lorsque nous ferons l'étude du sous-corpus « Expositions intégrant de l'art contemporain des Premières Nations ». En somme, l'exposition *Porter son identité* est finalement symptomatique d'un engagement flexible qui tient compte des besoins institutionnels, des expertises autochtones et des fluctuations du processus de création de l'exposition comme Onciul l'a envisagé (2015). Même si les modalités partenariales telles que définies par Fortney (2009) ont émergé lorsque le McCord a invité des membres à intervenir dans certaines zones d'exposition par le biais des témoignages, cette exposition semble toutefois être le résultat d'une collaboration plus profonde et visible dans l'exposition. La voix de Lemay, accompagnée de celle de l'ancienne conservatrice, McCaffrey, se fonde avec celle, plus collective, du comité consultatif. Néanmoins, pour le visiteur, le discours qui en émane ne s'apparente ni à une exposition plurivocale ni un projet centré sur les besoins et les savoirs d'une communauté en particulier tels que décrits par Phillips (2003). Suzanne Sauvage, présidente et chef de la direction, affirme également que cette exposition est le travail d'une collaboration effective avec plusieurs membres de communautés sans qu'une réelle co-création, au sens donné par Kaine (2016), n'ait été établie (Sauvage, 2019a).

Au contraire, antérieurement, le McCord avait entrepris une collaboration encore plus profonde et complexe dans le cadre de l'exposition *À la croisée des chemins* présentée en 1999. Elle est le fruit d'un travail débuté en 1994 entre le Musée McCord et le CAM ainsi qu'avec la collaboration avec le Centre culturel Kanien'kehaka Raotitiohkwa de Kahnawà:ke, les artisans haudenosaunee des nations Tuscarora et Kanien'kehaka et le ROM. Le comité de conservation chargé de la recherche, de la sélection des objets et des œuvres contemporaines, du scénario et de la scénographie était composé de

Kanatakta (Kanien'kehà:ka), directeur général du Centre culturel Kanien'kehaka Raotitiohkwa de Kahnawà:ke, Kate Koperski, conservatrice des arts folkloriques au CAM, Moira T. McCaffrey, conservatrice de la collection Ethnologie et archéologie du McCord, Trudy Nicks, conservatrice de l'ethnologie au ROM, Sandra Olsen, directrice du CAM, Ruth B. Phillips, directrice du MOA, Jolene Rickard (Tuscarora), professeure associée à l'Université de Buffalo. Au comité s'ajoutaient des artistes perlières (*beadworkers*) des nations Kanien'kehà:ka et Tuscarora, toutes reconnues pour leur expertise et leur pratique du perlage. Elles guidèrent le comité scientifique dans la conception de l'exposition¹⁰⁷ et créèrent plusieurs pièces contemporaines (Musée McCord, *À la croisée des chemins*, boîte 49 ; McCaffrey, 2002, p.81). McCaffrey mentionnait également avoir consulté Steven Loft (Kanien'kehà:ka), alors chargé de la représentation culturelle de la communauté, au sujet de la présentation de wampums kanien'kehà:ka originaires de Kanehsatà:ke¹⁰⁸ :

[Steven Loft] a parlé avec des aînés et nous nous sommes mis d'accord pour écrire un texte qui racontait leur version de la signification du wampum. Le wampum venait de Kanehsatà:ke et les aînés étaient d'accord pour le présenter avec ce texte. (McCaffrey, 2017)

¹⁰⁷ En parallèle de la recherche, le comité scientifique accompagnait les artistes dans les visites des collections du Musée McCord, du MCC et du ROM.

¹⁰⁸ Si l'exposition de ceintures wampum est désormais assez acceptée dans les musées, il existait une forte opposition de la part des communautés et des aînés il y a encore quelques années du fait de leur dimension sacrée. De nos jours, il semblerait que ce soit son usage diplomatique dans l'histoire des relations inter-nations et avec les représentants coloniaux qui soit mise de l'avant malgré leur fort pouvoir spirituel. Pour l'exposition *À la croisée des chemins*, l'accord des aînés Kanien'kehà:ka à exposer les wampums était d'ailleurs un enjeu aussi bien pour la présentation au Musée McCord que pour sa mise en tournée au Canada et aux États-Unis. En effet, la nation Tuscarora s'y opposait fermement du fait de leur nature sacrée et Jolene Rickard, elle-même tuscarora et membre du comité scientifique, dût alors négocier avec sa communauté (McCaffrey, 2017 ; Lemay, 2017).

Parmi les objectifs de l'exposition, la collaboration était envisagée comme moyen de reconnaissance des différents types de savoirs. Cette composante méthodologique, intrinsèque au processus de recherche, était relevée à même la salle puisqu'un panneau didactique, intitulé « une collaboration » décrivait les modalités de cette démarche entre expertes allochtones et autochtones, issues des mondes universitaires, muséaux ou artistiques. Positionné à l'entrée de l'exposition, il était également signé de tous les membres du comité scientifique (Musée McCord, À la croisée des chemins, images de l'exposition). L'inclusion des expertises autochtones était d'ailleurs déjà au cœur du projet préliminaire rédigé par Phillips en décembre 1993, impliquée les années précédentes dans le GTMPN :

It will also be essential to include an Iroquois expert on the committee and to provide in the exhibition budget for further Iroquois consultants. Not only is the needed [sic]to comply with the guidelines set out by the Task Force on Museums and First Nations in its 1992 report (accepted by the Assembly of First Nations of Canada and the Canadian Museums Association), but it is essential in order to achieve a full, balanced and insightful representation of the history being told. (Phillips, 1993, p.4 citée dans Musée McCord, À la croisée des chemins boîte 50, dossier descriptive sheet)

Notons que la collection du Musée McCord et l'exposition permanente sur le perlage *Manituminaki*, présentée de 1994 à 1999, fournissaient les conditions propices à une éventuelle collaboration avec Phillips et Nicks qui étaient les porteuses initiales du projet. De plus, les recherches de Phillips pour l'exposition *The Spirit Sings*, et notamment la localisation de plusieurs artefacts haudenosaunee dans les collections d'Amérique du Nord et d'Europe, ont certainement nourri ce projet (Phillips, 1993, p.3-4 citée dans Musée McCord, À la croisée des chemins boîte 50, dossier descriptive sheet). De ce processus collaboratif a émergé une exposition axée sur les valeurs des communautés haudenosaunee consultées. Les objets perlés issus des collections cohabitaient avec des pièces actuelles confectionnées par les membres de ces communautés et trois artistes contemporaines, Shelley Niro (Kanien'kehè:ka), Jolene

Rickard (Tuscarora) et Jeff Thomas (Onondaga). Les voix des artistes perlières autochtones, enregistrées lors des consultations des collections muséales, étaient également incluses dans l'exposition ¹⁰⁹. Si l'exposition présentait un discours uniformisé et homogène, il n'en reste pas moins qu'elle constitue un exemple de projet multivocal au sens proposé par Phillips (2003). La multiplicité des points de vue, des disciplines et des approches techniques a permis d'offrir une présentation complète et complexe du perlage où les questions des échanges coloniaux, de l'utilisation et le commerce des objets perlés et des confections actuelles étaient traitées. À ce titre, Nicks témoignait de l'importance des discussions avec les femmes autochtones spécialistes du perlage et de la prégnance de leurs échanges dans la production discursive de l'exposition :

If short visits with beadworkers have opened our eyes, the mohawk and Tuscarora members of the curatorial team have constantly reminded us of the different perspectives that communities may have about these objects » (Nicks, 1997, p.10 citée dans Musée McCord, À la croisée des chemins, boîte 50, dossier Iroquois Beadwork-General).

Dans les autres expositions de ce sous-corpus, le Musée McCord a impliqué des artistes à divers stades de production. Suivant leur rôle, ils ont pu avoir des rôles de commissaires, commentateur ou créateur. À cheval entre la consultation pour un aspect précis et le processus collaboratif impliquant une communauté ou plusieurs de ses membres, cette forme d'engagement permet d'accueillir un regard artistique sur les collections et offrir un apport esthétique et actuel aux expositions. Le rôle des artistes dans ces expositions sera traité plus en détail dans les chapitres 6 et 7.

¹⁰⁹ Les enregistrements et les transcriptions furent retournées aux deux communautés pour servir de matériel de recherche éventuel (McCaffrey, 2002, p.82).

5.2.4 L'intégration des expertises autochtones dans les expositions reçues au Musée McCord et conçues par des musées allochtones

Cinq expositions présentées au Musée McCord proviennent d'autres institutions canadiennes : *L'histoire reconquise* du Glenbow Museum réalisée avec par la conservatrice invitée Valerie Robertson avec la collaboration de Charlotte Nahbixie (Assiniboine), le petit-fils de l'artiste, John Haywake, les membres de la nation Nakoda de la communauté Carry The Kettle et le Conseil tribal de Touchwood-File Hills Qu'Appelle ; *Kàx!aya Gvilas* issue d'une collaboration entre le Heiltsuk Tribal Council, le Heiltsuk Cultural Education Centre, le ROM et le RBCM ; *Robert Davidson*, fruit d'un travail du MOA avec l'artiste lui-même ; *Nuvisavik* provenant du MCC et finalement, *Honte et préjugés* de l'Art Museum de l'Université de Toronto (AMUT) en partenariat avec le Musée d'art du Centre de la Confédération (MACC). Dans ces expositions ont été utilisés des processus collaboratifs similaires à ceux que le Musée McCord emploie depuis 1992, à savoir : la consultation spécifique, la collaboration engagée et l'apport des artistes comme producteurs de discours.

Le cas de l'exposition *Kàx!aya Gvilas* mérite qu'on s'y penche plus en profondeur tant le processus collaboratif mis en place entre le Heiltsuk Tribal Council, le Heiltsuk Cultural Education Centre, le ROM et le RBCM illustre ce que Phillips entend par exposition centrée sur la communauté (*community-based exhibit*) (Phillips, 2003). Les objectifs étaient de célébrer la longue tradition artistique et technique heiltsuk et de démontrer la survivance des traditions dans la société et la culture moderne. Le résultat témoigne d'un travail respectueux entre la nation et la communauté muséale. La position de Pam Brown (Heiltsuk), conservatrice au service de l'ethnologie/médias au MOA a rendu possible la construction d'un dialogue fécond visant à valoriser exclusivement la production matérielle et artistique d'une seule nation jusque-là toujours présentée avec les autres peuples de la côte Nord-Ouest. L'exposition incluait

cinquante-et-un objets du ROM et quinze œuvres contemporaines, de divers médiums, créées par des artistes heiltsuks (Musée McCord, Kàx!aya Gvilas boîte 61, « Description of exhibit contents », p.3). La collaboration était en tout point remarquable par plusieurs signes. Un panneau didactique retranscrivait un « extrait de la Lettre d’entente entre le Musée royal de l’Ontario et le Conseil tribal heiltsuk/Centre culturel et éducatif heiltsuk » en date du 27 août 1998. D’autre part, selon la tradition heiltsuk, une longue liste de remerciements de la part des commissaires, Pam Brown et Martha Black, conservatrice au département d’ethnologie du RBCM, ponctuait l’exposition et reconnaissait officiellement l’importance de la contribution de chacune des personnes impliquées dans ce projet. Tel que stipulé dans l’entente, la perspective autochtone devait être « largement représentée dans cette exposition » (Musée McCord, Kàx!aya Gvilas, boîte 61, dossier Kàx!aya Gvilas art, textes d’exposition). Cela explique le ton des textes et les zones d’exposition définies. Ces deux points feront l’objet d’une analyse plus détaillée ci-après. À cela s’ajoutent une recherche et une réflexion entièrement tournée vers la communauté, des prémisses au résultat final :

Brown took that research back to the community, amplified it with further levels of community interpretation, added a substantial contemporary art component, and worked with community members to identify the themes and issues Heiltsuk people wanted to communicate to both the roughly half of their members who live in Vancouver and to broader southern Canadian publics. (Phillips, 2003, p.157)

Toutefois, le processus collaboratif ne s’arrêta à l’exposition en tant que telle. En effet, Phillips, alors en poste au MOA, a décrit le vernissage comme étant un événement respectant les protocoles autochtones : de la permission d’entrer sur le territoire Musqueam aux danses et chants en vêtements d’apparat traditionnels.

The ritual performance translated the basic principles and components of the potlach of the Northwest Coast First Nations into the language of a museum opening – or vice versa – and the brief speeches by museum, university and sponsors’ representatives which normally provide the

substance of a museum opening were decentred and became enfolded within an indigenous Heiltsuk ceremonial event. (Phillips, 2003, p.156)

Au Musée McCord, le vernissage de cette exposition présentait quelques similitudes. Une délégation heiltsuk, composée de chefs, d'aînés, de membres de la communauté, parmi lesquels des danseurs et des chanteurs, fut invitée. Le déroulement de la soirée incluait une cérémonie de bénédiction avec une découpe d'écorce de cèdre, des danses et des chants, la reconnaissance territoriale de la part du chef Joe Norton et des gardiens de la paix haudenosaunee (Musée McCord, Kàx!aya Gvilas, boîte 61, dossier heilstuk art - ROM, scénario du vernissage). Le livre des visiteurs témoigne d'ailleurs de la fierté des Heiltsuk de voir leur exposition voyager et de leur gratitude envers le Musée McCord (Musée McCord, Kàx!aya Gvilas, boîte 61, livre des visiteurs). La venue de l'exposition a également été l'occasion pour les membres de la nation présents de voir les artefacts conservés à Montréal. Lemay se remémore :

Je dois avouer que cette visite a été très émouvante parce qu'il y avait entre autres une des participantes qui était la descendante d'un artiste dont on possédait une boîte. Elle a fondu en larmes parce qu'elle se souvenait l'avoir vue chez son grand-père ou arrière-grand-père puis elle avait disparu suite à une vente. Elle la redécouvrait dans les collections. (Lemay, 2017)

5.2.5 L'intégration des expertises autochtones dans les expositions reçues au Musée McCord et conçues par des musées autochtones

Depuis 1992, le Musée McCord a présenté trois expositions provenant de musées autochtones : *Plumes et Pacotilles* du WCC, *Trésors de la forêt* produite par le MPMRC ainsi que *La Loi sur les Indiens « revisitée »* provenant du Musée Huron-Wendat. Aussi, le McCord s'inscrit dans le mouvement d'*empowerment* identitaire et culturel autochtone de par le type d'exposition proposé, les discours qui en émanent et

sa position de musée d'histoire canadienne. Ces expositions ont eu pour effet de contrebalancer le discours autochtone largement relayé par les institutions de savoir, qui rappelons-le sont autant de sociétés de discours. Elles témoignent également de la prégnance et de la contemporanéité des nations qui s'inscrivent aussi bien dans leurs traditions que dans le temps présent et l'évolution des matériaux, des techniques et des sujets évoqués entre autres. Enfin, ces expositions renforcent la position du McCord comme intermédiaire et partenaire des communautés autochtones, élément annoncé par McCaffrey dès la réouverture du Musée en 1992. L'institution se fait donc porte-parole des Premiers Peuples en proposant à un public principalement autochtone, francophone et anglophone, une représentation directement issue des communautés sources. Plus que d'autoriser la présence d'un discours autochtone comme l'envisage Boast lorsqu'il critique la notion de zone de contact (2011), le Musée McCord s'en fait plutôt un intermédiaire assumé.

À titre d'exemple, la tenue de *Plumes et Pacotilles* au Musée McCord en 1993 a certainement eu un impact retentissant. Il s'agissait de la première exposition temporaire à thématique autochtone présentée après la réouverture. Elle était programmée en même temps que les trois expositions inaugurales conçues par McCaffrey. Agissant en miroir les unes avec les autres, *Plumes et Pacotilles* permettait donc de confirmer la contemporanéité des Premiers Peuples tout en proposant un discours émanant directement d'une institution autochtone et dans lequel les objectifs, le ton et les objets exposés étaient différents des expositions produites par le McCord. Présentée un an après le dépôt du rapport *Tourner la page*, cette exposition démontre la volonté pour le McCord d'appliquer les recommandations du GTMPN et de laisser la place aux perspectives autochtones. De plus, en ayant pour objectif avoué la déconstruction des stéréotypes à l'égard des Premiers Peuples par une réflexion sur la culture populaire américaine, nous supposons également un fort impact de l'exposition auprès du public, présentée trois ans après la crise d'Oka de l'été 1990, épisode durant lequel les tensions entre Allochtones et Autochtones furent fortement marquées par une

montée du racisme et de la diffusion de clichés haineux à l'encontre des communautés. De ce contexte d'où émanaient une forte incompréhension et une multitude de frustrations, cette exposition permettait de déboulonner les préjugés et les multiples images des Autochtones.

La Loi sur les Indiens « revisitée » permettait d'ailleurs, elle aussi, de déconstruire certaines conceptions à l'égard des communautés en prenant comme focale les incohérences de la Loi sur les Indiens et les situations ubuesques qu'elle peut engendrer. Huit artistes étaient invités à choisir un des articles et de s'en inspirer pour créer une œuvre. Le résultat, résolument politique, permettait encore une fois au McCord de se positionner et d'ouvrir certaines discussions politiques et sociales avec ses visiteurs. Seule institution allochtone à avoir accueilli cette exposition, elle confirmait sa volonté à poursuivre le dialogue fécond entamé avec les Premiers Peuples depuis 1992. Cette exposition fera l'objet d'une analyse plus détaillée aux prochains chapitres.

5.3 Les stratégies de représentation des histoires et des cultures autochtones

5.3.1 De la quête d'une authenticité fantasmée à la prise en compte des perspectives autochtones

Nous considérons les musées comme des sociétés de discours telles que Foucault les a définies (Foucault, 1971, p.42-43). Ils détiennent un pouvoir du fait de leur capacité à produire et à diffuser un discours justifié et illustré par un ensemble d'éléments – des artefacts, des œuvres et l'ensemble des dispositifs expographiques contenus dans une exposition quelle qu'elle soit – destiné à être perçu comme autant de preuve du récit proposé. Les institutions muséales, disposant des preuves de la véracité qu'elles apportent, appuyées par des artefacts authentiques et un récit actualisé par les nouvelles recherches et consultations auprès des communautés concernées, proposent une

version du savoir et de la vérité relayée considérablement (Ames, 1992, p.22). La construction de la représentation autochtone telle que nous l'appréhendons dans les musées allochtones est donc le fait d'une analyse occidentale largement diffusée, ponctuée, par moment, d'une collaboration visible. En ayant fait des Premiers Peuples leur miroir perdu, les personnes non autochtones ont été fortement obsédées par ces derniers dont les objets étaient caractérisés comme purs, authentiques et dénués de traces de la civilisation occidentale. David Ross McCord, à l'origine de notre cas d'étude, était d'ailleurs lui-même mu par cette quête. Les artefacts collectés et exposés devenaient une représentation fantasmée de l'autochtonie ou plus encore, une synecdoque de la culture entière (Bal, 1996, p.148). En parvenant à circonscrire l'identité des communautés autochtones à une simple projection occidentale, les stéréotypes entérinaient alors la perspective coloniale dans un carcan sans équivoque. Pour le théoricien du post-colonialisme Homi K. Bhabha :

[l]'un des caractères marquants du discours colonial est sa dépendance au concept de « fixité » dans la construction idéologique de l'altérité. La fixité, en tant que signe de la différence culture/historique/raciale dans le discours du colonialisme, est un mode paradoxal de représentation : elle connote la rigidité et l'ordre immuable aussi bien que le désordre, la dégénérescence et la répétition démonique. De même le stéréotype, qui est sa stratégie discursive majeure, est une forme de savoir et d'identification qui oscille entre ce qui est toujours « en place », déjà connu, et quelque chose qui doit être anxieusement répété [...] (Bhabha, 2007, p.121).

Réduits simplement à une sorte d'anthologie de leurs cultures matérielles et visuelles orientée principalement vers le passé, les Premiers Peuples étaient devenus l'ombre d'eux-mêmes, de la quête d'une authenticité construite par les Allochtones au détriment des traditions encore vivantes. Les artefacts et les œuvres d'art se transformaient alors une synecdoque très claire de la culture autochtone prise dans son acceptation la plus large possible : « l'objet est devenu un échantillon de civilisation » (Mauzé et Rostkowski, 2007, p.82).

Le musée du XXI^e siècle tend désormais à envisager les *musealia* comme des sources de récits personnels ou collectifs. L'apport, dans les expositions, d'objets et d'œuvres contemporaines permet également de donner un autre sens aux collections et d'offrir un discours actualisé, plus proche des considérations des nations autochtones. Néanmoins, il apparaît urgent de se défaire de la dichotomie classique entre les concepts de tradition et de modernité au nom d'une authenticité prétendue dont Élise Dubuc fait état :

Participant au spectacle urbain, enclavés dans un passé idyllique, mais définitivement révolu dès lors que la place avait été prise, les objets de collections allaient être considérés comme « authentiques » et les êtres également, dans la mesure où ils n'avaient pas été « contaminés » par la civilisation issue de la colonisation européenne du continent. Aucune actualité ne leur était possible. (Dubuc, 2002, p.41)

À ce titre, Bruce Trigger critique de manière particulièrement acerbe les historiens qui ont, depuis la période de contacts et plus particulièrement encore au XIX^e siècle, renforcé et perpétué l'image traditionnellement véhiculée des Premières Nations pour finalement qu'elle soit communément acceptée. Selon lui, cette vision stéréotypée est le fruit d'une suite de discours essentialistes voire même évolutionnistes cherchant à sans cesse inférioriser les nations autochtones dans leur rapport avec les Européens et, par la suite, les Canadiens (Trigger, 1992, p.51-57). Sally Price rappelle elle aussi la mise en distance temporelle qui fige les Autochtones dans un temps presque révolu et « [met] à distance des peuples et des cultures qui sont historiquement nos parfaits contemporains » (Price, 2012, p.99). Il serait plus pertinent selon Clifford d'analyser la situation en termes d'homogénéisation et de perte rapportées à un constat d'émergence et d'invention où, comme il le souligne : « [t]wentieth-century identities no longer presuppose continuous cultures or traditions » (Clifford, 1988, p.14). Les institutions n'ont plus le monopole de la connaissance et de la production de discours en tant que gardiennes des cultures matérielles et visuelles de l'Autre. Les communautés valident dorénavant les discours muséaux en tant que garantes de la

culture, des savoirs et de leurs patrimoines matériels et immatériels. Les rapports de domination se renversent. Les populations colonisées reprennent le droit de parler de leur culture, de leur authenticité et de leur rapport avec la construction de la modernité selon le prisme de la culture occidentale.

5.3.2 Les typologies des points de vue autochtones dans les expositions : des stratégies de représentation possibles

La mise en place d'expositions plurivocales est une réponse possible à la conception manichéenne des représentations identitaires opposant le Nous au Eux/Autres. Virginie Soulier a analysé les modalités discursives de plusieurs expositions à thématique autochtone selon une visée communicationnelle, exposition qu'elle a envisagée comme des trames narratives (Soulier, 2012, p.240).

En s'inspirant du concept de focalisation de Gérard Genette, elle propose trois modalités du discours d'exposition qui s'avèrent particulièrement fécondes pour analyser les représentations en jeu au Musée McCord depuis 1992. Dans un premier temps, « [l]a focalisation interne désigne un discours où l'énonciateur canalise le regard du lecteur/visiteur en indiquant des détails ou en donnant à l'inverse des vues d'ensemble » (Soulier, 2012, p.241). Cette modalité implique que les points de vue des Premiers Peuples, utilisés pendant la préparation de l'exposition, disparaissent au profit d'un discours général du musée dans lequel sont incluses les perspectives autochtones. Ces dernières apparaissent toutefois dans les outils d'interprétation conçus par des professionnels autochtones.

La focalisation externe, quant à elle, consiste à présenter le point de vue autochtone par le biais de narrateurs plus ou moins fictifs :

Les visiteurs ont l'impression que les autochtones les invitent à découvrir leurs univers et à écouter leurs histoires. Les points de vue des autochtones sont présents dans l'ensemble des textes ainsi qu'à travers l'ensemble des outils d'interprétation [...] Le musée tente de jouer un rôle d'intermédiaire et de porte-parole entre les communautés autochtones et les visiteurs allochtones. Il mobilise des stratégies communicationnelles pour transmettre au mieux et le plus clairement possibles des connaissances (historiques, ethnologiques, archéologique, etc.) tout en manifestant une volonté de rester « politiquement correct ». Les messages de l'exposition, en ce sens, semblent refléter la parole autochtone. (Soulier, 2012, p.242-244)

Enfin, la focalisation mixte découle des collaborations entreprises et met en valeur une multiplicité des points de vue, à la fois allochtones et autochtones, dans les textes par le biais de la diversification des citations, des récits et des outils d'interprétation :

Les musées prétendent minimiser leur autorité de discours en prenant en compte et en exposant les points de vue des autochtones dans le dispositif expositionnel. Le discours est néanmoins construit par sélection, reformulation (altération) et hiérarchisation des points de vue. Les références à une source tenue pour légitimante sont une sorte « d'autorité citée ». (Soulier, 2012, p.245)

Il est possible d'appliquer cette modélisation aux expositions du Musée McCord. Elle nous permet d'analyser, selon un palier supplémentaire, l'implication des Premiers Peuples et l'inclusion de leurs perspectives afin d'affiner les catégorisations proposées selon les types de collaboration. L'étude des textes des expositions du sous-corpus « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone » nous indique que les trois types de focalisation ont été utilisés

depuis 1992 et ce, indépendamment du fait que l'institution productrice soit autochtone ou allochtone¹¹⁰.

Parmi les expositions relevant de la focalisation interne, nous comptons six occurrences : les trois expositions inaugurales ainsi que *Paroles vivantes*, *Trésors de la forêt* et *Bienvenue à l'atelier*. Pour chacune d'entre elles, si la perspective autochtone été incluse lors de leur production – par le biais de consultations et l'apport critique artistique face aux collections du Musée McCord principalement –, elle s'efface au profit de textes descriptifs et didactiques attendus dans un musée d'histoire. Il est toutefois surprenant de constater que l'exposition *Trésors de la forêt*, pourtant produite par le MPMRC, établissement géré par la nation Mashantucket Pequot, utilise la focalisation interne pour décrire l'utilisation du bois et de l'écorce par les nations de l'Est de l'Amérique du Nord dans leur culture, leur cosmologie et leur rapport au territoire¹¹¹. De plus, bien que Kent Monkman ait été invité produire une œuvre à partir des collections du McCord dans le cadre du programme *Artiste en résidence*, l'exposition *Bienvenue à l'atelier* propose aux visiteurs une perspective formelle où sont les photographies de la collection Notman utilisées par Monkman sont mises en miroir avec son interprétation.

D'autre part, nous constatons que les six expositions, produites par des musées autochtones ou en intime collaboration avec la nation, utilisent la focale externe comme modalité discursive : *Plumes et pacotilles*, *Kàx!aya Gvìlas*, *La Loi sur*

¹¹⁰ Nous n'avons pas pu définir quelle focalisation était utilisée seulement pour *Nuvisavik* car nous avons uniquement pu consulter le catalogue tiré de l'exposition.

¹¹¹ La description que fait Shepard Krech III de l'institution comme étant « l'un des plus grands casinos du monde, construit par les Pequots, et qui expose [...] des dioramas mettant en scène des mannequins réalistes » (Krech III, 2004, p.30), permet finalement de mieux comprendre la raison pour laquelle cette exposition utilise une focalisation interne.

les Indiens « revisitée », *Decolonial Gesture*, *Honte et préjugés* ainsi que *c'est par pour rien qu'on s'est rencontré*. Les textes présentent le point de vue autochtone, qu'il soit collectif ou lié à la perception d'un seul individu. Ils s'adressent directement aux visiteurs allochtones qui se sentent interpellés par un ensemble de dispositifs sémantiques. L'utilisation de la première personne du singulier ou du pluriel crée une frontière entre un Nous autochtone et un Eux/Autres qui englobent les visiteurs allochtones. Deborah Doxtator et Tom Hill questionnaient d'ailleurs directement le public dans chaque section de *Plumes et pacotilles* : « This exhibit asks you to consider how you think about Indians. [...] What is "Indian" to you ? » pour ce qui est du panneau d'introduction. (Musée McCord, *Plumes et pacotilles*, boîte 31, dossier ACEX-91-16 ROM/Woodland Cultural Centre). Les textes sont souvent signés par l'énonciateur, qu'il soit réel : les membres de la communauté heiltsuk, les artistes Nadia Myre et Hannah Claus, ou que ce soit un personnage fictif comme c'est le cas de Miss Chief Eagle Testickle qui partage ses mémoires transhistoriques, depuis la traite des fourrures à l'époque de la Nouvelle-France jusqu'au quotidien des Autochtones en territoire urbain dans l'exposition *Honte et préjugés*. Pour ce dernier exemple, le McCord ne s'est toutefois pas totalement effacé puisqu'il se positionne très clairement dès le panneau d'introduction :

L'exposition illustre certains chapitres les plus sombres de l'histoire du pays. Nous espérons que le Musée McCord serve de lieu de reconnaissance et de dialogue et que *Honte et préjugés : une histoire de résilience* participe au processus de réconciliation en encourageant une meilleure compréhension de notre histoire collective (Musée McCord, *Honte et préjugés*, panneau d'introduction)

Par ce paragraphe, le Musée annonce l'importance de cette exposition dans l'interprétation et la transmission de l'histoire canadienne. L'objectif est également de répondre aux recommandations de la CVR.

En troisième lieu, la focalisation mixte est présente dans neuf expositions : *L'histoire reconquise*, les deux présentations de *Wathahine*, *À la croisée des chemins*, *Robert Davidson*, *L'art haïda*, *Edward Curtis*, *Porter son identité* et *Sding K'awXangs*. Les perspectives des conservateurs, qu'ils soient autochtones comme Nancy Ackerman et Charlotte Nahbixie ou allochtones comme Guislaine Lemay, Hélène Samson et Karen Duffek, se mêlent aux points de vue autochtones présentés issus des recherches et des collaborations. Si les textes sont plutôt descriptifs à visée didactique, ils reflètent les visions des Premiers Peuples en accord avec ceux-ci. Plusieurs énonciateurs prennent place et produisent un discours plurivocal autour d'une même thématique. À titre d'exemple, John Haywake interprétait chaque dessin du livre-journal de son grand-père Hongeeyesa en donnant des détails issus des histoires familiales et communautaires. Les récits traditionnels de la bande Carry The Kettle illustraient aussi l'exposition grâce aux entrevues menées par Nahbixie, rédactrice invitée et membre de la bande assiniboine Pheasant Rump (Robertson, 1993). S'agissant de l'exposition permanente *Porter son identité*, la focalisation mixte est d'autant plus visible que plusieurs discours s'entremêlent et se répondent. En premier lieu, les zones de l'exposition utilisent à la fois des pronoms à la première personne du singulier « je », « ma », « mon », la troisième personne du singulier « son », « sa », « ses » et la première personne du pluriel « nous », mais aussi des pronoms personnels tels que « ils » et « elles ». Ces différences sémantiques permettent de déceler plusieurs énonciateurs. À cela s'ajoute des citations, des vidéos didactiques ainsi que des témoignages. Sous le commissariat de Myre, les artistes contemporains offrent aussi une autre perspective de l'autochtonie. À la fois individuelle, critique et politique, elle s'exprime à travers les œuvres accrochées et leur mise en relation avec les artefacts exposés. Enfin, le catalogue de l'exposition amplifie cette focalisation mixte puisque la présentation de la conservatrice et les connaissances sur les objets entrent en dialogue avec les savoirs et histoires de seize personnes autochtones qui signent chacune un texte.

5.3.3 Des stratégies discursives communes

Plusieurs discours ressortent à l'intérieur du sous-corpus « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone ». Transversaux, ils surgissent indépendamment des thématiques abordées et de la visée didactique. Dans un premier temps, toutes les expositions ont pour objectif de déconstruire les images galvaudées et les stéréotypes pour le moins manichéens à l'égard des Premiers Peuples. Largement relayées par la vision romantique du noble sauvage vivant en harmonie avec la nature diffusée en Europe depuis l'époque des Lumières, mais aussi par le biais des missions anthropologiques de collectes d'objets dits authentiques, ces représentations des Premiers Peuples, dépeints comme étant foncièrement bons et sages, ont participé à forger une identité autochtone positive et essentialisée. À l'inverse, la multitude de stéréotypes négatifs propagés par les récits de voyage des premiers Européens puis des missionnaires, des historiens et des anthropologues, professionnels et amateurs, mais également par les appareils politiques et médiatiques pré- et post-Confédération, a joué un rôle prépondérant dans la construction imaginaire des identités autochtones (Francis, 2011 ; Trigger, 1992). Les expositions présentées au Musée McCord, qu'elles aient été produites par l'équipe interne ou qu'elles aient été reçues d'autres institutions, participent toutes à un travail de déconstruction de ces visions stéréotypées voire (dans certains cas) racistes à l'égard des Premières Nations, des Inuit et des Métis. C'est particulièrement le cas des expositions *Plumes et pacotilles*, *Wathahine*, *La Loi sur les Indiens « revisitée »* et *Honte et préjugés*.

Dans cette veine, les expositions de ce sous-corpus valorisent aussi les connaissances et les modes de pensées autochtones que ce soient les histoires collectives, les cosmologies, les langues, les techniques de création, ainsi que la transmission et la réappropriation des savoirs traditionnels dans le monde contemporain. Ce point est particulièrement valable pour *À la croisée des chemins*, *Trésors de la forêt*, *Kàx!aya*

Gvilas, Robert Davidson, *L'art haïda*, Nuvisavik, *Porter son identité*, *Decolonial Gesture* et *Sding K'awXangs*. Les objets, les œuvres et les textes des expositions permettent ainsi de lier le passé au présent selon la vision circulaire du temps propre aux Premiers Peuples et contreviennent donc à une conception chronologique linéaire allochtone où la ligne du temps prévaut. Pour *À la croisée des chemins*, McCaffrey a montré comment l'équipe avait décidé d'entremêler le passé, le présent et le futur selon un découpage thématique au lieu de suivre une narration chronologique plus classique (McCaffrey, 2002, p.83).

En outre, en filigrane de certaines expositions apparaît une critique de la situation coloniale vécue par les Premiers Peuples, qu'elle soit historique ou plus contemporaine. À cet effet, plusieurs expositions artistiques traitent de manière frontale de la place des nations autochtones dans l'histoire et les structures politiques canadiennes. *La Loi sur les Indiens « revisitée »*, *Decolonial Gesture*, *Honte et préjugés* sont virulentes concernant la colonisation et ses conséquences sur les nations autochtones. De façon plus éthérée, *Bienvenue à l'atelier* et *Paroles vivantes* proposent aussi une réflexion sur la place des peuples autochtones dans la société canadienne du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours, que ce soit par une critique du studio Notman et de la représentation des Premiers Peuples dans les clichés que par la valorisation de la diplomatie autochtone et des structures existantes fortement éradiquées depuis la colonisation et la promulgation de la Loi sur les Indiens en 1876.

Enfin, toutes les expositions valorisent la résilience et la survivance des communautés autochtones. Les collections exposées ne sont plus perçues comme un témoin du passé contrairement à la visée initiale des collectes durant la période de l'anthropologie d'urgence. Associées à des témoignages et des productions actuelles, elles démontrent la prégnance des Premiers Peuples et de leur inscription dans la société contemporaine. L'intervention poétique de Guy Sioui Durand dans le cadre d'*Edward Curtis* honorait la survivance et la résilience des peuples autochtones de l'Amérique du Nord et gagnait

tout son sens en regard du projet encyclopédique du photographe, maintenant considéré comme ayant fait partie de l'entreprise coloniale américaine au XIX^e siècle. La réappropriation des histoires et des mémoires permet également aux individus et aux communautés autochtones de s'inscrire dans une filiation et une résilience culturelle. Dans le cadre du projet *c'est par pour rien qu'on s'est rencontré*, Claus explorait ainsi les liens qui se tissaient avec les ancêtres et les symboles autochtones issus des wampums et des artefacts dans l'espace d'exposition actuel et urbain.

5.4 La transmission des savoirs autochtones dans les autres sphères muséales

Si les musées conservent des artefacts pour ce qu'ils représentent matériellement et pour les récits qui les accompagnent, il reste que les objets et les œuvres préservés présentent encore plus de facettes qu'il n'y paraît. L'historien Jacques Mathieu a mis en évidence cette pluralité de sens qu'on appose à l'objet en tant que témoin tangible d'autres dimensions invisibles selon les contextes et les individus. Dans cette même optique, les anthropologues Igor Kopytoff (1986) puis Thierry Bonnot (2002, 2006, 2014) ont insisté sur une approche biographique de l'objet afin d'appréhender les artefacts d'un point de vue polysémique et holistique : son usage, ses significations, ses réseaux d'interaction, ses modalités d'appropriation et d'acquisition. « De quoi l'objet est-il représentatif ? » demande Mathieu (Mathieu, 1987, p.10). À quel(s) monde(s) appartient-il ? Que veut-il – ou peut-il – montrer ou encore cacher au profit d'un autre aspect ? Les chercheurs et les conservateurs, en tentant à tout prix de comprendre le sens et l'utilisation d'un objet selon cette méthode de documentation permettent de mieux circonscrire le statut patrimonial des artefacts et de saisir les effets produits par le discours muséal sur leur statut social et symbolique ainsi que leurs modes d'acquisition et de diffusion de connaissances (Bonnot, 2006, p.6, 2014, p.147). Bonnot met l'accent sur l'idée de « [s]e confronter à l'ensemble de l'histoire des objets

eux-mêmes plutôt qu'à l'histoire que ces objets sont censés illustrer ou représenter » (Bonnot, 2014, p.167). Le sens donné aux objets évolue donc dans le temps et dans l'espace, suivant le concepteur, le propriétaire, les recherches faites à son égard, l'avancée des connaissances, le contexte de production, le contexte d'analyse, l'environnement de l'objet, etc. La signification, associée à la valeur donnée aux objets et aux œuvres, reste finalement très personnelle et conjoncturelle : « Au total, l'objet fait partie d'un système qui se transforme continuellement selon les changements de l'environnement matériel et culturel dans lequel il se trouve. Il présente des facettes multiples, non moins significatives l'une que l'autre » (Mathieu, 1987, p.10)¹¹². Puisque plusieurs savoirs peuvent être intégrés à la documentation des *musealia*, nous proposons d'explorer succinctement la transmission des savoirs autochtones sur les artefacts de la collection dans les sphères muséales autres que celle des expositions au Musée McCord.

5.4.1 La conservation, la documentation et la restauration

À l'intérieur des réserves, la taxinomie des collections est par zone géoculturelle. Cette conception est pour autant inadaptée selon Lemay qui préférerait une réorganisation par nation autochtone, impossible faute de moyens (Lemay, 2019). Toutefois, si cette classification ne permet pas tout de suite de valoriser chaque groupe, elle explique :

À l'intérieur des tiroirs, on essaie de regrouper les objets par Nation. Par exemple, pour les communautés des Forêts de l'Est, on essaie de placer tous les mocassins haudenausonee ensemble d'un côté et tous les mocassins mi'gmaq de l'autre. (Lemay, 2019).

¹¹² Cette approche est particulièrement féconde lorsqu'il s'agit de relever le glissement du statut d'objet de culture matérielle selon une interprétation ethnologique à celui d'objet d'art selon une perspective esthétique et artistique.

Cette nomenclature permet alors d’avoir une certaine vue d’ensemble des techniques, des matériaux et des motifs utilisés pour chaque communauté. Par ailleurs, il existe certaines pratiques de conservation spécifiques pour plusieurs artefacts.

Lorsque les pipes sont entreposées ou mises en expositions, le fourneau et la tige sont toujours séparés. Les masques faux-visages ne sont pas visibles. Chaque année au mois de mars, la Société des Faux-Visages organise une cérémonie pour les nourrir. Seuls ses membres peuvent y avoir accès. Certains objets dans nos collections ont donc un type d’entreposage particulier lorsque les communautés le demandent. (Lemay, 2019)

Lemay nous faisait part de certaines restrictions concernant les ceintures wampums, considérées comme sacrées par les communautés autochtones. Elle préfère les montrer aux membres des communautés dont l’origine est attribuée aux nations haudenausonee, wendate ou abénakise (Lemay, 2019).

En devenant une zone de contact et d’engagement entre des savoirs et des visions du monde différents, le Musée se positionne alors aussi dans des négociations et endosse parfois le rôle de diplomate entre les différentes nations. Cette implication auprès des Premiers Peuples a donné lieu à deux occasions à un prêt temporaire de ceintures wampums.

[Une première fois], nous avons sorti le wampum de Kanehsatà:ke pour que Chef John Norton l’apporte devant un juge pour parler des terres et du patrimoine de la communauté. (McCaffrey, 2017)

Bien que nous n’ayons pas trouvé de documentation sur cet épisode, l’information a été corroborée par Lemay (2019). Par ailleurs, le McCord prêta temporairement deux ceintures wampums pour une cérémonie spirituelle prévue le 11 septembre 1994 dans

la région d'Ottawa réunissant plusieurs Nations. McCaffrey, qui avait retenu de sa conversation avec Nancy Oestreich Lurie, anthropologue au Milwaukee Public Museum, l'importance de travailler étroitement avec les nations du territoire du Musée, avait donc négocié avec le Conseil d'administration pour ce prêt aux conditions spéciales en rappelant les relations de respect, de confiance et l'importance du rapport *Turner la page* (Pouliot, 1998, p.32). McCaffrey et Bruno Pouliot, alors restaurateur au Musée, étaient présents à cet événement afin d'assurer la bonne préservation des deux artefacts. Si McCaffrey insistait sur l'importance de tisser des liens étroits avec les nations proches du Musée, ce prêt pour une cérémonie autochtone, pour lequel le Musée était en discussion depuis 1991, démontre alors son application dans la réalité et le respect des conceptions et savoirs autochtones associés aux objets :

Once the initial reluctance was passed, our general co-operation with First Peoples toward respecting their wishes to use or specially treat a few significant objects has opened a new door of communication, one that can only lead to a better preservation of the integrity of these objects, both physically and spiritually. (Pouliot, 1998, p.34)

En outre, les collections du Musée McCord sont disponibles pour toute personne qui souhaite les étudier. Bon nombre de chercheurs et d'artistes, autochtones et allochtones, les consultent et participent à leur documentation.

L'avantage d'une collection comme celle du McCord est que beaucoup de chercheurs viennent la voir. Nous avons toujours encouragé cela avec Guislaine [Lemay]. Il y a des chercheurs qui viennent et qui ne savent rien sur la collection, c'est correct. Mais il y en a aussi d'autre, autochtones ou non, qui en savent beaucoup sur les objets. Dans ces cas-là, on essaye de rester avec eux pour apprendre le plus possible. C'est ça le partage de connaissances. Des fois, c'est un partage qui est dans une seule direction. C'est nous qui apprenons. Ça a été le cas avec Robert Davidson pour l'exposition *L'art haïda : Les voies d'une langue ancienne*. (McCaffrey, 2017)

D'autres groupes consultent également les collections. C'était le cas de groupes inuit qui ont partagé leurs connaissances dans le cadre d'ateliers organisés par Marie-Pierre Gadoua, alors doctorante en anthropologie, en collaboration avec l'Institut culturel Avataq et le Module Nord Québécois, exemple déjà mentionné au chapitre précédent. Le Musée McCord est aussi un des partenaires du projet Reciprocal Research Network en collaboration avec le MOA afin de participer à un rapatriement virtuel de tous les objets de la côte Nord-Ouest conservés à travers le monde. Le site Internet du McCord, qui permet de voir en ligne ses vastes collections, est donc utilisé à des fins de documentation par des individus et des communautés autochtones dans l'incapacité de venir à Montréal.

Enfin, il s'opère également une transmission des savoirs autochtones dans le cadre des activités de restauration au Musée McCord. Si Pouliot décrivait l'impact positif qu'avait eu la cérémonie de guérison en 1994 en ce qui a trait à la préservation et au traitement respectueux des artefacts, l'actuelle restauratrice en chef, Anne MacKay, a affirmé, lors de la conférence *Restaurer pour exposer : un regard de près sur la collection Cultures autochtones du Musée McCord* prononcée le 17 avril 2019, l'importance de travailler en étroite collaboration avec des artistes et artisans autochtones. Spécialistes des matériaux et des techniques traditionnels, ces derniers sont effectivement une source précieuse d'informations quand il s'agit de procéder à des restaurations sur des objets en vue de leur exposition. Déjà, lors du symposium *Préserver le patrimoine autochtone : approches techniques et traditionnelles* organisé par l'Institut canadien de conservation en 2007, elle présentait le travail de restauration en collaboration avec les Premiers Peuples pour les expositions *À la croisée des chemins*, *Paroles vivantes* et *L'art haïda* ainsi que le partage de savoirs qui en découle.

The incorporation of the ideas, knowledge, and skills of these communities has led to a well-informed approach to the multifaceted complexities of Aboriginal cultures and to informative and visually striking displays. The conservation department's approach to object treatment, display, and travel has been strongly influenced by the museum's openness to community values and expectations. [...] These consultations constituted an invaluable learning experience for the conservators, challenging them to think in new directions and providing the groundwork for future collaborative projects. (MacKay, 2008, p.58)

5.4.2 Les activités de médiation

Les connaissances autochtones sont également transmises par des programmes éducatifs et des outils d'interprétations en parallèle des expositions. Si des ateliers de démonstration des techniques traditionnelles ont été très souvent organisés au McCord – pensons à l'exposition *IVALU* où plusieurs techniques de couture de parka étaient présentée –, nous aimerions ici insister sur le rôle fondamental qu'a joué Dolorès Contré Migwans, chargée de la coordination des programmes autochtones de 1999 à 2008. Mentionnons notamment l'œuvre collective *À l'ombre de l'Arbre de la Paix* produite par près de 400 élèves de l'École Montréalaise qui ont participé à plusieurs ateliers sur les savoirs traditionnels autochtones et notamment la roue de médecine. Installé au cœur de l'exposition *Paroles vivantes*, cet arbre gigantesque symbolisait les relations et l'harmonie entre les humains. Roger Wylde, comédien anishinaabe, jouait également le rôle d'un diplomate du XVIII^e siècle et partageait des notions de diplomatie autochtone avec les visiteurs (McCaffrey, 2017 ; Contré Migwans, 2007). Nommons aussi l'activité *Génie du bois* intégrée à l'exposition *Trésors de la forêt* durant laquelle sept artistes des communautés autochtones situées au Québec et au Maine expliquaient les techniques traditionnelles pour l'utilisation du bois et de l'écorce dans la fabrication d'objets allant des capteurs de rêve au paniers, casse-têtes, canots, couteaux croches et masques. (Contré Migwans, 2002, p.9 ; Musée McCord, *Trésors de la forêt*, boîte 57). Au moment de la rédaction de cette thèse, le Musée

annonçait l'ouverture d'un poste de médiateur autochtone. Dans le prolongement du travail amorcé par Contré Migwans, il semblerait alors que l'institution veuille diffuser plus largement les savoirs des Premiers Peuples et offrir la possibilité d'interpréter les expositions selon une perspective autochtone.

CHAPITRE 6

LES ARTS VISUELS DES PREMIÈRES NATIONS DANS LES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES AU MUSÉE MCCORD

Pendant près d'un siècle, les productions culturelles autochtones étaient acquises et conservées par les musées de sciences naturelles puis ceux issus de l'anthropologie et de l'histoire¹¹³. Les productions artistiques, aussi bien historiques que contemporaines, étaient aussi du ressort de ces institutions. Les œuvres autochtones étaient alors exclues des musées d'art qui, en plus de les diffuser auraient légitimé les pratiques artistiques des Premiers Peuples. Ces dernières se voyaient donc, par la bande, écartées de la construction des cultures autochtones faites par la muséologie canadienne (Gray, 2018 ; Monkman, Bédard et Ténèze, 2018 ; Phillips, 2002). Pour autant, les centres d'artistes insérés dans un réseau alternatif puis les musées d'art favorisent désormais la diffusion des arts visuels autochtones. Parallèlement, les musées d'histoire et de civilisation continuent d'exposer des œuvres autochtones contemporaines. Le Musée McCord n'échappe pas à cette tendance en tant que musée d'histoire détenant une collection ethnographique et archéologique. Il présente des productions artistiques

¹¹³ Les musées liés à l'anthropologie peuvent apparaître sous plusieurs dénominations : musée d'anthropologie, musée d'ethnographie, musée d'ethnologie, musée de civilisation. Cependant, d'autres institutions n'incluent pas d'indices quant à leur discipline comme c'est le cas pour le Musée du quai Branly – Jacques Chirac à Paris.

contemporaines autochtones dans ses expositions depuis 1992, selon des contextes et des modalités variés¹¹⁴.

6.1 Des tentatives occidentales pour circonscrire l'art et les productions des Premières Nations

6.1.1 L'évolution des perceptions de la culture et de l'art en Occident

Dans l'ouvrage *Culture et cultures* (2007), Louis Necker, anthropologue et ancien directeur du Musée d'ethnographie de Genève, a donné une définition de la culture particulièrement éclairante pour notre réflexion. En effet, d'après lui, si la culture « apporte aux humains des repères et des symboles, qui leur permettent de mieux comprendre le monde, de communiquer avec lui, de s'y orienter et de s'y sentir mieux » (Necker, 2007, p.64), elle inclut, dans son acception anthropologique et selon la conception que proposait Edward Burnett Tylor dans *Primitive Culture* (1871), « la connaissance, la croyance, l'art, la morale, le droit, les coutumes, et toutes les autres possibilités et pratiques acquises par l'homme comme membre de la société » (Necker, 2007, p.65). Il ajoute aussi que « [s]e rapprochant de la notion française de civilisation, la culture dans ce sens large est tout ce qui distingue un groupe humain donné des autres

¹¹⁴ Les productions artistiques contemporaines allochtones qui ont fait l'objet d'expositions au Musée McCord ne sont pas étudiées dans cette thèse. Toutefois, il est possible d'affirmer que plusieurs événements permettent un dialogue entre des œuvres non autochtones et les objets de la collection et cela, notamment dans le cadre du Mois de la photo à Montréal et de MOMENTA. Par ailleurs, le programme *Artiste en résidence* a été initié suite à l'exposition de photographies *Luis Jacob L'œil, la brèche, l'image* (2011) dans le cadre du Mois de la photo à Montréal. Les artistes Marie-Claude Bouthiller (2012-2013), Frédéric Lavoie (2014-2015), Marisa Portolese (2018-2019) ont ainsi pu profiter d'une résidence au Musée McCord et y ont exposé le résultat de leurs recherches dans les collections. Par ailleurs, la photographie et la caricature sont deux médiums largement exploités dans les collections Photographie et Peintures, estampes et dessins. Plusieurs exposition sur ces thèmes ont été présentées récemment : *Aislin : 50 années de caricatures* (2017), *Gabor Szilasi* (2018) *Michel Campeau* (2018), *Le projet Polaroid* (2019).

groupes. Elle distingue aussi ce qui dans l'humain, est acquis par opposition à ce qui est inné » (Necker, 2007, p.65). Cette définition ouverte de la culture permet donc d'embrasser l'ensemble des visions et des productions humaines destinées à soutenir et à guider un groupe donné dans ses besoins vitaux et secondaires et ce, depuis des temps immémoriaux.

Toutefois, la montée du christianisme et l'apparition de la modernité à l'époque des Lumières en Europe participèrent à la division du monde en deux concepts que l'anthropologie a repris : la nature et la culture ; le premier étant du ressort du vivant non-humain et le second étant relayé au monde humain et doté de rationalité. Comme l'anthropologue Phillippe Descola l'a annoncé dans l'avant-propos de son ouvrage *Par-delà nature et culture* :

Par un coup de force d'une discrétion exemplaire, notre répartition des êtres et des choses était devenue la norme dont nul ne pouvait s'exempter. Poursuivant l'œuvre de la philosophie dont elle envient peut-être le magistère, l'anthropologie naissante entérina cette réduction de la multitude des existants à deux ordres de réalité hétérogènes, lui fournissant même, grâce à des pléthores de faits recueillis sous toutes les latitudes, la garantie d'universalité qui lui faisait encore défaut. (Descola, 2005, p.10)

Cette distinction entre ces deux pôles s'est aussi disséminée en Amérique du Nord engendrant, au final, une forte scission entre deux groupes humains guidés par des modes de pensées et d'action différentes à savoir, d'une part, les colons et leurs descendants et d'autre part les Premiers Peuples. La vision circulaire et holistique des conceptions autochtones fut en effet fortement attaquée par ce régime de vérité occidental binaire qui, peu à peu, s'étendit jusqu'à devenir normatif. Descola écrit encore :

[...] on devra d'abord montrer que l'opposition entre la nature et la culture ne possède pas l'universalité qu'on lui prête, non seulement parce qu'elle est dépourvue de sens pour tous les autres que les Modernes, mais aussi du

fait qu'elle apparaît tardivement au cours du développement de la pensée occidentale elle-même, où ses conséquences se sont fait sentir avec une singulière vigueur dans la façon dont l'anthropologie envisage son objet et ses méthodes. (Descola, 2005, p.13)

Pour Bruno Latour dans *Nous n'avons jamais été modernes* (1997), cette séparation des rationalités entre le monde naturel et le monde social constitue la modernité pour les Occidentaux. Les Autres – il les appelle « Eux » –, en considérant la nature et la culture comme interreliées, sont eux-mêmes perçus par les modernes comme étant des prémodernes (Latour, 1991, p.135). Cette différenciation entre un Autre et un Moi s'opère également traditionnellement par la division du territoire ou par des époques données différentes. Or, en Amérique du Nord et précisément au Canada, au Québec et même à Tiohtiá:ke/Montréal, ces distinctions sont nulles puisque le Nous, les Allochtones, et l'autre, les Premiers Peuples, bien que possiblement opposés culturellement selon la définition donnée par Necker – et ceci reste à relativiser tout de même puisque certains indices démontrent des processus transculturels entre les deux groupes – partagent un même territoire dont l'appartenance est revendiquée par les deux groupes mais pour lequel les Autochtones n'en jouissent plus librement. Dans le contexte de cette recherche, si l'Autre existe et est caractérisé, il est alors endogène.

Par ailleurs, l'influence des pensées kantienne et hégélienne, relatives au génie de l'artiste, à la finalité de l'œuvre, à l'esthétique de l'art, ont eu une influence très forte sur la réception des productions autochtones qui faisaient partie des corpus anthropologiques avant de devenir un intérêt pour les recherches en histoire de l'art (Phillips, 2008, p.539 ; Uzel, 2000, p.199). Janet Berlo et Ruth B. Phillips ont expliqué cette tension visible lorsqu'un regard artistique était porté sur les pièces artistiques :

The influential aesthetic theory formulated in the eighteenth century by Emmanuel Kant maintained that the creative freedom of the artist was curtailed when objects had to serve functional purposes and that the highest intellectual and aesthetic achievements were therefore to be found in the

“fine” arts of painting and sculpture. Because much Native North American artistic expression occurs in the making of “useful” items such as pots, clothing, or weapons, these items were assigned to the categories of applied art or craft, which were long thought to be inferior. (Berlo et Phillips, 2015, p.11)

Cette vision de l’art, basée sur la fonction non utilitaire des objets produits, a donc eu une répercussion sans commune mesure sur l’interprétation et la diffusion des pièces produites par les Premiers Peuples dans les musées et le monde de l’art en général. À cette idée, l’ethnologue Roger Somé a avancé que :

[m]ême l’évocation d’une difficulté à appliquer le terme « art » aux productions d’autres sociétés du fait de sa sémantique occidentale, attitude qui risquerait de nier l’existence de l’art en ces sociétés est un argument qui manque de fondement. D’une part, parce qu’il y a dans l’implicite de cette pensée, l’idée d’une acception élitiste de l’art et de la culture comme productions supérieures de l’activité humaine. D’autre part, et en conséquence de cet implicite, cette pensée affiche une certaine fixité conceptuelle. Tout se passe comme si le terme « art » était une notion statique, admise une fois pour toutes. (Somé, 2003, p.86)

Les productions autochtones, du fait parfois de leurs aspects parfois utilitaires et de l’utilisation d’autres codes esthétiques, brouillent les frontières et déconstruisent les définitions de l’art et de l’esthétique issues des théories kantienne et hégélienne. L’impact a notamment été observé dans la division opérée entre l’artisanat relégué à l’anthropologie et/ou au folklore et les œuvres s’apparentant aux beaux-arts. Cette distinction entre l’art et l’artisanat a également tôt fait de construire une division genrée de la production artistique où les femmes sont plutôt des artisanes et les hommes des artistes (Phillips et Berlo, 2015, p.39-41). En apposant les canons européens et classiques, il était donc presque impossible pour ces productions artistiques autochtones d’obtenir le titre d’œuvre d’art. Les objets, pourtant ornementés et issus de longues traditions techniques et esthétiques ont donc été relégués à la catégorie culture matérielle sans que les techniques, les motifs, les aspects formels soient valorisés. Ils ont suscité l’attention des anthropologues avant celle des historiens de l’art. Ces objets

se sont également vus collectionnés et conservés dans les musées d'anthropologie ou d'ethnologie plutôt que dans les musées d'art et réduits à leur aspect utilitaire intégré dans un ensemble de codes culturels.

Si la culture des Autres était alors relayée aux musées de sciences naturelles et d'anthropologie où la focale des chercheurs et des collectionneurs suffisait à proposer un discours sur les *musealia* conservés, ces objets acquirent un nouveau statut à partir du début du XX^e siècle et purent être considérés comme de l'art. Ce changement de paradigme fut notamment dû à la perception des artistes occidentaux de cette époque qui, fascinés par les formes et les sujets représentés par les objets issus des autres cultures, les avaient érigés comme œuvres d'art et s'en étaient inspirés dans leur propre travail (Errington, 1994, p.203). Si les objets n'avaient été créés intentionnellement comme des œuvres d'art, ils devinrent des œuvres du fait de leur appropriation par d'autres personnes et la production de nouveaux discours (Errington, 1994). Le sociologue Réda Benkirane et l'historienne de l'art Erica Deuber Ziegler expliquent ce glissement d'interprétation des objets de culture matérielle vers une plus grande esthétisation :

Le statut de l'objet ethnographique correspond à la définition de la culture au sens anthropologique. Mais son esthétisation progressive par l'usage occidental le fait glisser vers le statut d'objet d'art et de culture au sens le plus classique du terme. La qualité matérielle et formelle de l'objet, parfois aussi son contenu, favorisent incontestablement sa « promotion » aux yeux des amateurs et des collectionneurs dont ils expriment avant tout le goût (le « connaisseur » reconnaît la qualité de l'objet). L'ambiguïté de cette situation est désormais inévitable. Pour les chercheurs, l'étude des différentes catégories d'objets requiert les mêmes méthodes scientifiques, consistant notamment à documenter les conditions de leur production et de leur usage et à déchiffrer leur sens. Ce qui change le plus de l'un à l'autre statut n'est pas forcément la qualité du produit et du producteur. C'est plutôt la nature du circuit dans lequel les objets s'insèrent – notamment la qualité des commanditaires et des destinataires –, tant au moment de leur production qu'après coup, tout au long de l'histoire, souvent longue et mouvementée, de leur « réception ». Placés au terme de ce parcours des

objets, les musées peuvent choisir de les présenter en les replaçant dans leur contexte d'origine, en retraçant l'histoire de leurs déplacements, en les considérant du point de vue de leur valeur esthétique, etc. C'est toujours de la culture que produisent ainsi les musées, mais de nature différente par le code impliqué. L'usage d'origine et le système d'interprétation qui le légitime font place à d'autres usages et à d'autres systèmes d'interprétation. (Benkirane et Deuber Ziegler, 2007, p.88)

Cette perception de l'art et de la culture a été modélisée par James Clifford dès 1988. Elle aide à mieux comprendre comment les catégories en jeu ont permis aux musées, aux collectionneurs et même aux producteurs de juger de l'authenticité des objets, quand celle-ci était même plutôt fabriquée par un système en place.

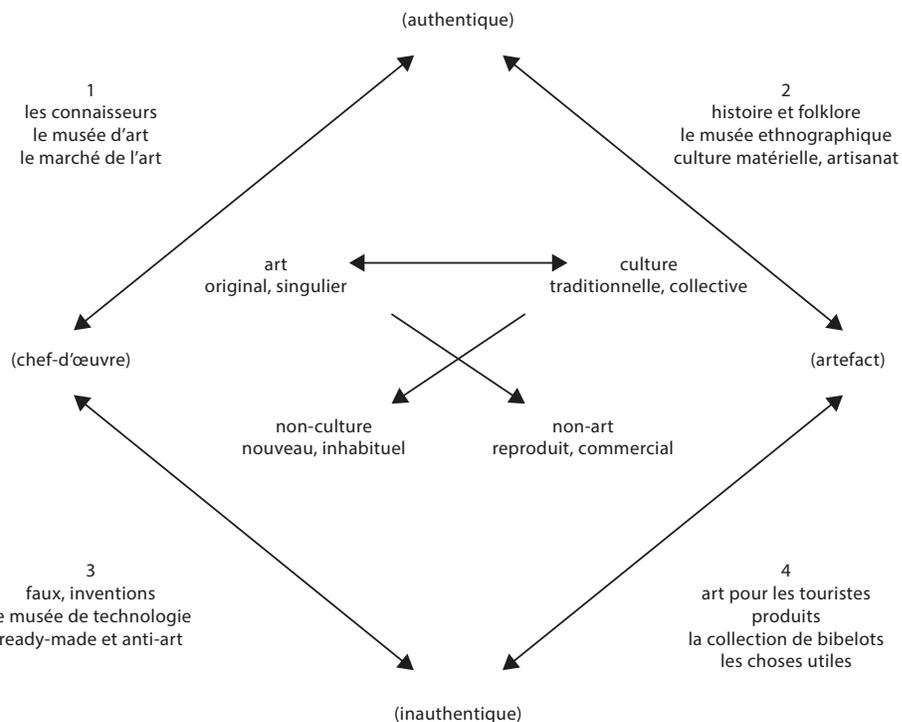


Figure 6.1 Le système art-culture modélisé par James Clifford (1988, p.224, trad. libre)

Comme l'indique le diagramme de Clifford, les catégories sont poreuses et les objets peuvent graviter d'un pôle à un autre selon les caractéristiques mises en valeur et/ou recherchées. Il souligne d'ailleurs que les arts folkloriques ou les pièces d'artisanat peuvent être, par moment, considérés comme de l'art et être exposés selon cette étiquette (Clifford, 1988, p.224). Nous constatons également un appareil sémantique diversifié pour désigner les objets. Le même objet peut être une œuvre ou un artefact selon le créateur, le lieu de production et l'institution-hôte. L'authenticité est aussi remise en cause dès que l'objet est considéré comme une curiosité ou de l'art touristique à visée commerciale (Errington, 1994, p.200-202 ; Phillips, 2002). À ce titre, Ryan Rice, commissaire kanien'kehá:ka de Kahnawà:ke et titulaire de la Chaire Delaney en culture visuelle autochtone à l'université OCAD, se rappelle de la place que l'art autochtone occupait sur la scène muséale et artistique canadienne et à l'internationale pendant la décennie 1990 :

Our practices were constantly being measured according to the criteria of authenticity, ethnography, and Western art theory. Art institutions struggled to see our lived reality, and either placed us in the museological context of an imagined « authentic » past, or relegated us to the role of contemporary art's « Other ». They were unsuccessful in their attempts to classify us as a specific movement or period. Their linear approach did not allow them to see things the way we do—to understand that the future contains both the present and the past. (Rice, 2017, p.44)

Cette remarque, qui valait dans les années 1990, démontre la prégnance du modèle art-culture occidentale théorisé par Clifford mais également le malaise qu'avaient plusieurs institutions allochtones à exposer des œuvres autochtones. Nous aborderons cet aspect plus loin dans le chapitre. Notons à ce propos qu'une majeure partie de la collection du Musée McCord a longtemps été taxée d'art touristique. Toutefois, le travail des conservatrices Moira T. McCaffrey et Guislaine Lemay a permis de mieux comprendre et contextualiser ces *musealia*. Produits la plupart du temps pour subvenir aux besoins des familles et des communautés autochtones touchées par la Loi sur les Indiens et les

systèmes coloniaux mis en place par les gouvernements successifs, ils sont désormais interprétés comme des témoins des savoir-faire et des traditions culturelles autochtones (Lemay, 2017). Adaptés au goût de l'époque, ces objets étaient parfois considérés comme exempts de pureté alors qu'ils sont désormais perçus comme faisant partie intégrante des arts et des cultures autochtones (Berlo et Phillips, 2015, p.23-24). Recontextualisés et interprétés par les membres des communautés, ces objets sont actuellement vus comme authentiques par le Musée McCord et, par ricochet, par les collectionneurs.

Bien que le système art-culture décrit par Clifford mentionnait une division entre les œuvres dites de beaux-arts et celles issues de l'artisanat, cette catégorisation ne semble pas – ou plus – tenir pour les pièces contemporaines présentées au Musée McCord depuis 1992. En effet, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, plus de la moitié des expositions de notre corpus général a présenté des œuvres autochtones contemporaines de différentes natures. Dans tous les cas, elles démontrent la prégnance de la créativité des Premiers Peuples, mais aussi la résilience des cultures, des traditions et des récits. À ce titre, Berlo et Phillips pointent une ouverture de la définition proposée de l'art grâce, notamment, au mouvement de la nouvelle histoire de l'art :

These approaches, in turn, encouraged an expansion of art history's scope from the traditional "fine art" of painting, sculpture, graphic arts, and architecture to a broader field of « visual culture » that includes crafts, commercial and popular arts, film, photography, video, electronic media, and performance. Such a scope favors not only the ritual arts, performances, and popular and touristic arts that Aboriginal people have used as channels of artistic expression, but also critical analysis of stereotypes of Aboriginal people that have long circulated in the popular media. (Berlo et Phillips, 2015, p.14)

La définition des arts visuels permet alors d'intégrer les expressions artistiques autochtones auparavant exclues par le monde de l'art occidental ou bien incluses sporadiquement selon les contextes. À celle-ci nous ajoutons aussi la compréhension

qu'en propose le sociologue de l'art Guy Bellavance dans son rapport *Le secteur des arts visuels au Canada : Synthèse et analyse critique de la documentation récente* :

La notion sert ainsi aujourd'hui, d'une part, à regrouper ces formes d'art de « longue tradition » qui formaient autrefois l'univers des Beaux-arts : la peinture et la sculpture, le dessin et la gravure, ainsi qu'une part non négligeable des métiers d'art (*fine craft*) et de l'architecture. D'autre part, la nouvelle notion inclut dorénavant un ensemble de pratiques émergentes que ne parviennent pas à circonscrire adéquatement ni les anciens Beaux-arts ni les plus récents arts plastiques : pratiques photographiques, vidéographiques, infographiques et numériques, ainsi que de toutes nouvelles formes d'art comme l'installation, la performance et diverses formes d'intervention dans les espaces publics ou les communautés. (Bellavance, 2011, p.3-4)

Complémentaires et de plus en plus utilisées à partir des années 1960 et des années 1980 dans le monde francophone¹¹⁵, ces deux définitions seront fécondes pour notre réflexion en cela qu'elles n'engagent pas de hiérarchies entre les productions artistiques et respectent les visions holistiques autochtones. Bellavance constate cependant des frontières poreuses « avec d'anciens artisanats et de nouveaux arts médiatiques, ainsi que plusieurs chevauchements et recoupements entre domaines » (Bellavance, 2011, p.4) qui ne sont pas sans rappeler les passerelles possibles du système art-culture de Clifford. Il est alors important de souligner que chaque artiste propose une vision personnelle de son art et de ses œuvres dont les définitions et les modélisations issues de la recherche ne pourront jamais rendre entièrement compte. Il s'agira alors dans les réflexions subséquentes de mener le plus possible des analyses au cas par cas, suivant les expositions et les œuvres présentées.

¹¹⁵ Il est intéressant de noter que l'émergence de la notion d'arts visuels coïncide avec le mouvement *empowerment* autochtone en Amérique du Nord et des prémisses de la reconnaissance artistique contemporaine autochtone qui a débuté avec le Pavillon des Indiens de l'Exposition universelle de 1967 à Montréal.

6.1.2 Effacer les catégories et reformer le cercle

Les conceptions occidentales de l'histoire de l'art et de l'anthropologie et de leurs objets d'étude, que ce soient les œuvres ou la culture matérielle, sont néanmoins peu fécondes pour comprendre les arts visuels autochtones et leur intégration dans les musées tant elles sont attachées à la pensée des Lumières et à son application selon une visée colonisatrice. Comme l'a souligné l'historien de l'art Philippe Cordez :

Aussi longtemps que la confrontation des deux disciplines sera conçue comme un simple face à face, l'inventaire de leurs emprunts réciproques, pour passionnant qu'il soit, peinera à faire apparaître les rapports de force. C'est qu'il s'agit de bien plus : comprendre l'emboîtement historique complexe dans ses logiques constituantes, et cela dans l'urgence, car qui veut la mort de la pensée coloniale doit commencer par déconstruire cet édifice, par une approche métadisciplinaire. (Cordez, 2009, paragraphe 17)

Il s'agit alors pour notre cadre d'analyse de rendre poreuses les frontières entre la culture matérielle et les œuvres d'art en utilisant la définition des arts visuels de Bellavance (2011). Cette dernière, propice à notre objet d'étude, permet ainsi d'effacer les catégories occidentales que l'on retrouve dans les musées et de reformer le cercle, selon les épistémologies, les cosmologies et les pratiques autochtones.

En effet, l'art, dans l'acception qui nous intéresse ici, peut être défini comme étant l'« expression dans les œuvres humaines d'un idéal de beauté » dont « la finalité de cette activité est esthétique, désintéressée, non utilitaire » (www.cnrtl.fr/definition/art). Sujet à de nombreuses redéfinitions tout au long du XX^e siècle, ce terme ne connaît pas d'équivalence dans les mondes et les langues autochtones (Gray, 1993, p.143) étant lui-même sous attaque dans et par le monde occidental. Si pléthores de techniques, de motifs et de pratiques artistiques existaient, l'art faisait partie d'un tout, intégré au quotidien des familles et des communautés. La créativité et la sensibilité artistiques

s'exprimaient alors dans toutes les sphères de la vie quotidienne : de la confection d'un manche de cuillère selon les codes de la ligne-forme haïda à la transposition des rêves du chasseur naskapi sur ses habits de chasse au sac à bandoulière entièrement perlé, symbole de prestige et de richesse pour la nation anishinaabe. Plusieurs communautés insistent sur l'absence de mot général pour définir leurs pratiques. En guise d'exemples, la nation heiltsuk expliquait dans un des panneaux d'introduction de l'exposition *Kàx!aya Gvilas* :

Le mot – art – n'a pas d'équivalent dans la langue heiltsuque. Il est inextricablement lié à notre culture, à nos territoires ancestraux et à nos ressources. Nous avons choisi le titre *Kàx!aya Gvilas* pour souligner l'importance de cette interconnexion. Il signifie – ceux qui font respecter les lois de nos ancêtres –. (Musée McCord, *Kàx!aya Gvilas*, boîte 61, panneau didactique)

Cette citation indique également l'interrelation entre la nature et la culture qui ne font qu'un, vision pour le moins différente de celle disséminée en Europe puis dans tout l'Occident depuis l'époque des Lumières. Par ailleurs, Kwiaahwah Jones, artiste haïda et commissaire invitée pour l'exposition *Sding K'awXangs*, énonce sur les murs du Musée McCord : « Xaayada Kil, la langue haïda hautement descriptive ne possède pas de mot pour artiste, mais nous en avons un pour “mains habiles”. En tant que Haïdas, nous sommes fiers d'être une des sociétés les plus artistiques au monde » (Jones et Lemay, 2019, p.16). Une citation de Robert Davidson, artiste haïda également, complète cette idée : « Chez les Haïdas, l'art était omniprésent. L'art ne faisait qu'un avec la culture. L'art était notre seule langue écrite. Tout au long de l'histoire, l'art a assuré la survie de notre esprit. » (Jones et Lemay, 2019, p.16). Les objets peints, gravés ou sculptés, en plus de leurs dimensions usuelles et esthétiques, avaient donc aussi une fonction mnémotechnique. Ils contenaient, par le biais des motifs représentés,

l'histoire et la culture des communautés et permettaient visuellement d'appuyer les récits transmis oralement¹¹⁶.

De cette première difficulté à traduire un concept occidental dans les mondes autochtones découle une seconde complication qui réside dans le contexte de production des œuvres depuis 1960. Se pose la question de savoir si toutes les pièces produites sont de l'art contemporain du fait de leur création récente. Quelles sont alors les différences entre un sac perlé et une installation ? Si les deux œuvres conviennent à la définition des arts visuels que nous avons retenue, l'intention créatrice peut différer. Nous proposons donc deux catégories d'art autochtone en nous référant à la distinction que Véronique Gagnon avançait entre l'art contemporain autochtone et l'art autochtone contemporain (Gagnon, 2016, p.1). Cette distinction sera particulièrement féconde lors de notre analyse du sous-corpus « Expositions intégrant de l'art contemporain des Premières Nations ».

L'art contemporain autochtone s'inscrit dans le champ plus général de l'art contemporain et se distingue par un apport identitaire autochtone pouvant s'exprimer par le sujet, la technique employée, les matériaux utilisés. Ici, l'autochtonie peut être une fonction liée à l'essentialisme stratégique en cela qu'elle permet de démarquer les artistes grâce à leur identité valorisée – et souvent revendiquée – comme telle dans leur art. Les artistes ont, pour la majorité, suivi un cursus post-secondaire ou universitaire qui leur a permis de développer une pensée conceptuelle. Les matériaux utilisés sont aussi diversifiés que les formes d'expression que les œuvres peuvent prendre.

¹¹⁶ On se référera à l'ouvrage *Iroquois Art, Power, and History* (2012) de Neal Keating qui permet de mieux comprendre quels étaient les usages et les valeurs mnémotechniques des objets et des expressions artistiques utilisés par les communautés haudenosaunee.

Reconnus par leurs pairs comme artistes, ils exposent dans les musées et leurs œuvres font partie de collections, aussi bien privées, corporatives que publiques.

L'art autochtone contemporain, quant à lui, est relatif aux productions autochtones issues des traditions ancestrales et réalisées selon un cadre temporel contemporain. Les pièces créées peuvent avoir une fonction utilitaire comme une couverture à bouton ou encore un panier brodé en pics de porc-épic. Les motifs, les techniques et les matériaux proviennent des histoires et des traditions ancestrales autochtones. Les œuvres témoignent à la fois du passé que du temps présent puisqu'elles sont créées dans un contexte contemporain. Comme le soulignait Ariane Medley (Haïda) : « it is a contemporary interpretation of classical designs » (Medley citée dans Jones, Medley, Claus, Brent Bennett, 2019).

Mentionnons tout de même que les frontières entre l'art contemporain autochtone et l'art autochtone contemporain sont très poreuses. Certains artistes intègrent des techniques et des motifs traditionnels dans leurs œuvres et plusieurs ont une double pratique, issue à la fois des coutumes ancestrales et du monde conceptuel de l'art contemporain. À ce titre, l'artiste Shelley Niro utilise un langage visuel haudenosaunee dans les passe-partout de ses photographies de la série *This Land is Mime Land* composée de douze triptyques et crée également des bonnets perlés de style Glengarry issus des traditions haudenosaunee – dont la forme du chapeau est elle-même empruntée aux traditions écossaises. D'autre part, le sculpteur Bill Reid (Haïda) a produit à la fois des œuvres monumentales exposées dans les plus grands musées canadiens et des bijoux inspirés de tatouages et de symboles traditionnels. Myre a également utilisé le perlage dans plusieurs de ses œuvres – pensons à *Indian Act* (2002), *Scarscapes* (2010) ou encore *Meditation on black* (2012) et *Meditation on red* (2013).

Par ces deux définitions et ces exemples, nous renforçons donc encore une fois l'impertinence d'opérer une distinction entre l'art et l'artisanat dans notre cadre de

référence. Si les arts visuels autochtones sont résolument politiques par leur apport critique et leur fonction de résilience, ils sont également exempts d'une catégorisation liée au genre. Les productions contemporaines font exploser ces schèmes et décolonisent donc un peu plus les arts et l'histoire de l'art.

Enfin, si ces définitions nous aident à produire une réflexion en contexte muséal, notons que chaque artiste détient sa propre conception de l'art autochtone. À ce titre, certains ne veulent pas de l'étiquette autochtone alors que plusieurs tiennent à cette distinction qu'elles valorisent. D'autres comme Barry Ace (Odawa), se considèrent plutôt comme des *makers* et valorisent l'aspect manuel de leur travail au-delà de la dimension conceptuelle de leurs œuvres (Ace, 2019)¹¹⁷. Enfin, certains artistes comme Medley et John Brent Bennett (Haïda) préfèrent éviter le terme « traditionnel » au profit des adjectifs « ancestral » ou « classique » qui renvoient moins, selon eux, à une vision européenne de leur pratique (Medley et Brent Bennett cités dans Jones, Medley, Claus, Brent Bennett, 2019).

6.1.3 La question de la nouvelle histoire de l'art

Précédemment, nous avons évoqué la difficulté des catégories occidentales liées à l'art, à l'histoire de l'art et à l'anthropologie pour ce qui est de l'exposition des productions autochtones historiques et contemporaines. En effet, ces classifications opèrent une différenciation des perceptions et des représentations discursives pour un même objet alors que ce dernier n'a pas forcément été créé selon les conceptions des Allochtones.

¹¹⁷ Le mouvement du « making » est particulièrement important dans le monde anglo-saxon et est directement lié à la valorisation des arts issus du « craft ». Le Victoria and Albert Museum de Londres consacrait d'ailleurs en 2011 une exposition, intitulée *Power of Making*, à ce mouvement et en expliquait certains traits (<http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/powerofmaking/>).

La notion de culture, alimentée par les recherches en anthropologie et la définition de beaux-arts jusqu'au début du XX^e siècle, a également eu pour effet de ne pas considérer les productions matérielles issues des peuples non occidentaux comme pouvant être une manifestation artistique et esthétique d'un groupe donnée. Par ailleurs, le développement de l'anthropologie au XIX^e siècle est concomitant de l'avènement des puissances coloniales, la disparition anticipée des cultures non occidentales et l'assimilation forcée des groupes issus de ces dernières. L'histoire de l'art, dont l'épistémologie et le référent sont, dans un premier temps, dominés par l'Occident, a elle-même été influencée par les représentations coloniales qu'elle a ensuite reproduites.

Pour autant, alors que Phillips questionnait ces classifications dans son article « C'est de l'art indien ; où va-t-on le placer ? » publié dans le numéro de *Muse* consacré à la controverse de *The Spirit Sings* (1988), elle utilisait, un an plus tard, la nouvelle histoire de l'art afin de poser un autre regard discursif sur les arts visuels autochtones (Phillips, 1989). En prenant comme étude le cas de l'art wendat, elle a démontré en quoi cette branche de l'histoire de l'art peut être une méthodologie féconde pour aborder les productions culturelles et artistiques autochtones au-delà du prisme de l'anthropologie et des constructions intellectuelles occidentales. La nouvelle histoire de l'art, dont les bases philosophiques ont émergé dans les années 1960 et qui s'est développée au début des années 1980, utilise ainsi les pensées féministes, marxistes, structuralistes, psychoanalytiques et sociaux-politiques pour repenser ses objets d'étude. En prenant appui sur les sciences sociales, elle se défait des anciens schèmes de la discipline comme la qualité et le style artistiques, le génie du créateur, etc. (Rees et Borzello, 1986, p.2-10). En portant un intérêt sur les aspects sociaux de la création, ces historiens considèrent les formes d'art originellement exclues de l'histoire de l'art traditionnelle, en dehors des canons esthétiques du monde de l'art, des classifications et taxinomies héritées des cabinets de curiosités et des musées de sciences naturelles, mais également de l'iconographie classique et de la périodisation issues toutes deux des traditions

européennes. L'approche de la nouvelle histoire de l'art rend possible la combinaison des méthodologies liées à l'anthropologie et l'histoire de l'art auxquelles s'ajoutent celles spécifiques à la littérature, la philosophie et l'histoire (Phillips, 1989, p.169). Cette compréhension plus fine des œuvres et de leur contexte de création, de réception et de diffusion permet ainsi de mieux appréhender les arts visuels autochtones et leurs significations comme l'a rappelé Gerhard Hoffman dans le catalogue de l'exposition *In the Shadow of the Sun* présentée au MCC pour l'inauguration du nouvel édifice en 1989 (Hoffman, 1993). En 1994 et 2011, Phillips a réitéré l'importance de la nouvelle histoire de l'art et de ses liens avec l'anthropologie post-moderne pour ce qui est de l'étude des arts visuels autochtones¹¹⁸ :

Micro-histories, in the new art history, are a means of representing particularity and difference rather than universality. Micro-histories, the holistic investigation of culture, and representation of diversity have been identified as key characteristics of twentieth-century ethnography as well. (Phillips, 2011, p.105)

L'utilisation de la méthodologie de la nouvelle histoire de l'art est d'ailleurs corroborée par Trudy Nicks lorsqu'elle a discuté des approches collaboratives dans les expositions des histoires et traditions artistiques autochtones et de son expérience au ROM (Nicks, 2002, p.149-162). Faisant partie du comité de conservation de l'exposition *À la croisée des chemins*, nos recherches nous portent à croire que Phillips et Nicks ont influencé la recherche et l'exposition par la mise en place d'une équipe multidisciplinaire et la valorisation des microrécits qui mettaient en exergue de portraits de perleuses haudenausonee.

¹¹⁸ Une première version du texte « Fielding Culture: Dialogues Between Art History and Anthropology » est parue en 1994 dans la revue *Museum Anthropology* avant d'être reprise dans son ouvrage *Museum Pieces* (2011).

6.2 La place des arts visuels des Premières Nations dans les musées d'histoire et de civilisation

6.2.1 La place et le rôle des musées d'histoire et de civilisation dans la diffusion des arts visuels des Premières Nations

Historiquement au Canada, les arts visuels des Premières Nations étaient collectionnés et exposés dans les musées d'anthropologie et d'histoire. Les productions contemporaines suivaient alors cette même logique. Les musées et galeries d'art ne s'y intéressaient pas pour des raisons plastiques, formelles, conceptuelles et politiques. Le titre de l'article de Phillips paru dans *Muse* en 1988 et mentionné ci-haut démontrait même un certain malaise pour plusieurs institutions à exposer des œuvres contemporaines autochtones. Pourtant, en 1965,

la Section des affaires culturelles de la Division des affaires indiennes obtient du Secrétariat du Conseil du Trésor (SCT) le pouvoir de définir, de préserver et de stimuler la culture indienne du Canada en facilitant le développement de diverses formes d'expression culturelle indienne dans les arts, en offrant des bourses d'études et en aidant à organiser des expositions d'art indien. (Gray, 2018, p.29)

Un an plus tard, l'acquisition de plusieurs œuvres d'artistes autochtones donnait le coup d'envoi à la collection du ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien (MAINC) dont la Section des affaires culturelles participa à l'élaboration du programme artistique du Pavillon des Indiens de l'Exposition universelle de 1967 à Montréal. Cet épisode changea drastiquement la donne et fit basculer les arts visuels autochtones dans le paradigme de la reconnaissance et de la valorisation des cultures des Premiers Peuples. Entièrement décoré d'œuvres d'artistes autochtones contemporains, le pavillon fut la pierre de touche de l'affirmation du modernisme autochtone en art (Berlo et Phillips, 2015, p.243-291 ; Gray, 2018). Toutefois, malgré

un programme artistique audacieux, la constitution d'une collection d'œuvres contemporaines ainsi que la professionnalisation et l'organisation des artistes entre eux – pensons notamment au PNAI, la Woodland School, la SCANA que nous avons rapidement évoqués au chapitre 2 – les musées d'art montraient un intérêt extrêmement limité pour ces nouvelles œuvres créées. Ce n'est d'ailleurs qu'en 1986 que Diana Nemiroff, conservatrice de l'art contemporain et de l'art moderne, acheta pour le MBAC la première œuvre contemporaine d'un artiste des Premières Nations : *The North American Iceberg* de Carl Beam¹¹⁹. Le mandat d'acquisition au niveau fédéral passa alors des mains des conservateurs du MCC au MBAC qui poursuivirent les acquisitions d'œuvres autochtones et l'organisation de plusieurs expositions d'art contemporain des Premières Nations dont notamment *Terre, Esprit, Pouvoir* (1992), *Carl Beam* (2011-2012), *Alex Janvier Maître autochtone de l'art moderne* (2017) ainsi que la quinquennale d'art autochtone international : *Sakahàn Art indigène international* (2013) et *Àbadakone | Feu continuel | Continuous Fire* (2019-2020).

L'acquisition d'œuvres contemporaines par des musées d'histoire et de civilisation présentait donc plusieurs limites. Dans un premier temps, s'ils compensaient le manque d'intérêt des musées d'art à acquérir des œuvres des Premières Nations, cela eut pour effet pour les artistes de ne pas être, ou peu, reconnus pour leur travail par le monde de l'art (Martin, 1991). Les œuvres détenaient une valeur plutôt anthropologique qu'artistique. Il émanait des expositions un discours plus contextuel que formaliste où les œuvres étaient mises en rapport avec les objets historiques afin de démontrer une continuité culturelle des pratiques et des modes de pensées. D'autre part, en présentant des œuvres en contexte anthropologique, les artistes étaient encore une fois cantonnés à leur identité autochtone et aux caractéristiques traditionnelles valorisées par les

¹¹⁹ On pourra se référer au texte de Diana Nemiroff « Modernisme, nationalisme et au-delà » dans le catalogue de l'exposition *Terre, esprit, pouvoir* présentée en 1992 au MBAC et commissariée par Diana Nemiroff, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault.

musées. Les œuvres étaient utilisées pour démontrer la prégnance des Premiers Peuples tout en les rapportant à leur histoire pré et post-contacts par une mise en relation directe avec les collections exposées (Jessup, 2002, p.xiii-xxx). À titre d'exemple, le comité scientifique de l'exposition *The Spirit Sings* a pu user de cette stratégie tout comme le MCQ dans son exposition permanente *Nous, les premières Nations* présentée de 1998 à 2013. Enfin, se pose également l'épineuse question de l'authenticité et de la valeur des œuvres en regard des productions historiques. Les techniques, les matériaux et les langages formels invoqués servaient alors de comparaison entre les productions anciennes et les œuvres contemporaines dont le discours pouvait parfois dénigrer toute forme d'évolution des pratiques ancestrales. Cette posture, délibérément occidentale et néocoloniale, refuse toute possibilité d'évolution, de transfert de connaissances et d'hybridité artistique aux Premiers Peuples au nom d'une pureté quelque peu imaginée et fantasmée. Si la continuité culturelle et artistique peut être présentée dans les musées d'art – pensons aux expositions permanentes du Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO) et du MBAC – elle est envisagée dans les autres types de musées selon un cadre historique et anthropologique qui définit les balises culturelles et les caractéristiques identitaires des groupes présentés (Monkman cité dans Monkman, Bédard et Ténèze, 2018, p.18).

6.2.2 Une programmation renouvelée au Musée McCord

L'anthropologue Haidy Geismar a réfléchi aux modalités d'exposition d'œuvres d'art autochtone dans les musées d'ethnographie et à l'utilisation des collections à des fins de création. Depuis plusieurs années, nous constatons une résurgence des expositions d'art dans ce type d'institution qui invite les artistes à travailler avec les objets conservés. Sa perspective fait fortement écho aux conceptions du Musée McCord et de plusieurs artistes, dont Kent Monkman et Guy Sioui Durand. Selon des focales

différentes, les uns et les autres réfléchissent à leur pratique et à l'apport positif des musées d'histoire et de civilisation. Depuis 1992, le McCord a régulièrement – voire presque systématiquement – intégré les œuvres d'artistes contemporains autochtones dont, entre autres, Robert Davidson (2006), Terrence Houle (2014-2015), Maria Hupfield (2014-2015), Kent Monkman (2014 et 2019), Rebecca Belmore (2015), Hannah Claus (2016-2017 et 2019), Nadia Myre (2016 et 2019). Leur travail est reconnu par leurs pairs du monde des arts selon la définition donnée par Howard S. Becker (1988) et leurs œuvres ont été présentées dans des musées et des galeries d'art, en dehors des établissements liés aux disciplines de l'histoire et de l'anthropologie. Le McCord s'insère dans un circuit de l'art contemporain malgré une vocation muséologique très différente. Il est d'ailleurs un partenaire récurrent de la Biennale d'art contemporain autochtone (BACA). Une analyse plus approfondie des expositions ainsi que du rôle et du statut des artistes sera abordée plus loin dans ce chapitre et le suivant mais il est nécessaire ici de faire un point plus général sur l'apport de ces expositions et de ces œuvres dans un espace muséal à vocation non artistique.

Ces expositions participent, en premier lieu, à la survivance des cultures et des traditions autochtones par le biais de l'art contemporain. Cette première fonction se rapproche de l'appareil discursif mis en place par les musées d'histoire et de civilisation avant les années 1980 au Canada. Toutefois, du fait de l'émergence et de l'affirmation de la figure de l'artiste contemporain autochtone et de sa reconnaissance par ses pairs, ils sont désormais reconnus comme étant une des pierres angulaires de la résurgence identitaire ancrée dans la contemporanéité. Geismar les considère alors comme étant des « agents acting to define the terms of their own representation » (Geismar, 2015, p.201). Le musée n'est donc pas l'unique producteur d'un discours à l'égard des Premiers Peuples, de leurs cultures et de leurs traditions. Les œuvres proposent une vision unique et personnelle qui participe aussi, grâce au point de vue interne, à une certaine forme de continuité culturelle autochtone.

Dans un second temps, ce type d'exposition a pour objectif de réinterpréter les collections et de proposer de nouvelles perspectives aux visiteurs. Le programme *Artiste en résidence* du Musée McCord a d'ailleurs pour vocation ce dialogue entre les artistes et les collections (Chevalier, 2018 ; Sauvage, 2019a). Le commissariat de Myre et la rotation régulière d'artistes contemporains dans l'exposition *Porter son identité* participent aussi à une réinterprétation des objets et des discours sur ceux-ci en cela qu'il s'instaure un dialogue plastique et conceptuel dans l'espace d'exposition. Si Sioui Durand considère les expositions comme « lieux d'archive vivante » (Sioui Durand, 2014, p.280), elles prennent alors ici tout leur sens lorsque les artefacts s'animent au contact des œuvres présentées à leurs côtés. Des aspects formels, des liens cosmologiques, ou encore des récits oraux permettent de lier les objets aux œuvres. De cette mise en relation – voire en confrontation – émane une troisième voix issue, à la fois des producteurs des objets collectionnés, des artistes contemporains, des conservateurs, des commissaires et même des visiteurs qui participent aussi à l'animation – dans le sens de manifestation de vitalité, de souffle de vie – des items dans l'espace ¹²⁰. La culture matérielle autochtone devient également un outil d'agentivité artistique au nom d'une continuité culturelle (Geismar, 2015, p.201). Les artistes, en ayant accès aux collections, puisent aux sources leur inspiration et affinent leurs connaissances quant aux techniques, aux patrons et design, aux matériaux utilisés. Par cette réinterprétation des collections, les artistes peuvent aussi donner de nouveaux sens aux objets conservés. Outre un affinement de la documentation compilée, ils permettent alors d'envisager de nouvelles avenues de recherche sur les collections ou

¹²⁰ Cette idée renvoie aussi au projet *Archives vivantes* organisé par Michelle Smith, Mike Patten et Guy Sioui Durand dans le cadre du colloque *Iakwé:iarhe / We remember/Se remémorer* du Collectif des conservateurs autochtones à Tiohtiá:ke/Montréal (octobre 2014) et présenté au Musée McCord dans le cadre de *Porter son identité*. Le cartel présentant le projet mentionne : « [La] mise en espace [des commissaires] explore diverses avenues de création artistique visant à raviver, à réinterpréter et à renouveler le rapport convenu aux artefacts et aux images qui composent les archives muséologiques et leurs interprétations des réalités autochtones. » (Musée McCord, *Porter son identité*, dossier d'exposition).

des segments de celles-ci (Bédard citée dans Monkman, Bédard et Ténéze, 2018, p.35). À ce titre, la résidence d'artiste de Monkman a permis à Hélène Samson, conservatrice de la collection Photographie, de considérer le studio du photographe William Notman comme producteur de liens sociaux et incubateur créatif à Montréal (Samson, 2019). Il en découle alors une co-construction des savoirs entre les artistes autochtones et les conservatrices.

Dans un troisième temps, la présentation d'œuvres contemporaines autochtones dans des musées d'histoire et de civilisation participe à une certaine critique institutionnelle. La présence d'œuvres engage une réflexion sur les systèmes de classification muséaux hérités des Lumières puis de la colonisation. À cet effet, Claus, pour sa résidence d'artiste en 2019, a puisé aussi bien dans la collection Cultures autochtones que dans celle des Arts décoratifs. En faisant dialoguer les collections et les catégories d'objets, elle a mis à jour de nouvelles relations de savoirs et d'histoires entre des objets de la même époque : ici une tasse en porcelaine de l'époque victorienne et plusieurs objets perlés créés à la même période. Ces rapprochements, d'ordre historique et conceptuel, permettent de décloisonner les systèmes organisationnels dans les musées au même titre que les disciplines de recherche comme l'a souligné Geismar : « The new visual strategy that accompanies this museological transformation overrides the dominant perception that ethnographic displays must choose between art and artifact as representational frames » (Geismar, 2015, p.191).

Par ailleurs, les œuvres participent aussi à une critique du colonialisme étatique, et par extension, muséal. Les artistes peuvent désormais jouir de l'espace muséal pour se représenter eux-mêmes et leurs cultures, selon leurs codes et leurs vocabulaires. Ils peuvent percuter les visiteurs et engager une réflexion plus ou moins explicite sur les politiques gouvernementales et les stéréotypes à leur égard. Terrance Houle dans ses œuvres vidéos *Landscape | 'lan(d),skap | noun* (2008), *Friends Or Foe #1* (2010 à 2014) et ses œuvres photographiques *Landscape #1 (sunbathing)*, *Landscape #2 (family)*,

Landscape #3 (baseball) (2007) et *Remember in Grade...#1-2-3* (2004) présentées dans *Porter son identité* emploie l'ironie pour rendre visible l'identité autochtone et dénoncer les rapports coloniaux systémiques. L'exposition *La Loi sur les Indiens « revisitée »* présentait aussi des œuvres fortement critiques envers la politique coloniale du gouvernement canadien et démontrait l'absurdité et la violence des articles choisis par les artistes. En outre, la résidence de Myre *Decolonial Gesture* rendait visible – et audible – la rupture de la transmission des savoir-faire traditionnels et la coupure culturelle subies par les communautés. En refaisant plusieurs objets à l'esthétique autochtone à partir de patrons de l'époque victorienne conservés au Musée McCord, Myre se réappropriait des connaissances ancestrales et critiquait les politiques assimilationnistes canadiennes à une époque où l'esthétique autochtone était à la mode dans les cercles féminins.

Enfin, l'apport des œuvres contemporaines autochtones dans les musées d'histoire et de civilisation, et notamment au Musée McCord, témoigne du passage d'un état de controverse à un état de traduction, concepts définis par Latour (1997) et repris par Phillips dans la conclusion de sa réflexion sur l'autochtonisation des musées canadiens (2011). Si, comme évoquée précédemment, l'instauration d'un dialogue entre les objets historiques et les œuvres d'artistes autochtones posait certains problèmes et plusieurs limites avant les années 1980, il appert que cette cohabitation témoigne désormais d'une volonté commune des musées et des artistes. La théorie de l'ANT permet ici de modéliser cette nouvelle production de savoir constitué à la fois des objets et des individus (Phillip, 2011, p.297-302 ; Geismar, 2015, p.185), d'acteurs non-humains et humains. Cette nouvelle conception, à la fois des collections et des expositions, permet d'engager les musées dans de nouveaux dialogues et de révéler des zones d'ombre ou des ponts auparavant invisibles.

6.3 Les arts visuels contemporains des Premières Nations au Musée McCord depuis 1992

Le sociologue Sioui Durand et les historiens de l'art Priscille De Lacroix et Jean-Philippe Uzel ont démontré l'existence de réseaux institutionnels parallèles aux musées qui valorisent les arts autochtones depuis la fin des années 1960 (De Lacroix, 2017 ; Sioui Durand, 1997, 2002, p.22-24 ; Uzel, 2000). Cependant, depuis 1992, le Musée McCord a su présenter la prégnance des cultures autochtones et de leur créativité en incluant des œuvres contemporaines dans les expositions.

6.3.1 La présentation du sous-corpus « Exposition intégrant de l'art contemporain des Premières Nations »

Le sous-corpus « Expositions intégrant de l'art contemporain des Premières Nations » est constitué de toutes les expositions qui ont présenté au moins une œuvre d'art visuel contemporain d'un artiste des Premières Nations. La liste exhaustive, composée de quatorze occurrences, est disponible en Annexe D.

Ce sous-corpus comprend les deux versions de *Wathahine* à l'occasion de laquelle Nancy Ackerman présentait des photographies de femmes autochtones. Elles constituent deux occurrences particulières à l'intérieur de ce sous-corpus car Ackerman ne se présentait pas comme une artiste dans les documents conservés au Musée McCord. Ceci est, qui plus est, corroboré par sa biographie disponible sur son site Internet dans laquelle elle se définit comme une photographe documentaire et une réalisatrice de film (www.nanceackerman.com/aboutnance). Si la catégorisation est utile pour bien étudier le positionnement du Musée McCord à l'égard de l'art contemporain autochtone, il convient alors ici d'étirer quelque peu la classification établie puisque les

photographies présentées révèlent un souci esthétique par le cadrage, la focale, l'utilisation du noir et blanc.

Nous n'avons pas retenu pour ce sous-corpus les expositions *Nuvisavik, Inuit et Art moderne inuit*. La raison principale découle de l'absence de documentation sur ces trois occurrences pour en faire une analyse approfondie. Par ailleurs, les caractéristiques plastiques, les approches formelles des œuvres inuit ainsi que l'histoire des pratiques sont différentes que pour celles de l'art contemporain des Premières Nations. En outre, malgré la mention de l'artiste métisse Wendat Sylvie Paré dans un document d'archive de *Paroles vivantes*, nous avons décidé de mettre de côté cette exposition du fait de l'absence d'informations susceptibles de compléter cette mention unique. Ni photographie ni cartel ou texte d'exposition viennent appuyer ce renseignement.

6.3.2 Les particularités du sous-corpus « Exposition intégrant de l'art contemporain des Premières Nations »

Ce deuxième sous-corpus présente plusieurs particularités intéressantes. Soulignons dans un premier temps la présence d'œuvres d'art contemporain des Premières Nations dans un musée d'histoire et dont la politique d'acquisition ne prévoit pas le collectionnement d'œuvres d'art (Musée McCord, 2002). L'œuvre *Bienvenue à l'atelier. Une allégorie de la réflexion artistique et de la transformation*, réalisée par Monkman est l'exception puisqu'elle a été acquise en 2014 suite à sa résidence. La valeur documentaire de l'œuvre, inspirée entre autres du studio Notman et de certains portraits photographiques conservés dans les collections, a justifié cette acquisition unique (Doyon, 2014).

À ce sujet, le Musée McCord, sous la direction de Sauvage, a mis sur pied le programme *Artiste en résidence* en 2012¹²¹ à l'occasion duquel les artistes sélectionnés sont invités à dialoguer avec les collections muséales et à créer une ou plusieurs œuvres (Sauvage, 2019a). L'objectif est clair : « présenter ses collections sous un nouveau jour en faisant le lien entre histoire et beaux-arts et entre le passé et le présent » (www.musee-mccord.qc.ca/fr/expositions/frederic-lavoie-artiste-en-residence/). Les artistes des Premières Nations Monkman, Myre et Claus ont ainsi présenté une exposition issue de leurs recherches dans les collections muséales respectivement en 2014, 2016 et 2019. En plus de mettre en valeur la recherche et la production d'un artiste, ce programme leur donne l'occasion de décoloniser et d'autochtoniser les discours, les collections, l'espace d'exposition, sans que la voix des conservatrices interfère dans leur création. Nous y reviendrons plus en détail dans le dernier chapitre.

Par ailleurs, notons que l'exposition permanente *Porter son identité* constitue une occurrence intéressante de ce sous-corpus puisqu'une partie de l'espace est réservée à la présentation d'œuvres contemporaines sous le commissariat de Myre. À l'origine, une rotation des œuvres était prévue tous les six mois mais ce rythme, difficile à tenir, a été ralenti pour un changement tous les 12 à 18 mois (Lemay, 2017). Les artistes à se succéder dans *Porter son identité* sont les suivants¹²² :

¹²¹ La première artiste en résidence au McCord était Marie-Claude Bouthillier avec l'exposition *Familles* en 2012-2013. Toutefois, une première itération avait pris forme un an plus tôt lorsque Luis Jacob avait fait un séjour de recherche dans les collections de photographies. Ce projet a mené à l'exposition *L'œil, la brèche, l'image* (2011-2012) dans le cadre de la 12^e édition du Mois de la photo à Montréal sous le commissariat d'Anne-Marie Ninacs. Comme le souligne Geneviève Chevalier, « [c]ette première intervention d'un artiste dans les réserves a certes contribué à la germination du programme qui s'est ensuite répété d'année et année. » (Chevalier, 2018, p.77).

¹²² Les dates des rotations marquées d'une astérisque ont été obtenues grâce à une consultation des archives et des rapports annuels. Elles demeurent toutefois imprécises et reposent parfois sur un croisement de sources, opération nécessaire du fait de renseignements lacunaires.

1^e rotation (octobre 2014 - juillet 2015) : Terrance Houle (Blackfoot), Maria Hupfield (Ojibwé) et Mary Longman (Saulteaux)

2^e rotation (juin 2015- décembre 2015) : Rebecca Belmore (Anishinaabe)

3^e rotation (2016*) : Scott Benesiinaabandan (Anishinaabe)

4^e rotation (juillet 2016*- juillet 2017) : Hannah Claus (Kanien'kehá:ka)

5^e rotation (août 2017 - janvier 2018*) : Mike Patten (Cri)

6^e rotation (2019*) : Nadia Myre (Anishinaabe)

Les artistes retenues par la commissaire Nadia Myre sont parmi les plus importantes sur les scènes de l'art contemporain autochtone, canadien et international. En dépit de son mandat historique, le Musée McCord se positionne donc sur la scène artistique contemporaine par l'instauration d'un dialogue avec les collections anthropologiques et un affranchissement des classifications héritées des collectionneurs. La position de décolonisation et d'autochtonisation du McCord naît de cette dichotomie des pratiques, des objectifs et des visions voulue par le Musée lui-même. Les œuvres se déploient dans l'exposition permanente au grès des rotations et celles des artefacts de la collection. Les œuvres en deux dimensions : photographies, impressions numériques et vidéos ainsi que les installations et sculptures sont les médiums retenus par Myre. Par ailleurs, plusieurs espaces sont privilégiés : à l'entrée dans la section « Je porte ce que je suis » ; proche des extraits de la Loi sur les Indiens ; en sortant, en face des témoignages vidéos. Ce dernier espace est d'ailleurs dédié aux installations spatiales et aux sculptures telles que l'œuvre *Jingle Dress* (2002) de Hupfield ou encore *A Casual Reconstruction, Remix* (2015) de Myre dont la vidéo occupe l'espace avec six chaises.

En parallèle de la première rotation et dans le cadre du colloque *Iakwé:iarhe/We remember/Se remémorer* du Collectif des commissaires autochtones (CCA) tenu en octobre 2014 à Tiohtikà:he/Montréal, était également présenté le projet *Archives*

vivantes, commissarié par Michelle Smith (Métis), Mike Patten (Cri) et Guy Sioui Durand. Les artistes présentées étaient Marcella Ernest (Anishinaabe Ojibwé), Amelia Winger-Bearskin (Seneca/Cayuga), Da-ka-xeen Mehner (Tlingit/N'ishga) et Marc Sioui (Wendat) :

Les œuvres mises de l'avant [...] vont du photomontage numérique au documentaire vidéo, de l'autoportrait pictural à la photographie, et du wampum comme artefact historique juxtaposé à un wampum contemporain, dont l'usage maintient vivace la harangue performée comme fondement de l'oralité et d'une autohistoire de l'art autochtone. (Musée McCord, Porter son identité, dossier d'exposition)

Mentionnons aussi que dans le cadre de ce congrès, Hupfield présentait une performance intitulée *Artist Tour Guide* dans laquelle elle proposait aux membres du CCA une visite de l'exposition *Porter son identité* selon sa perspective autochtone. Les historiennes de l'art Marie Fraser et Florence Dubé-Moreau en ont fait la description dans un article portant sur la performance dans les collections muséales comme processus de *reenactment* :

La performance débute lorsque Maria Hupfield fait entrer les gens à l'intérieur de la salle d'exposition en leur demandant de se tenir par la main. L'espace statique et inanimé commence déjà à s'activer par cette présence des corps dont le mouvement formait une sorte de rituel ou de danse. Ce moment est suivi d'une série de gestes. [...] Elle se déplace ensuite devant une projection du texte de [la] [L[oi [sur les Indiens] et sort de son sac des mètres et des mètres de ruban jaune de sécurité. Une tension semble se dessiner entre « mettre sous protection » et « mettre en danger » : les lois entant censées protéger les peuples et les musées les objets. [...] Maria Hupfield s'agenouille ensuite devant une vitrine de verre et souffle dans un sifflet à deux reprises. Deux employés du musée apparaissent et ouvrent la vitrine avec précaution. Maria Hupfield manipule les artefacts à l'intérieur et les remplace par ses propres objets. Elle fait circuler de petites boîtes autochtones parmi les gens puis, avec l'aide de deux personnes, elle retire une couverture de feutre déposée sur le dessus d'une vitrine dans laquelle une robe est exposée. (Fraser et Dubé-Moreau, 2017, paragraphe 22)

Cette performance, sur laquelle nous reviendrons dans le prochain chapitre, déconstruisait les codes muséaux et engageait l'artiste dans une critique de la situation coloniale dont la salle d'exposition était le prolongement spatial.

6.3.3 L'analyse du sous-corpus « Exposition intégrant de l'art contemporain des Premières Nations »

Nous avons pris le parti de qualifier les productions contemporaines des Premières Nations selon la définition des arts visuels empruntées à Bellavance (2011) ainsi qu'à Berlo et Phillips (2015) afin de ne porter aucun jugement de valeur esthétique, conceptuelle ou technique sur les pièces présentées. Si les œuvres contemporaines des Premières Nations ont été incluses dans les expositions inaugurales présentées en 1992 (McCaffrey, 2017), *À la croisée des chemins* est l'exposition qui a véritablement intégré pour la première fois des pièces contemporaines, aussi bien créées par plusieurs artistes perlières dans la continuité des traditions haudenosaunee que par Shelley Niro, Jolene Rickard et Jeff Thomas, trois artistes investis dans monde de l'art contemporain. À ce titre, il est intéressant de constater que sur les quatorze expositions recensées, cinq d'entre elles présentaient de l'art des Premières Nations contemporain issu des traditions et des savoirs ancestraux transmis aux artistes soit un peu plus d'un tiers : *À la croisée des chemins*, *Trésors de la forêt*, *Kàx!aya Gvilas*, *Porter son identité* et *Sding K'awXangs*. Notons aussi que plusieurs œuvres contemporaines des Premières Nations sont également présentées dans les expositions *À la croisée des chemins*, *Porter son identité* et *Sding K'awXangs* créant alors un dialogue artistique intéressant où plusieurs pratiques, techniques et inspirations s'entremêlent et peuvent se répondre. En somme, la majorité des expositions de ce sous-corpus ont présenté des œuvres d'art contemporain créées par des artistes des Premières Nations, ayant pour la plupart étudié dans des écoles d'art et étant reconnus par le monde de l'art aux échelles canadienne et internationale.

De plus, nous constatons que la moitié des occurrences sont des expositions collectives. Les artistes cohabitent dans l'espace d'exposition et les œuvres interagissent avec les collections historiques. *La Loi sur les Indiens « revisitée »* est la seule exposition collective qui présentait exclusivement des œuvres d'art contemporain. Par ailleurs, à cinq reprises, le Musée McCord a présenté une monographie d'artiste. Le premier à bénéficier de cet espace fut Davidson en 2006. Ses œuvres répondaient à l'exposition *L'art haïda* pour laquelle il collaborait en tant que commissaire invité. Les autres expositions monographiques sont *Bienvenue à l'atelier*, *Decolonial* ainsi que *c'est par pour rien qu'on s'est rencontré* qui présentaient respectivement le travail de résidence de Monkman, Myre et Claus ainsi que *Honte et préjugés*, un contre-projet créé par Monkman pour le 150^e anniversaire de la Confédération canadienne en collaboration avec le AMUT et le MACC.

Enfin, nous constatons une nette progression de la programmation exclusivement d'art contemporain des Premières Nations, à la fois monographique et collective bien que l'aspect monographique prédomine avec sept occurrences sur huit. Depuis le début des années 2010, la présentation exclusive d'art contemporain semble d'ailleurs s'être accélérée avec six expositions sur un total de huit occurrences. Cette tendance s'explique notamment par la mise en place du programme *Artiste en résidence* et la volonté du Musée McCord à recevoir des expositions itinérantes d'art autochtone. Cette orientation s'accentuera sans doute encore puisque les commissaires de la prochaine exposition permanente, Élisabeth Kaine et Gerald McMaster, prévoient d'inclure de nombreuses œuvres contemporaines autochtones (Lemay, 2019).

À ce titre, la seule exposition permanente de ce sous-corpus est *Porter son identité* pour laquelle une rotation régulière des objets de la collection et des œuvres contemporaines est prévue. Les autres expositions sont temporaires dont huit ont été produites par le McCord. Parmi les cinq autres expositions, trois d'entre elles ont été créées par des personnes issues des Premières Nations : *Trésors de la forêt* a été réalisée par le

MPMRC; *Kàx!aya Gvilas* a reçu l'étroite collaboration du Heiltsuk Tribal Council et du Heiltsuk Cultural Education Centre ; *La Loi sur les Indiens « revisitée »* a été commissariée par Louis-Karl Picard Sioui et Guy Sioui Durand, tous deux membres de la nation Wendat et montée par le Musée Huron-Wendat de Wendake. Ce survol géographique des provenances des expositions permet alors de constater que le Musée McCord produit la majorité des expositions présentant des arts visuels autochtones avec huit occurrences sur les quatorze que compte ce sous-corpus. Nous pouvons donc avancer que le Musée McCord, bien qu'il se définisse comme un musée d'histoire sociale et que le collectionnement d'œuvres contemporaines autochtones ne soit pas prévu par sa politique d'acquisition, utilise la focale et les médiums artistiques pour servir son mandat. Notons également une accélération notable de la valorisation des arts au sein de la programmation depuis l'arrivée de Suzanne Sauvage à la direction du Musée.

CHAPITRE 7

LA PRÉSENTATION DE L'ART CONTEMPORAIN DES PREMIÈRES NATIONS AU MUSÉE MCCORD : POUR UNE DÉCOLONISATION ET UNE (DÉ)(RE) TERRITORIALISATION INSTITUTIONNELLE

Les mouvements d'*empowerment* et de décolonisation politique débutés dans les années 1960 en Amérique du Nord prirent de plus en plus d'ampleur et influencèrent plusieurs champs de recherche comme le remarquent Eve Tuck et K. Wayne Yang dans leur article « Decolonization is not a metaphor » (2012). En parallèle, le processus d'autochtonisation dans les musées canadiens a été observé par Ruth B. Phillips (2011). Ce double élan de décolonisation et d'autochtonisation est repérable au Musée McCord par le truchement des multiples initiatives et actions évoquées dans les chapitres précédents. Il est également possible de l'identifier dans la présentation de plus en plus régulière d'expositions et d'œuvres d'art contemporain des Premières Nations présentées au Musée McCord.

7.1 La décolonisation et l'autochtonisation muséales : deux objectifs complémentaires

7.1.1 La décolonisation au cœur des réflexions

La décolonisation est un processus et un concept qui peut être défini de multiples façons. Selon le dictionnaire TLFi du CNRTL, il s'agit d'un « processus par lequel un pays

jusque-là colonisé accède à l'indépendance » (www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9colonisation). Le terme est issu du verbe décoloniser qui consiste à « procéder à la décolonisation d'un pays jusque-là soumis au régime colonial » (www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9coloniser). Il s'agit donc d'un changement d'état, de colonisé à indépendant. L'utilisation de ces termes en contexte occidental renvoie la plupart du temps à la période historique comprise entre les XIX^e et XX^e siècles qui aurait pris fin avec l'accès à l'indépendance des anciennes colonies européennes situées sur les continents américain, africain et asiatique. La décolonisation renvoie donc à un contexte politique précis et fait référence à un processus d'accès à une indépendance et une souveraineté pleine et entière d'un pays envers un empire ou une métropole.

Ce processus en contexte nord-américain présente toutefois certaines différences et subtilités. En effet, la décolonisation est vécue comme un mouvement interne, opposant les Premiers Peuples aux Autochtones dans un même pays, partageant un même territoire pour lequel chacun se considère comme souverain. Dans le contexte qui nous intéresse, c'est un processus politique de survivance et de résurgence politique, économique, sociale et culturelle autochtone dans un contexte d'oppressions et de soumissions coloniales appuyées notamment par la Loi sur les Indiens ainsi que par l'appareil coercitif et politique spécifiquement destiné à ces groupes culturels – notamment l'existence de ministères et de secrétariats aux niveaux fédéral et provincial. Dépossédés de leurs capacités d'action dans toutes les sphères, qu'elles soient politiques, juridiques, économiques, sociales, sanitaires, spirituelles, culturelles, les individus et les communautés autochtones créent alors les conditions pour la déconstruction des fondements coloniaux afin de les adapter à leurs organisations, leurs modes de vie, de pensée et de transmission issues des traditions ancestrales.

Les mesures proposées et les actions menées sont aussi diversifiées qu'il y a de personnes autochtones. Elles peuvent être visibles et médiatisées comme ce fut le cas

de la crise d'Oka ou plus récemment le mouvement *Idle No More* initié en Saskatchewan par Jessica Gordon, Sylvia McAdam, Sheelah McLean et Nina Wilson en novembre 2012 afin de protester contre l'introduction de la loi C-45 – une loi omnibus appelée aussi la Loi sur l'emploi et la croissance – du gouvernement conservateur de Stephen Harper¹²³. D'autres actes sont plus personnels et se caractérisent par une transmission intergénérationnelle, un réapprentissage des savoirs traditionnels, une présence à des cérémonies. La décolonisation se traduit ainsi de multiples façons et revêt plusieurs termes selon les groupes et les individus. Arthur Manuel (Ktunaxa et Secwepemc) entend la décolonisation dans la version française de son ouvrage *Décoloniser le Canada* publiée en 2018¹²⁴ comme le fait de « [se] réapproprier les outils permettant d'édifier une société propice à l'épanouissement de [leur] culture et de [leurs] valeurs » (Manuel, 2018, p. 30). Par ailleurs, le poète, romancier et universitaire Gerald Vizenor (Anishinaabe) utilise le terme survivance pour qualifier les conditions de survie et de résistance des peuples autochtones : « Survivance is an active sense of presence, the continuance of native stories, not a mere reaction, or a survivable name. Native survivance stories are renunciations of dominance, tragedy and victimry » (Vizenor, 1999, p.7). Linda Tuhiwai Smith (Maorie), professeure spécialiste de l'éducation autochtone, propose, quant à elle, un guide des méthodologies de décolonisation pour la recherche publié en 1999 puis traduit en français en 2012. Pour elle,

¹²³ Cette loi venait modifier plus de 60 lois déjà existantes et notamment la Loi sur les Indiens, la Loi sur la protection des eaux navigables et la Loi sur les évaluations environnementales. Elle entravait les droits autochtones et l'autorité des communautés dans l'évaluation environnementale des projets publics et privés selon les processus mis en place (Marshall, 2019). Pour plus de renseignements, on se référera au site Internet du mouvement Idle No More : <http://www.idlenomore.ca/>.

¹²⁴ L'ouvrage original s'intitule *Unsettling Canada : A National Wake-up Call* (2015). L'idée sous-jacente est donc d'effacer les structures, les modes d'existence, de pensées, d'action et de transmission occidentales héritées et diffusées par les personnes allochtones au Canada. Néanmoins, il convient que la traduction en français du terme *settler* et de ses variantes posent certaines difficultés qui ont fait probablement préférer à la maison d'édition québécoise Écosociété le verbe « décoloniser ».

[d]ecolonization, however, does not mean and has not meant a total rejection of all theory or research or Western knowledge. Rather, it is about centring our concerns and world views and then coming to know and understand theory and research from our own perspectives and for our own purposes. (Tuhiwai Smith, 2012, p.41)

Sa pensée a d'ailleurs fortement inspiré Margaret Kovach (Crie des Plaines et Saulteaux) qui a publié sa recherche doctorale sur les méthodes de recherche autochtones en 2009. Enfin, Leanne Betasamosake Simpson (Anishinaabe) envisage la décolonisation des Nishabeg comme un processus de résurgence par lequel elle se réapproprie les savoirs et les pratiques ancestrales de sa nation et de son clan. La langue, la toponymie, les rapports à la terre, les concepts philosophiques et éthiques, l'usage des contes, l'éducation des enfants et la transmission de ces enseignements ancestraux sont autant d'outils que Simpson valorise pour contrer le *zhaaganashiiyaadizi*¹²⁵ (2018).

En somme, la décolonisation en contexte canadien consiste pour les Premières Nations, les Métis et les Inuit à affirmer leur souveraineté et leur autodétermination dans les sphères politiques, économiques, sociales et culturelles dans lesquels les structures gouvernementales et juridiques canadiennes ont interféré jusqu'à déposséder les organisations ancestrales et à en imposer de nouvelles, calquées sur des modèles européens. Si la décolonisation est un processus auquel aspirent les Premiers Peuples, elle prend différentes formes et orientations dans un contexte politique et territorial où la « métropole » et la « colonie » partagent un même espace (Tuck et Yang, 2012, p.5 ; Uzel, 2000, p.199). Elle permet de créer des espaces, physiques et conceptuels, et des temporalités où les pratiques, les savoirs, les croyances ancestraux ressurgissent et sont réintégrés en dehors des ontologies occidentales (Tuck et Yang, 2012, p.21). Il s'agit

¹²⁵ Ce terme signifie en anishinaabe « personne qui se soumet à la colonisation ou à l'assimilation » (Simpson, 2018, p.213).

finalement d'une résistance plurispatale, pluritemporelle et pluriforme à l'hégémonie occidentale qui engage les individus dans un processus d'interrogation et de déconstruction du fait colonial mais aussi d'affirmation identitaire et de réappropriation aussi bien historique que territoriale pour une reconfiguration des espaces et des temporalités autant que des manières de se voir et de se dire, s'écrire, se créer dans le monde.

7.1.2 La décolonisation et l'autochtonisation dans les musées

La décolonisation des savoirs et des pratiques peut aussi investir les sphères muséales et transformer les institutions pour y ajouter de nouveaux interstices discursifs. En effet, comme l'a rappelé Alice Lefilleul, chercheure en études décoloniales :

Dans ce contexte marqué par la nécessité d'inventer un récit où se rencontrent les voix de tous celles et ceux qui font l'histoire de ce bout d'Amérique du Nord, l'expression artistique joue un rôle fondamental. Car à défaut de pouvoir décoloniser un pays conditionné par cette nécessité du vivre ensemble, la culture devient un espace à investir. (Lefilleul, 2019, p.55)

Les musées, comme lieu de représentation de Soi et des Autres, sont institués de la capacité de conserver, de dire et de montrer aux visiteurs, et plus largement, à la société dans laquelle ils s'inscrivent. Héritiers des premières collections royales, des cabinets de curiosités puis de la Révolution française qui modifia les pratiques de collectionnement et engendra l'émergence de la notion de visiteurs (Hooper-Greenhill, 1992 ; Poulot, 1997), ils sont des instruments du pouvoir politique. Par extension, ils ont également été des outils puissants de colonisation et de transmission des valeurs racistes aux XIX^e et XX^e siècles notamment du fait de représentations des populations colonisées, aussi bien dans les œuvres présentées dans les musées de beaux-arts que dans les dioramas et les artefacts collectés et exposés dans des musées de sciences

naturelles, d'histoire et d'anthropologie (Bennett, 1995 ; Hooper-Greenhill, 1992; Pouliot, 1997). Les musées sont donc un espace fécond de décolonisation pour les populations autochtones qui décloisonnent les récits et les représentations grâce au développement d'un appareil critique et artistique décentré.

La professeure et muséologue Amy Lonetree (Ho-Chunk) a proposé une réflexion sur le musée comme lieu de décolonisation dans l'ouvrage *Contesting Knowledge. Museums and Indigenous Perspectives* édité par Susan Sleeper-Smith (2009). Si son expérience et ses exemples se situent aux États-Unis, son analyse s'applique parfaitement au contexte canadien et québécois. Selon elle, ce processus est envisageable si l'institution est prête à dire les vérités (*truth telling*) sur l'entreprise coloniale des États-nations afin que les communautés et les futures générations puissent enclencher ou approfondir leur démarche de guérison puis d'*empowerment*. Le musée est perçu ici comme un outil permettant de dévoiler les histoires du colonialisme. Trois ans plus tard, elle a développé ces idées dans son livre *Decolonizing museums : representing native America in National and tribal museums* (2012) et a insisté sur l'importance de rendre visible dans les musées la survivance des peuples autochtones comme moyen de décoloniser les institutions :

It is time for us as communities to acknowledge the painful aspects of our history along with our stories of survivance, so that we can move toward healing, well-being, and true self-determination. Some many argue that discussing this history keeps Indigenous people mired in the horror of victimization and hence entrenched in the victimhood narrative. In my experience, this statement could not be further from the truth. Emphasizing Indigenous survivance is critical, of course. It concerns me, however, when we fail to provide the context that makes our survival one of the greatest untold stories. [...] Telling the full story of the Native American holocaust proves a testament not to Native victimhood but the Native skill, adaptability, courage, tenacity, and countless other qualities that made our survival a reality against all odds. Our survival is more than remarkable. It is proof of the power of our cultures, traditions and peoples, proven in the face of the ultimate test. (Lonetree, 2012, p.6-7)

Par ce processus, les musées cessent alors d'être des sites d'oppression qui perpétuent certaines formes de colonialisme à l'encontre des Premiers Peuples et deviennent des espaces de revitalisation culturelle et de valorisation de leur survivance où les savoirs autochtones sont partagés (Lonetree, 2012, p.173-175).

À titre d'exemple, le musée allochtone Abbe Museum, situé à Bar Harbor dans le Maine, est fortement lié, par sa situation géographique, à la Confédération Wabanaki comprenant les nations Penobscot, Passamaquoddy, Mi'kmaq, Malécite situées dans l'État du Maine ainsi que les communautés abénakises principalement dans les États du Vermont, du New Hampshire et au Québec. Bien qu'allochtone, la directrice Cinnamon Catlin-Legutko a mis sur place depuis 2015 un programme de décolonisation dans toutes les sphères de l'institution et travaille en proche collaboration avec les communautés avoisantes pour partager les récits, l'histoire et les cultures des différentes nations. En tenant une sorte de journal de bord des actions et des objectifs atteints, le Musée propose de suivre en toute transparence les étapes du processus enclenché de décolonisation décrit comme suit :

Decolonizing practices at the Abbe are collaborative with tribal communities, privilege Native perspective and voice, and include the full measure of history, ensuring truth-telling. Decolonized museums recognize the potential of museum collections and expertise to be of service to Native communities in many ways: supporting education, community health, economic development, and spiritual practice. (<https://abbemuseum.wordpress.com/about-us/decolonization/>)

Rejoignant les réflexions de Lonetree (2009, 2012) et, plus largement aussi, celles de Simpson (2018), Tuck et Yang (2012) et Tuhiwai Smith (2012), les mesures prises par le Abbe Museum depuis quatre ans consistent à partager l'autorité muséale par des décisions prises en consultation et en collaboration avec les communautés à tous les niveaux ; rendre les perspectives et les voix autochtones prioritaires ; valoriser l'histoire selon le concept de *truth telling* développé par Lonetree ; être utile et au

service des besoins des nations ; développer de nouveaux modèles de travail pour les collections et la recherche archéologiques ; associer le travail muséal aux valeurs écologiques, responsables et durables des nations ; diffuser et valoriser les valeurs de décolonisation au sein des employés, des visiteurs mais aussi auprès des autres musées en Amérique du Nord ; favoriser et diffuser la création contemporaine directement issue des communautés (<https://abbemuseum.wordpress.com/>). Les avancées de l'institution concernant son plan stratégique, réparti en six axes, sont régulièrement mises à jour sur un blogue. À l'initiative de Catlin-Legutko, ce projet et ce site Internet permettent de prendre la mesure de l'impact des musées allochtones et des réflexions sur la décolonisation muséale.

Dans son dernier ouvrage, Phillips propose une définition de l'autochtonisation¹²⁶ dans les musées complémentaire à celle de la décolonisation. Érigée comme pivot de sa réflexion sur les musées canadiens, l'autochtonisation est définie de deux façons. Dans un premier temps, le concept correspond à un processus collaboratif afin d'obtenir une sorte d'hybridité au sein des institutions. Cela se traduit pour Phillips par un transfert des modes de pensées, de l'histoire et des concepts autochtones (Phillips, 2011, p.10). En second lieu, elle considère que c'est un processus caractéristique de la muséologie canadienne basée sur une négociation plurielle avec les minorités communautaires due à l'histoire du pays et à l'immigration constante (Phillips, 2011, p.10). L'autochtonisation, comme processus et intention en marche, serait donc une composante essentielle de l'identité nationale. Cet ancrage en contexte canadien ajoute à la définition de la décolonisation un caractère unique puisque le concept d'autochtonisation, d'après les analyses de Phillips, est inhérent à la construction de la

¹²⁶ Phillips utilise le terme « *indigenization* » que nous avons traduit par « autochtonisation » n'étant pas confortable à utiliser le mot « indigène » et ses dérivés tant ils soulèvent encore certaines problématiques. À ce sujet, on se référera à l'introduction du catalogue d'exposition *Sakahàn : art indigène international* écrite par Catherine Lalonde (2013).

société et des relations entre les différents groupes ethniques.

S'il s'avère que les termes décolonisation et autochtonisation semblent être employés comme synonymes, comme c'est le cas pour Bryony Onciul (2015), plusieurs différences sémantiques notables entre les deux termes peuvent informer sur la manière dont les institutions et les acteurs des domaines culturel et muséal se situent. En effet, la décolonisation renvoie à un processus qui vise à enlever, à soustraire un ou plusieurs éléments – cela peut-être des pratiques, des pensées, des objets – des structures allochtones pour engager les institutions dans un processus de résurgence autochtone pluriforme. Le terme autochtonisation, quant à lui, semble être plutôt employé par des Autochtones. Plusieurs hypothèses pourraient expliquer cette tendance. Plus positif, il revient à rendre un élément, un contexte, une structure autochtone et non pas à en soustraire une forme coloniale. Ce terme permet donc d'inclure la notion d'autochtonie sans utiliser le champ lexical de la colonisation qui reviendrait sans doute à engager l'institution et ses employés dans une sorte d'examen de conscience historique pour remettre en cause les pratiques et les modes de pensées en plus de laisser sous-entendre l'existence d'une situation coloniale encore vivace au Canada. Au lieu d'extraire les zones d'ombre issues du colonialisme, il s'agit donc plutôt d'aller à la rencontre et de s'imprégner des régimes de vérité autochtones afin de rendre des structures occidentales plus autochtones grâce à l'incorporation de processus scientifiques, de savoirs et de pratiques issus des Premiers Peuples. Comme l'explique Suzanne Sauvage, présidente et chef de la direction du Musée McCord, à propos de l'institution :

S'autochtoniser, c'est lâcher prise d'une certaine façon et de dire que cette collection appartient [aux Premiers Peuples]. Ce n'est pas de perdre le contrôle mais se laisser imprégner par une autre culture qui, elle, reconnaît cette collection, se l'approprie et la fait vivre. Je trouve que l'autochtonisation est la réponse positive à la décolonisation. C'est un peu la même chose mais je crois qu'on devrait plus dire autochtoniser que décoloniser. Des fois, j'utilise le mot décoloniser parce que les Autochtones disent que nous sommes des musées coloniaux, dans le sens

que les musées qui ont des collections de cultures autochtones ont souvent des comportements coloniaux avec leur collection. [...] L'autochtonisation, c'est encourager la compréhension de leur culture et la reconnaissance de leur contribution. (Sauvage, 2019a)

7.1.3 La décolonisation et l'autochtonisation au Musée McCord

Le Musée McCord adopte à la fois des démarches d'autochtonisation et de décolonisation visibles dans ses pratiques et sa programmation. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'elles n'ont pas été imposées de l'extérieur, par des individus et/ou groupes autochtones mais proviennent plutôt d'un ensemble de facteurs individuels et institutionnels qui participent à l'instauration d'un climat de respect et d'ouverture. Il en résulte que les relations de collaboration avec les communautés autochtones sont dans « l'ADN » de l'institution comme le souligne Sauvage (2019a).

Comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents, nous constatons donc depuis 1992 un double mouvement qui engage le Musée dans une ère ouverte et respectueuse des Premiers Peuples, état de conscience – et de pratique – qui s'est d'ailleurs fortement intensifié depuis le dépôt du rapport de la CVR en 2015. L'ensemble de nos réflexions nous permet de conclure à un processus d'autochtonisation du personnel muséal et de la structure interne du musée. Les pratiques professionnelles intègrent, depuis plus de trente ans, les savoirs, les pratiques autochtones aux expositions, aux programmes éducatifs, à la recherche et la documentation. En parallèle, nous observons un processus de décolonisation institutionnelle grâce à l'apport direct de personnes autochtones qui investissent le Musée de multiples manières : comme employée, pensons à Dolorès Contré Migwans, comme experte scientifique ou bien comme artiste incluse dans la programmation. Par ailleurs, il va sans dire que cette décolonisation inspire une autochtonisation des

pensées et des pratiques qui, à son tour, favorise un mouvement de décolonisation dans un environnement ouvert à la discussion et aux changements. Si Sauvage préfère utiliser le terme autochtonisation qu'elle considère être plus positif, elle garde en tête que certains individus peuvent avoir une image négative des musées (Sauvage, 2019a). Les mouvements d'autochtonisation et de décolonisation reviennent finalement à interroger le pouvoir et la capacité du McCord à se décentrer des valeurs, des pensées et des pratiques instituées et transmises en Occident au profit des voix autochtones. Si Deborah Doxtator a écrit que « Indigenous participation is at best viewed as marginal to the telling of Canadian history », (Doxtator, 2001, p.34), il appert que le McCord propose une histoire pluriforme et plurivocale où l'autorité scientifique est partagée sinon confiée à certains individus ou groupes autochtones en particulier selon les projets.

En outre, les réflexions menées par Adam Gaudry (Métis), professeur en études autochtones, et Danielle Lorenz, doctorante en politiques éducatives, sur l'autochtonisation et la décolonisation dans le milieu universitaire canadien suite au dépôt du rapport de la CVR s'appliquent parfaitement à notre cadre d'analyse (Gaudry et Lorenz, 2018). Les auteurs définissent trois initiatives à l'égard des communautés autochtones qui peuvent également être envisagées comme des étapes à accomplir pour une décolonisation institutionnelle. En premier lieu, l'inclusion autochtone (*indigenous inclusion*) consiste à instaurer des politiques institutionnelles pour inclure plus d'Autochtones. S'il s'agit de recrutement de personnel enseignant et d'étudiants dans le cadre de leur étude, nous pouvons aussi appliquer cette mesure au Musée McCord. En effet, l'embauche de Contré Migwans en 1999 pour la création d'un programme éducatif pour l'exposition *À la croisée des chemins*¹²⁷, participait de cette initiative

¹²⁷ Le projet NITU NATSHISHKUATAU se déployait pendant l'été 1999 dans les parcs et les camps de jour de Montréal. L'équipe d'animateurs autochtones mettait en relation les arts, l'histoire et les

d'inclusion autochtone. Ce cas est également valable pour la présence de médiateurs autochtones recrutés par Contré Migwans, initiative réitérée depuis peu par le Musée (Sauvage, 2019a). Cette inclusion est également visible par une programmation éducative et citoyenne riche en activités autochtones. À titre d'exemple, évoquons le programme estival sur la rue Victoria, adjacente au musée ou encore les multiples collaborations avec des organismes culturels autochtones tels que Terres en vue, le Wapikoni Mobile, la BACA. Ces initiatives, variées et bien accueillies aussi bien par les publics allochtone autant qu'autochtone, participent à la visibilité des cultures, des traditions et des contemporanéités des Premiers Peuples. Pour autant, une réflexion de fond et une modification des méthodes de travail, des discours dans les expositions ne sont pas garanties même si elles peuvent être possibles. Comme l'expliquent Gaudry et Lorenz :

Indigenous inclusion on its own fails to meet the threshold of an indigenization policy, as it does not actually work to make the academy a more Indigenous space, but rather it works to increase the number of Indigenous bodies in an already established Western academic structure and culture. As the saying goes, it's just "more brown faces in white spaces". (Gaudry et Lorenz, 2018, p.220)

Un deuxième niveau d'ouverture est possible grâce à l'autochtonisation centrée sur la réconciliation (*indigenization reconciliation*). Cela consiste à établir une assise commune entre Allochtones et Autochtones afin de trouver des consensus et parvenir à une réconciliation des points de vue et des deux types de savoir. L'objectif est de parvenir à une relation équilibrée et égale grâce au dialogue, à la collaboration et à la reconnaissance des épistémologies autochtones. Bien que les conditions puissent être réunies, les auteurs constatent toutefois qu'elles n'existent et ne se réalisent que dans

cultures autochtones avec l'exposition *À la croisée des chemins* afin d'inciter les jeunes et les familles à visiter le Musée McCord (Contré Migwans, 2007).

des contextes marginaux et qu'un changement drastique des méthodologies et des rhétoriques est difficilement constaté (Gaudry et Lorenz, 2018, p.222-223). Il est néanmoins possible d'observer ce mouvement au Musée McCord. En effet, le travail de Contré Migwans auprès des communautés et des personnes autochtones a permis au Musée McCord d'instituer des rapports égalitaires et respectueux des traditions intellectuelles des Premiers Peuples, et cela, même après son départ en 2008. Par ailleurs, la programmation d'expositions itinérantes montées par des individus et communautés autochtones – *Kàx!aya Gvilas, Trésors de la forêt, La Loi sur les indiens « revisitée », Honte et préjugés* – ou la création d'expositions par le Musée en dialogue étroit avec certains individus – *À la croisée des chemins, Porter son identité*, le programme *Artiste en résidence* – ont également participé à cette autochtonisation muséale basée sur la réconciliation des modes de pensées et d'existence.

Enfin, l'autochtonisation décoloniale (*decolonial indigenization*), la troisième étape développée par Gaudry et Lorenz, est à la fois la plus radicale et l'accomplissement du processus vers une décolonisation institutionnelle et individuelle. Elle consiste en une transformation profonde des structures et des pratiques « to decentre hierarchal educational structures and empower Indigenous communities to regain educational sovereignty while also working with universities » (Gaudry et Lorenz, 2018, p.223). Cette transition pour un modèle orienté vers une résurgence des cultures, des politiques, des épistémologies autochtones engage alors les institutions et les Premiers Peuples comme des partenaires autonomes dans une organisation duelle et réinventée. Si cette troisième phase constitue un objectif vers lequel le Musée McCord pourrait tendre comme nous le verrons ci-après, elle demeure toutefois partiellement applicable. En effet, bien que la collection Cultures autochtones soit importante pour l'histoire et la continuité culturelle des Premiers Peuples et également structurante de l'histoire du Musée lui-même, elle ne constitue qu'un des trois piliers fondamentaux de l'institution, les autres étant les collections Costume, mode et textiles

et Photographie. Son autochtonisation et sa décolonisation structurelle pourraient potentiellement s'étendre aux autres collections mais une transformation de l'ensemble du Musée ainsi qu'une gestion égalitaire entre Allochtones et Autochtones restent pour le moins difficilement envisageable sinon utopique, du fait également de sa fusion avec le Musée de la Mode et le Musée Stewart dont les mandats respectifs sont, pour le peu, éloignés des questions autochtones.

Cette modélisation proposée par Gaudry et Lorenz ainsi que les réflexions de Lonetree (2009, 2012), Phillips (2011), Onciul (2015), Simpson (2018) et Tuck et Yang (2012) font écho à plusieurs actions posées par le Musée McCord au sein des expositions et de sa gouvernance depuis 1992. De prime abord, le fait d'inclure, dans sa programmation, des expositions montées directement par des individus et des groupes autochtones ainsi que des expositions d'œuvres contemporaines autochtones répond à deux directives proposées par Lonetree qui sont : honorer les savoirs autochtones et leurs compréhensions de l'histoire et valoriser la survivance contemporaine des nations. Par exemple, l'apport direct des connaissances et des visions du monde haïdas dans l'exposition *Sding K'awXangs* offre une compréhension à la fois plus complète et complexe des artefacts et de leur utilisation traditionnelle et contemporaine. L'emploi des langues autochtones et des concepts ontologiques qui leur sont associés démontre également la prégnance des différentes cultures et leurs manières de se penser et de se dire au XXI^e siècle. D'autre part, Lonetree insiste sur l'importance de dévoiler et de se souvenir des vrais épisodes que les Premiers Peuples ont vécus (*hard truth telling and remembering*). Au McCord, plusieurs initiatives font écho à cet appel. L'exposition *Devoir de mémoire* dans le contexte de l'audition de la CVR à Montréal, l'exposition *Decolonial Gesture* ou encore *Honte et préjugés* engagent, selon des approches tantôt documentaires tantôt artistiques, à lever le voile sur les entreprises coloniales du gouvernement canadien et de ses influences sur la société à l'encontre des Premiers Peuples.

Par ailleurs, nous avons compris que si la collaboration est au cœur des mouvements de décolonisation et d'autochtonisation, le Musée McCord applique cette méthodologie pour la majorité des vingt-neuf expositions à thématique autochtone présentées. Toutefois, l'institution souhaite aller au-delà des initiatives précédentes en développant des expositions en co-création selon les principes déployés par Élisabeth Kaine dans *Le petit guide de la grande concertation* (Kaine, 2016). Cette nouvelle étape se concrétise notamment avec la développement de la prochaine exposition permanente co-créée avec Élisabeth Kaine et Gerald McMaster afin d' :

| encourager la compréhension de[s cultures autochtones] et la |
| reconnaissance de leur contribution. (Sauvage, 2019a) |

En parallèle des expositions, nous constatons un respect des traditions spirituelles et des protocoles diplomatiques lors des vernissages. En effet, les archives nous révèlent que des cérémonies spécifiques sont mises en place pour les expositions à thématique autochtone. À titre d'exemple, le programme du vernissage de *Kàx!aya Gvilas*, le 9 avril 2003, prévoyait une cérémonie de bénédiction et une coupe d'écorce de cèdre par la nation Heiltsuk puis une entrée du canot où tous les membres de la communauté, chef, aînés, chanteurs et danseurs, chantaient deux chansons (Musée McCord, *Kàx!aya Gvilas*, boîte 61, dossier heiltsuk art – ROM). Récemment, la présidente du Musée rapportait avoir autorisé la commissaire Kwiaahwah Jones à activer les masques haïdas de la collection en les faisant danser pendant le vernissage de *Sding K'awXangs*. Le matin même de l'ouverture, elle a également pu nourrir les ancêtres en brûlant de la nourriture derrière le Musée (Sauvage, 2019a). Ces deux autorisations peuvent paraître symboliques mais démontrent clairement une ouverture importante de la part de la direction à des ontologies non occidentales et des pratiques peu fréquentes en milieu muséal. En redonnant un souffle de vie aux artefacts, le McCord valide alors le projet d'archives vivantes de Guy Sioui Durand abordé au chapitre précédent. Il se crée une

brèche spatiale et temporelle où les pratiques professionnelles en muséologie – ici la manipulation d’objets de collection et la présence d’un feu proche du bâtiment – sont supplantées par l’importance d’une relation entre les humains et les non humains qu’il a été permis de rendre visible. Ces actes, en ressuscitant les pratiques ancestrales sont définies par Tuck et Yang comme un processus de réduction des préjudices des colonisateurs (*settler harm reduction*) (Tuck et Yang, 2012, p. 21). Ils font également écho à la théorie de l’ANT de Latour (1997) et à la réunion de la nature et de la culture théorisée par Descola (2005) lorsque de nouveaux liens sont tissés entre des acteurs.

En outre, le dépôt du rapport de la CVR en 2015 a été un véritable tournant pour le Musée McCord (Sauvage, 2019a). Inspirée par les universités Concordia et McGill, l’institution a rapidement instauré la reconnaissance territoriale autochtone systématique pour toutes ses activités, même celles qui ne sont pas en lien avec les Premiers Peuples. Cette prise de position est un pas de plus vers la volonté d’éduquer les publics aux réalités autochtones et à la présence constante des Premiers Peuples y compris à Tiohtiá:ke/Montréal. Les Autochtones interrogés par le Musée considèrent que cette prise de conscience du territoire a un réel sens pour eux et doivent s’accompagner d’actes. Sauvage rappelle alors qu’il faut dire [la reconnaissance du territoire] de manière crédible et engagée. (Sauvage, 2019a)

Tuck et Yang appuient l’idée que le colonialisme de peuplement (*settler colonialism*) n’est pas un événement mais un effet structurant de l’histoire passée et actuelle (Tuck et Wayne, 2012, p.5). En évoquant systématiquement la présence autochtone sur son territoire, le Musée McCord, dont le mandat est orienté vers l’histoire sociale de Tiohtiá:ke/Montréal, impose donc à ses visiteurs cette présence souvent invisibilisée dans les centres urbains.

Finalement, l’autochtonisation et la décolonisation du Musée McCord se concrétisent aussi dans sa structure et sa gouvernance institutionnelles depuis 1992. En effet, l’embauche de Contré Migwans au département d’éducation, puis comme agente de

liaison aux programmes autochtones de 1999 à 2008, constitue un premier pas non négligeable au sein de l'institution ainsi que dans le paysage muséal québécois à une époque où les questions de décolonisation et d'autochtonisation étaient encore peu soulevées. Seule employée permanente d'origine autochtone, son travail auprès des nations, des artistes et des groupes communautaires autochtones a permis au McCord de créer et d'entretenir des relations de confiance et de respect qui participent encore aujourd'hui à l'appréciation positive des Premiers Peuples envers l'institution (Bolton, 2012 ; Contré Migwans, 2019). C'est toutefois depuis le dépôt du rapport de la CVR que la direction a pris des mesures plus drastiques en faveur d'une autochtonisation et d'une décolonisation actives. En effet, il est prévu l'embauche de plusieurs médiateurs autochtones afin de proposer de nouvelles interprétations, liées aux connaissances et expériences vécues¹²⁸. Par ailleurs, il a été décidé que le poste de conservateur de la collection Cultures autochtones devait revenir à une personne issue des Premiers Peuples afin de donner réellement la possibilité aux communautés de se réappropriier et de réinterpréter la collection et d'instaurer des relations de co-crédation. Elle explique :

La mission du conservateur autochtone va être de créer des relations qui seront plus approfondies et ouvertes, interactives et dynamiques avec les communautés autochtones. [Nous souhaitons] qu'il y ait une présence réelle au musée, qu'on sente qu'ils se réapproprient cette collection, qu'ils l'interprètent et qu'ils l'utilisent différemment. [...] On a des efforts à faire de notre côté. On s'est tous dit, collectivement, au Musée que lorsqu'on aura un conservateur autochtone, il va falloir qu'on soit très ouvert et qu'on change nos attitudes pour accepter de nouvelles façons de travailler. On a fait ce choix consciemment donc il faut en assumer les conséquences positives. Cela va demander une adaptation pour tout le monde et sûrement aussi pour le conservateur autochtone. À la fin, ce sera très enrichissant. (Sauvage, 2019a)

¹²⁸ Au moment de rédiger ce chapitre, Sauvage mentionnait qu'un médiateur autochtone était en place et que le Musée souhaitait augmenter les effectifs. Toutefois, cette mesure existait déjà lorsque Contré Migwans était employée au Musée McCord et semble avoir disparu après son départ.

L'embauche de Jonathan Lainey (Wendat) en février 2020 en tant que conservateur participe donc au double mouvement d'autochtonisation et de décolonisation du McCord et de ce poste, historiquement considéré comme colonial dans les musées de sciences naturelles, d'anthropologie et d'histoire ayant des collections anthropologiques. Il y a ici un renversement de position hiérarchique où l'individu n'est plus considéré comme un objet de recherche et d'exposition mais bien comme le créateur de l'apport critique. D'autre part, nous anticipons des mouvements d'autochtonisation et de décolonisation simultanées puisque ses interventions veilleront à modifier les rapports internes pour une ouverture à d'autres structures et régimes de pensée. Dans le prolongement du travail de fond entrepris par Contré Migwans, cette personne pourra aussi mieux inclure les pratiques et l'apport direct des Premiers Peuples, et cela dans le respect des protocoles, de la restriction des connaissances et des pouvoirs d'interprétation de chaque nation. Il est également clair que l'embauche d'un conservateur autochtone envoie un message très fort aux Premiers Peuples partout sur le territoire.

Enfin, le conseil d'administration a voté une résolution en 2018 pour que deux sièges soient toujours réservés à des membres des communautés autochtones. Michèle Audette (Innue), politique et militante notamment commissaire de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées ainsi que Melissa Mollen Dupuis (Innue), activiste ainsi que porte-parole du mouvement *Idle No More* au Québec, ont respectivement été élues au conseil d'administration en 2018 et 2019. Cette mesure, peut-être moins visible pour le public, permet toutefois d'instaurer une gouvernance plus équilibrée et représentative de l'histoire de Tiohtiá:ke/Montréal. Le Musée appuie et reconnaît également l'apport critique, les qualités de *leadership* et l'importance de l'implication autochtone pour son développement et son rayonnement.

7.2 La portée de l'inclusion des artistes des Premières Nations dans les expositions présentées au Musée McCord

7.2.1 De la décolonisation de l'art à la décolonisation par l'art

Tuck et Yang partent du postulat que « [d]ecolonization brings about the repatriation of Indigenous land and life » (Tuck et Yang, 2012, p.1). Ce mouvement, à la fois processus et objectif final, est également visible dans le domaine des arts visuels autochtones. En effet, comme le rappellent Greg Hill (Kanien'kehaka) dans la postface du catalogue de l'exposition *Sakahàn* (2013) ainsi que Jarrett Martineau (Cri des Plaines et Déné Suline) et Eric Ritskes (2014), l'art autochtone est par essence politique. Ces derniers écrivent d'ailleurs dans leur article « Fugitive indigeneity : Reclaiming the terrain of decolonial struggle through Indigenous art » :

Indigenous art not only confronts and reveals structures of power and the failures of settler colonialism (which is evidenced by the continuing presence of Indigenous peoples), it fights to realize Indigenous alternatives. [...] Decolonial art does not abdicate or abandon the present; it re-inscribes indigeneity on the land, as the radical alterity of an already before, an always elsewhere from colonialism. In refusing colonial territorializations and intentionally *relinking* indigeneity to nationhood, land, knowledges and relationships. (Martineau et Ritskes, 2014, p.4-5)

Comme nous l'avons déjà vu au chapitre 2 et 6, dès les années 1960 et notamment grâce au Pavillon des Indiens de l'Exposition universelle *Terre des Hommes* de 1967, les arts autochtones se sont émancipés des canons esthétiques occidentaux. Dès lors, l'augmentation du nombre d'œuvres autochtones exposées et la reconnaissance

progressive des musées allochtones a permis une décolonisation des arts autochtones¹²⁹.

Néanmoins, selon Sioui Durand,

le processus de décolonisation *de* l'art était fondé sur la résilience, la résistance, la contestation et la critique. Le processus de décolonisation *par* l'art, quant à lui, vise à compléter la réinscription des peuples autochtones dans l'histoire politique, en utilisant l'art comme avant-garde. (Sioui Durand, 2018a, p.24)

Cette décolonisation *par* les arts participe finalement au mouvement de résurgence des histoires, des traditions, des spiritualités, les œuvres étant un agent de transformation d'un état colonial à un état de conscience à la fois pour les Autochtones et les Allochtones. Sioui Durand insiste sur le « réensauvagement » comme méthodologie de création, de recherche et de transmission (Sioui Durand, 2018a, 2018b ; Paul, 2019, p.20-21). Afin de « reconstituer les imaginaires » et « perpétuer l'héritage mnémonique », il propose trois explorations possibles pour une décolonisation *par* l'art. Dans un premier temps, la valorisation de la mémoire et de la conscience historique permet, selon lui, d'« allier tradition et créativité actuelle » et préserver et transmettre l'essence culturelle autochtone (Sioui Durand, 2018a, p.25-26). L'usage de la langue ramène par la suite les Premiers Peuples sur leur territoire, selon leur historicité. Parvenir à nommer et penser le monde incite donc, dans un deuxième temps, à décoloniser les espaces et les temporalités ancrées dans les frontières du Canada actuel. Finalement, Sioui Durand insiste sur « l'exploration du corps, des identités spirituelles

¹²⁹ Sans être exhaustive, mentionnons les expositions collectives suivantes *New Work by a New generation* (Regina, 1982), *In the Shadow of the Sun* (Hull, 1989), *L'œil amérindien. Regards sur l'animal* (Québec, 1991), *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines* (Hull, 1992), *Terre, esprit, pouvoir* (Ottawa, 1992), *Reservation X* (Hull, 1998), *Kwah Í:ken Tsi Iroquois* (Ottawa, 2007), *Close Encounters The next 500 years* (Winnipeg, 2011), *Beat Nation* (2013), *Sakahàn* (Ottawa, 2013) ainsi que les rétrospectives monographiques *Norval Morisseau, artiste chaman* (Ottawa, 2006), *Carl Beam* (Ottawa, 2011), *Alex Janvier* (Ottawa, 2017), *Maria Hupfield Celle qui continue de donner* (Toronto, 2017, Montréal et Paris, 2018), *Rebecca Belmore : Facing the monumental* (Toronto, 2018, Montréal, 2019).

et sexuelles par le théâtre, la danse, la performance et les œuvres multimédias » (Sioui Durand, 2018a, p.26). L'explosion des binarités ainsi des mondes sexuels et spirituels rend possible de nouvelles explorations artistiques et une meilleure compréhension des mondes autochtones. Ainsi, la décolonisation par l'art proposée par Sioui Durand ne tend pas vers un mouvement de réconciliation mais plutôt vers une meilleure compréhension des modes de pensée et d'action dans un espace-temps partagé, selon « un principe d'équité et de réciprocité » (Sioui Durand, 2018a, p.25). Cette prise de position n'est d'ailleurs pas sans rappeler celles de soixante-quatorze artistes et organisations artistiques autochtones du Québec qui, suite à la tenue de l'État des lieux sur la situation des arts autochtones au Québec en mai 2017, signaient en 2018 le *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec Tsi Non :We Tewèen :Teron Là où est notre maison*. Si le texte demandait plus d'investissements pour soutenir les artistes, il clamait plus fort encore l'autodétermination et la souveraineté culturelle, artistique et culturelle sur le territoire du Kébeq :

Considérant que les artistes autochtones ont la responsabilité d'éveiller les consciences, de dynamiser et revitaliser leurs cultures, de faire rêver, d'encourager leurs communautés à développer leur bien-être, en somme d'être les pionniers des transformations nécessaires pour l'avenir de leurs nations. (Les Productions Ondinnok, 2018, p.2)

L'apport critique des commissaires, des artistes et des œuvres était d'ailleurs largement visible dans l'exposition *La Loi sur les Indiens « revisitée »* reçue au McCord sur laquelle nous reviendrons plus loin. Par ailleurs, ces idées font également écho à l'exposition *Decolonize Me Décolonisez-moi* présentée à la Galerie d'art d'Ottawa en 2012. La commissaire Heather Igloliorte (Inuk), qui, du reste, faisait partie du comité consultatif de l'exposition permanente *Porter son identité* ouverte un an plus tard, a écrit :

Selon moi, nous continuons à affirmer comme artistes, commissaires, élèves, chercheurs et militants indigènes parce que notre art démontre la continuité incontestable des cultures indigènes et notre capacité à survivre et à prospérer malgré des siècles de colonisation, d'oppression et d'impérialisme. L'art, la pratique culturelle et la diffusion autochtone contredisent les récits de notre disparition imminente ou de notre assimilation inévitable, de l'« autre », de la stase et de l'acculturation. Les artistes indigènes peuvent se former dans des écoles d'art occidentales ou autrement absorber ce que Loretta Todd désigne la « culture du bruit » du monde. Néanmoins, ils reflètent les réalités aborigènes contemporaines et mobilisent les esthétiques et méthodologies indigènes. Ils s'engagent et honorent les traditions et ancêtres qui perdurent malgré les siècles de colonialisme agressif qui cherchaient l'éradication de la culture, des connaissances, de la langue et des corps indigènes. (Igloliorte, 2012, p.31)

Créées dans le cadre du 150^e anniversaire de la Confédération canadienne, les expositions *Honte et préjugés*, organisée par le AMUT en collaboration avec le MACC puis mise en tournée au Canada, ainsi que *Every. Now. Then. Reframing Nationhood*, commissariée par Andrew Hunter et présentée au MBAO en 2017-2018, démontrent également avec quel esprit critique, des institutions culturelles allochtones sont capables de renverser les structures intellectuelles et esthétiques occidentales au profit d'une ouverture à des récits invisibilisés par le passé.

7.2.2 L'inclusion de l'art contemporain des Premières Nations dans les collections anthropologiques

Alors qu'au Canada, les musées d'art ne se sont intéressés aux arts visuels autochtones à partir de la fin des années 1980 (Martin, 1991), les musées d'histoire et de civilisation n'ont cessé d'exposer des œuvres créées par les Premières Nations. Désormais, en incluant les arts visuels contemporains à leurs expositions, l'interprétation qu'ils en offrent dépasse les canons esthétiques occidentaux et l'histoire écrite par des Allochtones. Si, comme le souligne Martin : « historical Aboriginal objects have been defined (and devalued) in opposition to Western systems of classification; that is, they

are seen as artifacts rather than art, as craft rather than fine art, as primitive rather than modern » (Martin, 2002, p.240), il semblerait que les arts visuels des Premières Nations soient maintenant exposés pour leurs épistémologies, les récits qu'ils renferment et leur force politique. Les œuvres, issues de plusieurs médiums, dialoguent avec les autres objets de collection et la programmation muséale. En introduisant ses idées pour la quatrième partie intitulée « The Second Museum Age » dans son ouvrage *Museum Pieces*, Phillips constate elle-même cette évolution de paradigme muséal :

One of the most noticeable manifestations is the merging of distinctive paradigms of display and interpretation that used to be specific to museums of art, anthropology, history, and science respectively. The cross-borrowings that James Clifford so perceptively identified more than twenty years ago in his foundational essay "On Collecting Art and Culture" today appear not as anomalies but as normal and desirable. They are in evidence everywhere, bringing oral tradition into the archaeology exhibition, art into the history museum, environmental science into the art museum, and all of these into the anthropology museum. On another level, hybridization results from the mutual acculturation of museum insiders and (former) outsiders to each other's way, an inevitable product of successful collaboration. A virtue of actor-network theory is its validation of such heterogeneity as a means of recognizing the interdependent networks of politics, nature, science, and art whose effective combination, as Latour urges, is necessary to our very survival. (Phillips, 2011, p.229)

La supposée hétérogénéité de la programmation muséale, des artefacts et des œuvres exposés ensemble permet finalement de créer de nouveaux liens, des formes de traduction selon Latour (1997), qui, collectivement, produisent des discours nouveaux, hybrides, et représentatifs des histoires qui se juxtaposent en contexte national.

Toutefois, en incluant des productions artistiques dans des musées d'histoire ou en miroir des collections anthropologiques, se pose aussi la question de la position des artistes et de leur rôle au sein de ces institutions. À cet effet, l'historienne de l'art Julie Bawin a réfléchi au rôle des artistes comme commissaire d'exposition dans un premier temps dans les musées d'art (2017) puis dans les musées d'ethnographie (2018). Pour

elle, cette invitation répondrait au besoin des musées « de renouveler le regard porté sur un patrimoine, une communauté, un phénomène social ou historique » (Bawin, 2018, p.48). Cette mise en dialogue entre les musées, leurs collections et les artistes participe à la considération du musée comme zone de contact – concept repris et développé par James Clifford que nous avons abordé au chapitre 5 – afin de « donner la parole à ceux qui portent en eux l’héritage de la colonisation » (Bawin, 2018, p.52). Ce réinvestissement des collections ethnographiques par les artistes permet d’ailleurs de renverser le courant primitiviste au cours duquel les artistes européens investissaient les musées d’anthropologie dans la première moitié du XX^e siècle. S’agissant de notre cas d’étude, le McCord devient alors le terrain à la fois d’un discours et d’une action artistique critiques. L’intervention des arts visuels autochtones au sein de la programmation muséale revient à écrire et donner à voir une autre histoire produite à partir des collections du Musée. Si Bawin a questionné la démarche engagée des artistes dans les musées d’ethnographie, il s’agit ici de bien comprendre la portée politique de chaque geste artistique produit par les Premières Nations au Musée McCord. Leurs interventions, qu’elles soient sous forme de critique institutionnelle, de dénonciation politique, de survivance ou de transmission culturelles et spirituelles, engagent de toutes les façons les créateurs dans une démarche politique qui confirme ce que Hill annonçait pour *Sakahàn*, la première édition de la quinquennale d’art autochtone organisée par le MBAC : « En période de paix comme en période de trouble, l’art indigène peut être une célébration de la culture et de l’identité tout autant qu’une voie vers l’enseignement et le renouveau. L’art indigène est toujours politique » (Hill, 2013, p.137). La présence investie des collections anthropologiques par les artistes amène ainsi à une double négation du primitivisme en art à savoir : un apport critique envers l’histoire coloniale des musées et une réponse envers l’appareil discursif et des représentations erronées que les Premières Nations et, par extension, les Premiers Peuples ont subis. Ce double mouvement permet donc de reconfigurer les récits

historiques et identitaires nationaux à la fois passés et actuels, selon la conception circulaire autochtone.

7.2.3 Le rôle des artistes des Premières Nations dans les expositions du Musée McCord

Depuis 1992, le Musée McCord a présenté de plusieurs façons des œuvres d'arts visuels des Premières Nations : au sein d'expositions permanentes et temporaires ; en incluant dans sa programmation des expositions monographiques et collectives ; par le biais du programme *Artiste en résidence* mis en place en 2012. De manière plus ou moins explicite, il est attendu des artistes qu'elles reconfigurent les espaces muséaux et les relations qui s'y instaurent avec les objets, qu'elles réinterprètent les collections, qu'elles instaurent un dialogue inédit entre le passé et le présent, et finalement, qu'elles apportent un point de vue critique sur le Musée. Comme l'a rappelé Bawin,

[...] seules les interventions d'artistes permettront au musée de justifier une méthode qui, même si elle s'avère bénéfique en termes de renouvellement, constitue encore et toujours une incongruité contraire à la démarche historique « standard ». [...] La subjectivité, la sensibilité et la subvention sont autant de traits que l'on associe à la figure de l'artiste. Sa vision étant par principe singulière (ou du moins perçue comme telle), elle est nécessairement moins exposée à la critique que celle d'un directeur de musée, lequel continue d'être perçu comme un homme ou une femme de rigueur et de réserve. (Bawin, 2017, p.65-66)

Par ailleurs, les artistes « font montre d'une érudition et d'un rapport, de plus en plus revendiqué, à l'histoire et l'histoire de l'art » (Bawin, 2017, p.69). Dans le cas du McCord, elles produisent un nouveau savoir, où s'entremêlent le bagage autochtone dont elles ont hérité et qu'elles ont construit et l'espace allochtone dans lequel elles transmettent leurs connaissances et leurs réflexions. L'exposition de leurs œuvres permet aussi de construire une image contemporaine des Premiers Peuples dont

l'agentivité est valorisée. Le programme *Artiste en résidence* est un cas particulier au Musée McCord. Le choix des artistes, aussi bien allochtones qu'autochtones, est à la discrétion de la direction du Musée. Intégré dans un processus d'autochtonisation plus général du Musée, ce programme vise à réinterpréter les collections de leur point de vue (Sauvage, 2019a). Le Musée et ses collections, quelles qu'elles soient, deviennent donc le sujet de recherche et de création des artistes sélectionnées.

Plus généralement, les artistes des Premières Nations dont le travail est exposé au Musée McCord endossent plusieurs rôles. Elles peuvent être invitées comme expertes. À ce titre, Jolene Rickard, à l'époque professeure associée à l'University of Buffalo, faisait partie du comité scientifique de l'exposition *À la croisée des chemins*. Responsable de la recherche pour les sections « Creating » et « Cosmology » (Musée McCord, *À la croisée des chemins*, boîte 50, dossier bleu), elle alimentait les réflexions sur le perlage pour la nation tuscarora et agissait à titre de spécialiste pour le choix et l'histoire des motifs, la relation cosmologique entre les objets, les récits fondateurs et les histoires orales de la communauté (Trudy Nicks, 1997, p.11-12 citée dans McCord, *À la croisée des chemins*, boîte 50, dossier Iroquois Beadwork – General). En tant qu'artiste, ses œuvres étaient exposées dans la dernière section de l'exposition qui mettait en valeur la continuité du perlage pour les communautés haudenosaunee. Par ailleurs, Nadia Myre et la designer de mode Tammy Beauvais ont également agi comme expertes au sein du comité consultatif de l'exposition *Porter son identité* en participant notamment à la sélection des objets et des récits oraux ainsi qu'au scénario final et à la scénographie (Lemay, 2017). Beauvais explique d'ailleurs la place des vêtements dans les traditions et la résurgence culturelle Kanien'kehá:ka dans une des vidéos présentées à la fin de l'exposition ainsi que dans le catalogue attendant. Toutefois, c'est à l'artiste haïda Robert Davidson que revient véritablement le rôle d'expert dans le cadre de l'exposition *L'art haïda*. En lui demandant d'en être un des commissaires, McCaffrey et Lemay se mirent finalement dans la position d'apprenantes :

Des fois, c'est un partage qui est dans une seule direction. C'est nous qui apprenons. Ça a été le cas avec Robert Davidson pour l'exposition *L'art haïda : Les voies d'une langue ancienne*. [...] C'est quelqu'un qui étudie beaucoup les collections anciennes, il aime ça et s'en inspire. Il avait déjà vu la collection du Musée McCord, mais pas en détail. Nous l'avons fait venir environ deux semaines au Musée et ça a été vraiment extraordinaire. [...] Nous lui avons demandé des conseils sur tout. Il nous a vraiment suggéré de faire une exposition d'art et non pas anthropologique. Pour moi, il y avait aussi un intérêt personnel parce que je n'avais jamais, par le passé, compris l'art de la côte Nord-Ouest. C'est très compliqué. Je regardais les sculptures et ne comprenais absolument rien. Les boîtes... toutes leurs lignes, c'est très difficile de savoir ce qu'on regarde. Avec Robert [Davidson], un de nos objectifs a été d'expliquer les pièces. Nous avons essayé pour chaque totem. Il racontait chacune des histoires et expliquait pourquoi elles pouvaient être importantes à mettre ensemble sur un même mât totémique miniature. Un élément que j'ai trouvé extraordinaire dans ces discussions a été tout l'aspect du chamanisme dans les œuvres et toute cette notion d'univers perméable entre les différents niveaux. (McCaffrey, 2017)

Son rôle fut donc été bien plus large que la sélection des objets et l'écriture des textes. Véritable spécialiste de l'esthétique ligne-forme (*form line*) et détenteur de connaissances sur les cosmologies et les histoires de sa nation, les informations recueillies permirent la création d'une exposition documentée en plus d'une meilleure compréhension générale des objets conservés. Les citations de Davidson, disséminées dans les salles, permettaient un dialogue direct entre l'artiste, les objets et le public. Treize ans plus tard, le rôle prépondérant joué par Davidson et la pertinence de ses connaissances ont d'ailleurs été mis à l'honneur par Kwiaahwah Jones, commissaire de l'exposition *Sding K'awXangs* qui inscrivait sa démarche commissariale en continuité avec son travail :

Le titre français de l'exposition *Sding K'awXangs* est *Histoires surnaturelles*, mais la traduction du terme haïda est « Deux rencontres ». L'expression fait écho au travail d'exploration des collections du McCord mené il y a plus de dix ans par l'artiste haïda de renommée mondiale Robert

Davidson, qui avait alors partagé sa connaissance approfondie de l'art et de la culture haïdas. (Jones et Lemay, 2019, p.3)

Les artistes peuvent également avoir un rôle de créateur dont le travail est conçu spécialement pour une exposition. Nous constatons deux cas de figure en regard de notre sous-corpus « Expositions intégrant de l'art contemporain des Premières Nations ». Ces œuvres furent commandées par le McCord pour répondre à un besoin discursif en particulier. Ça fut notamment le cas pour *À la croisée des chemins* pour laquelle le comité scientifique souhaitait vivement valoriser le perlage contemporain divisé pour l'occasion en deux catégories. Les œuvres de perlage contemporain de type traditionnel (*traditionnal contemporary beading works*) avaient été créées par des artistes perlières des nations Tuscarora et Kanien'kehaka et étaient exposées dans toutes les sections de l'exposition (Musée McCord, *À la croisée des chemins*, boîte 50, liste des artefacts). Ce choix muséographique permettait alors à la fois de créer des ponts entre les techniques et les motifs ancestraux et les pratiques du début du XXI^e siècle, mais aussi de démontrer les différentes possibilités qui s'offraient aux artistes actuels.

Une autre section, située pour le coup à la fin de l'exposition, comprenaient les œuvres d'art contemporain (*contemporary artworks*) créées par Shelly Niro, Jolene Rickard et Jeff Thomas, mais pas forcément produites pour l'exposition. À cela s'ajoute un deuxième cas de figure, le programme *Artiste en résidence*. Choisis par la direction, Kent Monkman, Nadia Myre et Hannah Claus ont ainsi produit une ou plusieurs œuvres inspirées des archives et des artefacts conservés dans les réserves. Dans ce cas-ci, le rôle de l'artiste-créateur consiste à produire un discours, proposer une relecture des collections et, pour ce qui est des artistes autochtones, à engager une certaine vision critique des représentations des Premiers Peuples au sein de l'institution et plus généralement dans la société canadienne. Extérieur au McCord, leur point de vue, à la fois d'artiste et de personne de descendance autochtone, permet d'engager le Musée et

les visiteurs dans de nouvelles formes de dialogue. Les œuvres produites permettent aussi au McCord de confronter visuellement, d'énoncer par l'image et l'installation plutôt que par des textes (Lemay, 2017 ; Sauvage, 2019a).

Dans un troisième temps, les artistes peuvent avoir le rôle de commissaire d'exposition. À ce titre, Myre en plus d'être membre du comité consultatif de *Porter son identité* assure aussi, depuis 2013, le commissariat de la portion contemporaine de l'exposition permanente. Elle a d'ailleurs insisté pour que les œuvres soient réparties dans l'ensemble de l'espace plutôt que d'être présentées dans une section fixe, au début ou à la fin du parcours (Lemay, 2017). Grâce à ce choix scénographique, les artistes sélectionnés entament une discussion plus directe avec les collections exposées d'un point de vue formel, esthétique, historique et cosmologique. Plus récemment, l'exposition *Sding K'awXangs* a été créée par l'artiste et commissaire haïda Jones en collaboration avec Lemay. En repartant du travail exploratoire de Davidson pour l'exposition *L'art haïda*, elle « [transmettait] son point de vue sur la culture haïda et sa connaissance historique unique des objets haïdas de la collection du Musée McCord » (Musée McCord, 2019, 23 avril, *Sding K'awXangs*, communiqué de presse). Le travail des femmes, à la fois ancestral et contemporain, fut ajouté pour une obtenir une certaine parité entre les genres. Neuf artistes contemporains furent sélectionnés¹³⁰. Les œuvres, aux médiums et techniques différents, renforçaient l'idée d'une transmission formelle et plastique entre les générations. Grâce à leur statut de commissaire, Myre et Jones détiennent alors une autorité de discours et de décision plus importante que si elles avaient fait partie d'un comité de consultation. Toutefois, dans le cas de *Porter son identité*, la présence d'arts visuels contemporains des Premières Nations est

¹³⁰ Les artistes haïdas étaient John Brent Bennet, Dorothy Grant, Lisa Hageman, Mary Helmer, Ariane Medley, Cory Savard, Evelyn Vanderhoop et Michael Nicoll Yangulanaas.

discrètement mentionnée par les seuls cartels des œuvres alors que le rôle de Myre apparaît uniquement dans les crédits de l'exposition et du catalogue.

Enfin, en invitant des artistes dans ses expositions, le McCord s'attend à ce qu'ils exercent un rôle de critique. À cet effet, les artistes sélectionnés par Myre pour la partie contemporaine de *Porter son identité* réfléchissent aux questions d'identité et d'affirmation autochtone. Par exemple, les photographies de Terrance Houle attaquent avec humour les stéréotypes à l'égard de l'habillement autochtone tout en portant fièrement ses régalias dans des situations de la vie quotidienne. Plus éloquentes encore, les expositions *La Loi sur les Indiens « revisitée »* et *Honte et préjugés* critiquaient vertement l'histoire et les politiques coloniales encore en vigueur au Canada. Les œuvres présentées étaient, sans conteste, politiques et abordaient les enjeux de pouvoir et de restriction dont les Premières Nations sont encore victimes. De plus, les artistes en résidence Monkman, Myre et Claus rendaient aussi visibles les relations de pouvoir qui existent entre la société canadienne et les Premières Nations perceptibles dans les collections et leur classification. Leurs œuvres permettaient d'entr'apercevoir ce qui se tisse et ce qui se délie dans les relations entre les Autochtones, les premiers colons et leurs descendants. En réfléchissant aux transferts, aux représentations et aux utilisations erronées de l'image des Premiers Peuples, de leurs cultures et de leurs traditions, ils affirmaient la prégnance de la créativité et de l'évolution des arts autochtones, idée partagée et appuyée par l'institution muséale, conservatoire des cultures et des arts. Artistes historiens et artistes archéologues qui puisent leur inspiration dans les archives et les collections (Foster, 1996 ; Fraser, 2014), le travail de création leur permet de révéler les histoires cachées ou invisibilisées sous les couches d'histoires coloniales. Monkman, Myre et Claus déterrèrent ce que David Ross McCord, le Musée, les conservatrices successives, le public, n'ont pas été en mesure de révéler ou n'ont pas voulu laisser apparaître. Par leur critique de l'institution et de la place qui leur est donnée, ils remettent aussi en question les méthodologies, la recherche et l'existence des musées, trois instruments de perpétuation du colonialisme

(Tuhiwai Smith, 2012 ; Kovach, 2009). Finalement, grâce à la convocation d’histoires et de mémoires aussi bien collectives qu’individuelles, la relation aux objets, aux événements et à certains individus, les artistes présentés au McCord font émerger, ou encore, mettent au grand jour de nouvelles dimensions qui sont dans les collections du McCord.

7.3 Engager le Musée McCord dans une décolonisation et une (dé)(re)territorialisation de ses espaces par les arts visuels contemporains

En réfléchissant aux rôles que les musées d’ethnologie donnent aux artistes qui investissent leurs collections, Bawin pointe la nécessité pour ces institutions de reconsidérer leur positionnement envers la documentation, la conservation, la nomenclature des objets conservés. Elle explique :

Forcés de se réinventer et de développer des stratégies d’exposition répondant aux théories postcoloniales, [les musées de « civilisation » ou des « cultures du monde »] ont été nombreu[x] à accomplir un travail de décryptage de leurs collections, les conduisant à réinterpréter leurs systèmes taxinomiques et muséographiques et à affronter leur histoire à travers des expositions témoignant d’une attitude autocritique, voire rédemptrice. Dans ce contexte muséal, marqué par la nécessité de créer de nouveaux cadres d’analyse et de transmission du « patrimoine » ethnographique, la programmation d’expositions d’art contemporain est progressivement devenue le moyen par lequel nombre d’institutions ont tenté de témoigner d’un engagement critique à l’égard de leur histoire et de leur raison d’être. (Bawin, 2018, p.48)

Bien que le Musée McCord soit un musée d’histoire sociale, sa collection Cultures autochtones s’apparente aux collections anthropologiques d’autres musées du fait de la nature et de l’histoire des objets conservés, des enjeux éthiques à leur égard, des dispositions de conservation et d’exposition qui peuvent être soumises à certaines

restrictions de la part des communautés d'origine. La situation politique et géographique du Musée a également une incidence importante sur les relations institutionnelles avec les Premiers Peuples. En se partageant un même territoire dans un contexte politique toujours colonial, McCaffrey, Lemay et Contré Migwans et, depuis plusieurs années maintenant, Sauvage, ont fait le choix conscient de poser des actions fortes à l'égard des communautés. Dans les pages précédentes, nous avons mentionné certaines des positions du McCord et notamment la reconnaissance territoriale systématique, le processus d'embauche d'un conservateur et de médiateurs autochtones. À cela, nous constatons l'émergence et, désormais la pérennisation de la présentation d'arts visuels comme une autre tendance qui entraîne l'institution à la fois dans une déterritorialisation et une reterritorialisation de ses espaces au profit du double mouvement d'autochtonisation et de décolonisation muséales déjà enclenché.

7.3.1 Les œuvres comme appareil discursif et outil politique de dénonciation du colonialisme : le cas de *Porter son identité* et le commissariat de Nadia Myre

En invitant Myre à être la commissaire de la portion contemporaine de *Porter son identité*, Lemay a confirmé l'ouverture de l'institution à l'égard de l'art contemporain des Premières Nations et cela, dans le cadre de son exposition permanente. De plus, si comme le mentionnait la chargée de projet Catherine Laflamme (2017), aucun de ses choix de n'a été discuté ni modifié, cette confiance envers Myre démontre également l'acceptation potentielle d'une critique institutionnelle et politique à l'égard du Canada en général. Plusieurs des œuvres exposées peuvent être considérées comme un outil discursif et politique de dénonciation du colonialisme au Canada. C'est notamment le cas de la performance de Maria Hupfield et des œuvres de Mike Patten et Myre. Présentée dans le cadre du colloque *Iakwé:iarhe / We remember/Se remémorer* du CCA à Tiohtiá:ke/Montréal en octobre 2014, la performance de Hupfield, intitulée *Artist*

Tour Guide, se déroulait au sein de la salle d'exposition permanente. Construite en trois temps, elle « pren[ait] en compte à peu près tous les aspects du musée : la collection, l'exposition, les objets, la médiation et l'expérience de la visite » (Fraser et Dubé-Moreau, 2017, paragraphe 22). Un premier moment fut circonscrit par une sorte de danse collective où le public déambula entre les vitrines en se tenant la main. Puis, l'artiste performa en utilisant du ruban jaune devant une sélection d'articles de la Loi sur les Indiens projetée sur un des murs¹³¹. Enfin, deux techniciens du Musée ouvrirent une vitrine. L'artiste toucha aux artefacts et les substitua par ses propres objets. Ensuite, « [e]lle [fit] circuler de petites boîtes autochtones parmi les gens puis, avec l'aide de deux personnes, elle retir[a] une couverture de feutre déposée sur le dessus d'une vitrine dans laquelle une robe [était] exposée » (Fraser et Dubé-Moreau, 2017, paragraphe 22). Comme le soulignent les historiennes de l'art, sa performance bravait de multiples interdits qui définissent le musée comme un lieu d'autorité du discours et du pouvoir. En faisant exploser cette structure codifiée pour quelques minutes, Hupfield rendait possible, une réappropriation de l'espace colonial selon une vision objibwé et artistique où les objets sont manipulés et vivants, ce qui n'est d'ailleurs pas sans résonner encore une fois avec l'ANT de Latour. Le médium performance est lui-même une affirmation identitaire autochtone dans un espace plutôt statique comme le rappelle Simpson : « Que la *performance* soit une chanson, de la danse ou un conte parlé, elle se transforme alors en une expérience à la fois individuelle et collective, dont le but, en nous faisant imaginer de nouvelles réalités, est de nous délivrer un fardeau du colonialisme » (Simpson, 2018, p.42).

¹³¹ Plusieurs articles de la Loi sur les Indiens, dans des versions différentes, ont été sélectionnés et défilent de façon permanente sur un des murs de l'exposition : 3. (c) Indiens / Loi sur les indiens, 1876 ; 114 Célébrations / Loi sur les Indiens 1886 ; 137 / Loi sur les Indiens, 1886 ; 149.2 Célébrations / Loi sur les Indiens, 1914.

Par ailleurs, parmi les artistes exposés depuis 2013, les œuvres de Patten et de Myre présentées dans l'exposition permanente respectivement en 2017-2018 et 2019 traitaient de manière frontale des questions de l'identité autochtone vécue par les Premières Nations et renvoyée par la société canadienne. Les œuvres *Native Beating*, *The Ups and Downs of European Trade*, *Untitled* et *Little Red Dots* de Patten critiquent directement la colonisation et son impact sur les structures sociales et les territoires autochtones. L'emploi du perlage et le détournement d'une coiffe traditionnelle confrontent les stéréotypes allochtones et la violence coloniale à l'égard des communautés. Plusieurs des œuvres de Myre faisaient d'ailleurs écho à celles de Patten. Les vidéos *Rethinking Anthem* et *Portrait in Motion* réintègrent par les mots et un jeu d'effacement ainsi que par la production d'un canot-sculpture intitulé *History in Two Parts* la notion de territoire au sein même de l'espace muséal. À la fin de l'exposition, l'installation *A Casual Reconstruction*, constituée d'une vidéo et de six chaises positionnées en cercle sur lesquelles ont été imprimés des motifs autochtones, juxtapose une discussion sur l'appartenance identitaire entre l'artiste et cinq personnes ayant un parent Mi'kmaq filmée dans une cuisine à Gesgapegiag et un autre échange qui reprend le dialogue précédent mais joué par des comédiens allochtones. Cet enchevêtrement de paroles prononcées tantôt par des personnes s'identifiant comme faisant partie des Premières Nations, tantôt par des acteurs allochtones, crée une forme de dialogue interculturel inabouti, vidé de son sens par les comédiens. L'identité, au cœur de cette œuvre, semble cantonnée à un espace codifié que la prestation autochtone et la position des chaises en cercle tentent d'ouvrir, difficilement. Jean-Philippe Uzel appuie ce constat :

Le *re-enactment* de la conversation originale le soir du vernissage a perdu toute la spontanéité de l'échange du mois d'août. Ce ne sont plus des Autochtones qui relatent leurs expériences de vie, mais des Allochtones qui récitent un texte dont le contexte leur échappe en grande partie. Quelque chose d'essentiel a été perdu dans la « reconstruction ». (Uzel, 2017, p.22)

Les artistes, en ayant leurs œuvres exposées face aux objets de la collection Cultures autochtones, démontrent finalement leur capacité discursive à dénoncer les violences coloniales subies depuis plusieurs siècles par le biais des structures politiques mais aussi la mise en réserve des objets. Les interprétations possibles des œuvres offrent de nouvelles perspectives qu'une présentation classique comprenant les artefacts et les cartels ne pourrait pas, à elle seule, rendre compte. En laissant la parole à la commissaire et aux artistes, la conservatrice et son équipe s'effacent au profit d'autres visions. Elle explique :

Pour avoir une perspective plus complète et globale, nous avons besoin de la voix de membres de communautés, il y a donc des vidéos et des témoignages. Mais nous devons aussi être confrontés dans nos interprétations, dans nos manières de voir les choses, ce que font les artistes contemporains. Ils vont aborder des sujets d'un autre angle ou ils vont littéralement nous défier quant à la manière de faire. [...] En somme, je trouve que l'art contemporain propose un dialogue très riche et beaucoup plus puissant pour le visiteur. Ce n'est plus seulement le conservateur qui raconte, qui narre. Encore une fois, c'est la force du visuel, c'est parfois beaucoup plus percutant que l'écrit. On sait que le visiteur ne va pas tout lire, donc à un moment donné il faut trouver un autre moyen et je crois que cela marche très bien. (Lemay, 2017)

7.3.2 L'exposition *La Loi sur les Indiens « revisitée »* : un geste politique en contexte allochtone

Présentée au Musée McCord en 2011, *La Loi sur les Indiens « revisitée »* a positionné l'institution sur les enjeux autochtones de plusieurs manières. Dans un premier temps, l'exposition a introduit le McCord dans le réseau muséal autochtone au Québec étant la seule institution allochtone à l'intégrer à sa programmation. Le Musée démontra ainsi fermement sa position d'alliée sur les questions coloniales et les conséquences dans la vie quotidienne des Premières Nations. Par ailleurs, en revisitant la Loi sur les

Indiens, les huit artistes¹³² se positionnaient en faveur d'une décolonisation des territoires. Transmetteur de cette insoumission évoquée par Sioui Durand dans le catalogue de l'exposition, le McCord était alors un médiateur culturel et politique puissant susceptible d'aider le public à mieux appréhender les injustices et aberrations coloniales prévues et encore en vigueur (Lemay, 2017). Il était donc une sorte de porte-parole institutionnel dans cette lutte pour une autodétermination et une affirmation des droits ancestraux tout en éduquant le public par des discours artistiques forts qui « insistent pour rappeler formellement et idéologiquement (contenant/contenu) que le carcan légal et historique des réductions a, sans aucun doute, fait long feu... » (Sioui Durand, 2009, p. 8-29). Le Musée McCord, en choisissant de programmer cette exposition, lançait ainsi un appel politique fort, celui d'allié à la cause et aux revendications autochtones et cela, avant que le rapport de la CVR soit déposé.

7.3.3 Le programme *Artiste en résidence* : le renversement de l'autorité discursive

Si les musées d'art et d'archéologie ont largement usé des interventions d'artistes depuis les années 1970, les musées de société se sont récemment approprié cette démarche pour réactualiser leurs collections ou les situer en regard d'enjeux actuels (Bawin, 2017, p.72). Le programme *Artiste en résidence* participe, lui aussi, à une remise en question des visions allochtones dans les espaces muséaux du McCord que ce soient les espaces de conservation, de documentation et d'exposition. Les artistes, invitées à explorer les collections et « à les mettre en relation avec leurs pratiques

¹³² Les artistes étaient Teharihulen Michel Savard (Wendat), Eruoma Awashish (Attikamekw), Tawatironnyon France Morin (Wendat), Maria Hupfield (Objibwé), Nadia Myre (Anishinaabe), Louis-Karl Picard-Sioui (Wendat), Anglea Sterritt (Gitksan), Jackie Traverse (Objibwé) et Guy Sioui Durand (Wendat).

artistiques » (Musée McCord, 2019, 12 mars, c'est pas pour rien qu'on s'est rencontré, communiqué de presse), proposent de nouvelles avenues de connaissances. Monkman, Myre et Claus revisitaient les artefacts et les archives du McCord et proposaient une autre voix, autochtone cette fois-ci, supplantant alors celle des conservatrices. L'autorité de discours n'était même plus partagée comme c'est le cas pour les projets collaboratifs ou en co-création mais émanait directement des artistes. En effet, par l'objectif de ce programme de « revisite[r] la dimension sociale et historique des artefacts composant les collections du Musée, et leur apport à notre construction identitaire comme Montréalais et comme société » (Musée McCord, 2019, 12 mars, c'est par pour rien qu'on s'est rencontré, communiqué de presse), le McCord détermina lui-même les conditions de réalisation de ce glissement de pouvoir vers une interprétation artistique. Ce point est d'ailleurs particulièrement intéressant car il ressort que l'ouverture à de nouvelles dimensions historiques, sociales, culturelles et même cosmologiques doit nécessairement passer au McCord par le vecteur esthétique et l'art contemporain. Le rôle des artistes est donc de bousculer les connaissances par la production d'un nouveau savoir, non plus basé sur des recherches disciplinaires en histoire, en histoire de l'art ou en anthropologie entre autres, mais plutôt sur les notions de sensible, d'identité et d'expérience. L'apport de ces trois artistes autochtones constitue, de ce point de vue, un terreau fertile pour des réflexions sur la construction identitaire des Premières Nations et des stéréotypes à leur égard. Les artefacts utilisés pour leur recherche – les photographies de la collection Notman pour Monkman, des périodiques féminins datant de l'époque victorienne dans le cas de Myre et l'utilisation des collections Cultures autochtones et Arts décoratifs par Claus – deviennent des supports de recherche. En plus de leur statut d'objets culturels, les artefacts choisis acquéraient également le statut d'œuvres d'art puisque placés dans un contexte où la contemplation esthétique est de mise et où les connaissances anthropologiques sont remplacées par un discours propre personnel et artistique. L'espace muséal se transformait, dans ces cas-ci, en un territoire décolonisé et individualisé que les artistes

maîtrisaient. Dans le cadre de l'exposition *Le musée cannibale* produite par le Musée d'ethnographie de Neuchâtel en Suisse en 2002, Élise Dubuc réfléchissait à l'émergence de l'art dans les musées d'ethnographie et d'anthropologie en France et en Amérique du Nord. Elle écrivait :

Pour sortir de l'impasse dans laquelle se sont enfermés les musées, les rénovateurs de l'institution pensent que seule une capacité à se transformer pourra lui assurer un certain avenir. Il faudra pour cela trouver un « sens » aux objets ailleurs que dans leur « authenticité » et, notamment pleinement reconnaître tous les aspects immatériels de la culture matérielle, arrêter de considérer les collections comme des entités absolues et ne pas hésiter à remettre en question l'autorité de discours. (Dubuc, 2002, p.35)

Aujourd'hui, dans une tout autre optique, il ne s'agit pas d'essayer de trouver les moyens de rendre l'autre présent mais bien de prendre acte de la présence de l'autre. (Dubuc, 2002, p.39)

Près de vingt ans après la publication, ces deux citations résonnent manifestement toujours au point où les trois expositions semblent aller même au-delà des éléments énoncés par Dubuc. En prenant les collections comme point de départ, sont mises en évidence des connexions invisibles par le passé. De nouvelles connaissances, des mises en relation entre les aspects matériels et immatériels, usuels et esthétiques, des savoirs reliés à l'usage pratique et aux spiritualités sont déterrés et reterritorialisés aussi bien dans un espace mental autochtone qui est la création artistique que dans le lieu physique de l'exposition. Les artistes accèdent à un double statut de critique, à la fois porte-paroles de leur absence rendue visible et du silence criant de leurs voix, et actrices du changement et de la décolonisation des savoirs selon leurs perspectives. Si Monkman et Myre utilisaient les collections pour réfléchir aux ruptures relationnelles et culturelles survenues depuis la colonisation et fortement marquées par une appropriation stéréotypée des images et traditions autochtones à l'époque victorienne, Claus souhaitait plutôt valoriser la continuité esthétique par la création en rendant hommage aux aînés et à aux multiples relations tissées entre les groupes culturels. En

les autorisant à aller au-delà de la matérialité des collections, le Musée McCord permit la remise en question des idées véhiculées sur les Premiers Peuples sur son propre territoire, lieu fortement colonial par son historique et les disciplines invoquées. Monkman, Myre et Claus investirent alors cet espace physique et vocal de leurs conceptions pour le moins décoloniales. En travaillant sur l'absence des figures autochtones ou la stéréotypie de celles-ci, ils prenaient possession des histoires des Premières Nations et de leur existence dans celle construite par les Allochtones et les pratiques de collectionnement.

7.3.4 L'exposition *Honte et préjugés* : le tour de force du Musée McCord

Enfin, l'exposition *Honte et préjugés*, mise en circulation par l'AMUT en partenariat avec le MACC depuis 2017 et présentée au Musée McCord en 2019, fut une réussite sans précédent concernant les questions autochtones. Comme musée d'histoire, il ouvrait ses portes, de manière frontale, à une version de l'histoire canadienne qui replaçait les Premières Nations au cœur du récit national, de la période des premiers contacts à leur situation actuelle dans les grands centres urbains et les réserves. Fruit d'un travail d'excavation d'archives et de sélection d'œuvres d'art et d'objets culturels mis en relation spatiale avec ses peintures, ses dessins, ses sculptures et ses installations, Monkman proposait un contre-discours politique critique de l'histoire officielle dans le contexte du 150^e anniversaire de la Confédération. Découpée en neuf chapitres, l'exposition resituait – et restituait – la présence autochtone au sein de la construction historique des territoires qui deviendront en 1867 le Canada. L'objectif de l'artiste était de « [se] concentre[r] sur les conflits et les tensions entre les Autochtones et les Européens au cœur de l'expérience coloniale » (Monkman cité dans Monkman, Bédard et Ténèze, 2018, p.19-20). Par un perpétuel jeu d'humour cinglant et la mise en situation de Miss Chief Eagle Testickle dans presque toutes les œuvres, l'artiste

réhabilitait la présence des Premières Nations dans l'histoire nationale et l'espace public. À ce titre, il dénonçait les conséquences directes et indirectes de la colonisation, de la chasse intensive des castors à l'impact de l'évangélisation et de la mise en réserve en passant par l'épisode traumatique des pensionnats dont la mise en scène fortement dramatique laissait entendre le cri de désespoir de plusieurs générations.

Dans l'exposition, son alter ego devenait une figure de la décolonisation du discours et des récits qui ont façonné l'histoire nationale :

Miss Chief fait de sa sexualité une arme visant à déstabiliser le pouvoir du colonisateur. Plus sa sexualité est criarde et ouverte, plus elle défie les conventions et bonnes mœurs du colonisateur. Elle représente l'accueil de l'esprit féminin dans un corps biologiquement masculin, ce qui est terrifiant pour une société patriarcale reposant sur le préjugé de la sujétion de la femme. (Monkman cité dans Monkman, Bédard et Ténéze, 2018, p.31-33)

Les castors et les bisons chassés jusqu'à leur disparition presque complète, les enfants enlevés, les hommes emprisonnés et les femmes violentées, en étant représentés dans les œuvres directement héritées de la tradition de la peinture historique européenne alors qu'ils en étaient volontairement éliminés par les artistes autochtones, s'inscrivent visiblement dans l'histoire et l'histoire de l'art canadienne. Absents, ils reconquièrent le territoire de l'art et des musées démontrent, par leur présence, que les empires coloniaux ne sont pas le fait de victoires et d'évolution positive, bien au contraire. Julie Graff, doctorante en histoire de l'art et muséologie, pointe le fait que « [c]ette réflexivité permet de renverser le regard de l'observateur et de l'observé, de l'historien et de l'historié » (Graff, 2019, p.35). La colonisation et son héritage, en plus d'être décriés, sont aussi dépeints de manière à ce que les visiteurs comprennent que les structures politiques racistes mises en place il y a 150 ans perdurent encore, laissant les populations autochtones, dans les réserves ou les centres urbains, à la merci des inégalités et des injustices systémiques.

Dans la scénographie, les œuvres et objets empruntés à des collections muséales canadiennes revêtaient alors un sens plus sordide et traumatique. En effet, au Chapitre 4 intitulé « La famine »¹³³, les bisons, représentés en peinture entre autres par George Catlin, étaient directement reliés à la construction du chemin de fer et à leur destruction massive. Ces deux thèmes étaient illustrés par le tableau *Le Cheval de Fer* et l'installation où un banquet ostentatoire constitué de vaisselles de la Canadian Pacific glisse vers l'œuvre *Assiettes de famine* formée six assiettes en porcelaine sur lesquelles sont représentées le massacre des bisons et dans lesquelles il ne reste que des squelettes d'animaux¹³⁴. De plus, les mocassins de Poundmaker au Chapitre 3 « Les gardiens de l'État/Le problème indien » renvoyaient directement à la destitution territoriale. Représentés aux pieds de leur propriétaire dans l'œuvre *La Subjugation de la vérité*, ils dialoguaient aussi avec une reproduction du Traité no.7 ayant appartenu au Chef Bears paw et conservé au Musée Glenbow. Enfin, la salle consacrée au Chapitre 5 « Le transfert forcé des enfants » mettait dramatiquement en scène la toile intitulée *Le Cri*, illustrant un rapt d'enfants par les autorités gouvernementales et religieuses canadiennes, avec plusieurs porte porte-bébés issus des collections du Glenbow Museum et du Musée McCord et des objets confectionnés par des élèves du pensionnat Grouard pour le directeur de l'école. Cette apposition d'œuvres et d'objets, disposés en miroir les uns avec les autres, engageait les visiteurs dans une compréhension violente et percutante de la réalité des écoles résidentielles dont même Miss Chief s'était

¹³³ Les exemples cités ici sont présentés selon leur ordre d'apparition dans l'exposition telle qu'elle a été montée au Musée McCord. En effet, le chapitre 3 était déployé après les chapitres 2 et 4.

¹³⁴ D'après les explications d'une installation de Dana Claxton artiste d'origine lakota (Sioux) présentée dans le cadre de l'exposition *In the Flesh / En chair et en os*, commissariée par Ola Wlusek à la Galerie d'art d'Ottawa dans le cadre de la quinquennale d'art autochtone internationale *Sakahàn* (2013), les os des bisons étaient à cette époque broyés puis envoyés en Angleterre pour servir à la fabrication d'objets en porcelaine (Wlusek, 2013, p.58). Cette analogie entre la construction du chemin de fer, l'invasion des territoires autochtones, la destruction des bisons et la fabrication de vaisselle en porcelaine pour les utilisateurs du train de la Canadian Pacific est alors pour le moins troublante et démontre à quel point les recherches de Kent Monkman permette de mieux appréhender la complexité d'événements pour lesquels peu ou aucun liens apparents ne sont formellement expliqués dans les lieux d'instruction classiques que ce soit l'école et les musées.

résignée à ne pas expliquer dans ses mémoires affichées aux murs de l'exposition : « Je ne peux pas parler de cela. La douleur est trop profonde. Nous ne serions plus jamais les mêmes. » (Miss Chief Eagle Testicle citée dans Monkman et Gordon, 2017, p.41).

En somme, Monkman offrait une nouvelle interprétation des objets de collections empruntés pour son projet grâce à une juxtaposition avec ses propres œuvres. Les objets s'humanisaient et participaient à la construction d'un récit autochtone du fait de leur intégration à une histoire élargie qui s'offrait visuellement aux visiteurs. Il posait alors un regard extrêmement critique envers les politiques canadiennes, perception elle-même validée par le Musée McCord qui s'en faisait l'intermédiaire. Le texte d'introduction engageait même l'institution dans un élan de reconnaissance des politiques coloniales et de ses conséquences puisqu'il annonce :

L'exposition illustre certains des chapitres les plus sombres de l'histoire du pays. Nous espérons que le Musée McCord serve de lieu de reconnaissance et de dialogue et que *Honte et préjugés : une histoire de résilience* participe au processus de réconciliation en encourageant une meilleure compréhension de notre histoire collective. À Montréal, plus de 11000 personnes s'identifient comme Autochtones. (Musée McCord, *Honte et préjugés*, panneau d'introduction)

Ce texte démontre à quel point le Musée tente encore de proposer des façons de comprendre les enjeux vécus par les Premiers Peuples et d'appréhender les zones d'ombre de l'histoire du Canada au sein d'un programme plus vaste de décolonisation et d'autochtonisation des pratiques et des espaces. Conformément à son mandat et sa mission, l'institution se positionne comme un lieu politique, un espace de dialogues et s'ancre dans le contexte urbain de Montréal. Si l'objectif de David Ross McCord était de créer un musée national d'histoire canadienne, le McCord, par le biais de l'exposition *Honte et préjugés*, présente une tout autre histoire que celle transmise et valorisée en replaçant les peuples autochtones au cœur des échanges et du récit national depuis les premiers contacts jusqu'à aujourd'hui. Tournant majeur dans la production

discursive et la transmission des savoirs, cet événement place l'institution comme protagoniste de premier ordre dans l'acte de réconciliation demandé par les commissaires de la CVR. Ce véritable tour de force du Musée McCord est également perceptible dans le fait d'être la seule institution à accueillir l'exposition au Québec, le plaçant ainsi comme un des chefs de file du mouvement d'ouverture muséale pour une autochtonisation et une décolonisation de ses pratiques et de ses espaces.

CONCLUSION PARTIE 2

La deuxième partie de la thèse a permis de dresser un portrait plus précis des moyens mis en place par le Musée McCord depuis 1992 pour intégrer les voix contemporaines autochtones aux expositions. L'analyse de ces actions concrètes favorise le double mouvement de décolonisation et d'autochtonisation qui s'accroît depuis le dépôt du rapport de la CVR en 2015. Les modalités d'inclusion et de collaboration dans les expositions présentées au McCord sont diverses. Elles font écho à plusieurs réflexions soumises par des experts allochtones et autochtones qui essayent de forger des relations plus réciproques et également respectueuses des épistémologies autochtones. La place des arts visuels contemporains des Premières Nations participe aussi de cette ouverture à d'autres ontologies. Les sujets des œuvres, leur mise en relation avec la collection Cultures autochtones, le rôle dévolu par les artistes engagent le Musée McCord dans une voix(e) médiane où l'histoire s'écrit tout en nuance et fait ressortir plusieurs zones d'ombre que l'institution tarde à présenter. De ces trois chapitres, nous retenons trois éléments particulièrement intéressants.

L'implication d'experts, d'artistes, de communautés autochtones au processus de création des expositions reconfigure les espaces et les rôles à l'intérieur même du Musée McCord. L'équipe professionnelle inclut des personnes invitées à titre d'experte qui participent de plusieurs façons à la production d'événements. À ce titre, les artistes peuvent endosser un ou plusieurs statuts suivant les projets : celui de créatrice d'œuvres contemporaines, d'experte de certaines thématiques, de facilitatrice pour engager un dialogue avec une communauté en particulier, de commissaire d'exposition, de critique de certains pans de l'histoire du Canada. Dans ce cadre, les conservatrices agissent aussi comme facilitatrices des échanges, de l'accès aux collections, des possibilités

expographiques. L'autorité discursive et auctoriale est aussi remise en perspective dans la mesure où plusieurs régimes de vérité se répondent dans un contexte favorable à l'émergence de nouvelles pensées. Par ailleurs, même si McCaffrey et Lemay travaillaient depuis 1992 à développer et à entretenir des relations respectueuses avec les Premiers Peuples, notre étude pointe une accélération des démarches en faveur d'une ouverture depuis la nomination de Sauvage à la direction du Musée McCord et le dépôt du rapport de la CVR. L'élection d'Audette et de Mollen Dupuis au conseil d'administration puis l'annonce de l'ouverture de postes à des individus d'origine autochtone ont accentué les démarches de décolonisation et d'autochtonisation institutionnelle. La présidente et chef de la direction détient désormais une position d'alliée assumée qui reconfigure la structure muséale.

L'inclusion des perspectives des artistes et de leurs œuvres dans la programmation du Musée McCord favorise un brouillage des catégories disciplinaires et des épistémologies occidentales. Si l'institution se présente comme un musée d'histoire sociale et que sa politique d'acquisition ne prévoit pas l'achat d'œuvres contemporaines autochtones, nos recherches nous poussent à constater la prégnance des arts contemporains des Premières Nations dans quatorze expositions sur les vingt-neuf recensées. Les artistes exposées au McCord proposent un discours résolument contemporain et critique envers les multiples facettes des politiques canadiennes à l'encontre des Premiers Peuples. Cette posture dénonciatrice court-circuite quelque peu l'autorité traditionnelle des conservatrices du Musée dont un des rôles est de produire et de diffuser des connaissances sur l'histoire autochtone par le biais des objets la collection Cultures autochtones. Par ailleurs, l'exposition d'œuvres contemporaines engage l'institution dans un temps qui devient circulaire, où le passé et le présent sont interreliés par des indices formels et plastiques ainsi que par des cosmologies spécifiques. La vocation historique du McCord, établie selon un découpage chronologique et géographique, s'étiole. Les artistes mettent en correspondance des *musealia* des collections avec leurs œuvres selon des logiques qui leur sont propres et

qui révèlent au public d'autres connexions, d'autres histoires. Ce brouillage des frontières est particulièrement visible dans le cadre du programme *Artiste en résidence* à l'occasion duquel les possibilités offertes aux artistes sont plus grandes que dans un contexte de mise en valeur d'une collection et/ou d'un projet. L'apport des artistes et de leurs productions permet également au Musée McCord de dépasser le cadre normatif de la séparation entre la nature et la culture. La rupture ontologique occidentale entre le vivant et le non-vivant est remise en cause par l'intégration d'histoires, de cosmologies, de sensibilités autochtones dans les expositions. Cette ouverture à de nouvelles formes de pensée permet au public et aux conservatrices de remettre en perspective les savoirs accumulés sur les artefacts.

Enfin, ces trois chapitres ont mis en lumière des processus de décolonisation et d'autochtonisation multiples et évolutifs selon les personnes impliquées et le temps alloué aux projets. L'intégration des voix autochtones aux expositions tant dans leur création que dans le contenu présenté est sans aucun doute la démarche la plus visible au Musée McCord. Si plusieurs stratégies de représentation ont été observées, elles sont utilisées avec l'objectif de favoriser les histoires traditionnelles et les réalités contemporaines des Premiers Peuples. La programmation d'expositions artistiques participe aussi aux reconfigurations intellectuelles et professionnelles en jeu. Les discours qui émanent des œuvres remettent en question de nombreuses conceptions que les sociétés canadienne et québécoise ont diffusées par l'entremise des musées notamment depuis le début du XX^e siècle. Les démarches de décolonisation et d'autochtonisation sont également repérables dans les espaces propres à la conservation et à l'interprétation des objets lorsque des communautés participent à la documentation et/ou à la restauration de certains artefacts. Les vernissages sont aussi le temps et le lieu propices pour le respect des protocoles traditionnels des nations autochtones. Résolument contemporaines et vivantes, les cultures s'animent et les personnes impliquées rendent visibles certaines relations intimes avec les artefacts exposés. Cette reconnaissance des Premiers Peuples pour l'histoire du Canada

s'exprime enfin par la posture générale du Musée McCord qui, en plus de valoriser la collection Cultures autochtones, rappelle désormais systématiquement la présence immémoriale de plusieurs nations autochtones sur le territoire de Tiohtiá:ke/Montréal.

CONCLUSION

Au moment de rédiger la thèse, l'année 2019 est apparue comme une année charnière dans la valorisation des identités et des cultures autochtones au Musée McCord. Les expositions *Honte et préjugés, c'est pas pour rien qu'on s'est rencontré* et *Sding K'awXangs* se sont succédées et se répondaient. La transmission des savoirs entre les générations, la critique du colonialisme et ses conséquences sur les Premiers Peuples mais aussi le rôle politique des Musées s'exprimaient en filigrane des expositions. Ces thématiques faisaient directement écho au sujet de la thèse et démontraient que les intuitions de recherche – l'inclusion des savoirs autochtones et l'intégration de l'art contemporain des Premières Nations – avaient un potentiel heuristique.

À travers notre recherche doctorale, nous avons examiné les processus de décolonisation et d'autochtonisation mis en place au Musée McCord (Tiohtiá:ke/Montréal) depuis sa réouverture en 1992 à travers les expositions à thématique autochtone. Deux aspects ont été particulièrement étudiés : l'implication d'individus et/ou de groupes autochtones dans la conception des expositions et l'inclusion d'œuvres d'art contemporain des Premières Nations dans la programmation muséale. En nous appuyant sur la méthodologie ouverte de l'ethnohistoire, nous avons utilisé toutes les sources à notre disposition. Diversifiées, elles ont eu l'avantage d'être complémentaires. Les entrevues ont aussi fait émerger certains détails qui sont apparus, au fur et à mesure de la recherche, fondamentaux pour l'analyse. La mise en dialogue de toutes les références a permis de dresser un portrait nuancé de la relation des musées canadiens avec les Premiers Peuples et des modalités de collaboration mises en place au Musée McCord. Ainsi, nous avons démontré en quoi le positionnement du Musée

McCord à l'égard des Premiers Peuples depuis sa réouverture en 1992 est représentatif des processus de décolonisation et d'autochtonisation en marche depuis la fin des années 1980 dans les musées canadiens. Nous avons également recensé et étudié les moyens déployés par le département de conservation du Musée McCord depuis 1992 pour offrir une représentation des identités et des histoires des Premiers Peuples, qui soient à la fois historiques et contemporaines, et ce dans le respect des communautés et la réciprocité des connaissances. Le positionnement institutionnel envers les Premiers Peuples a été envisagé comme un projet muséal à part entière dont les premières bases étaient déjà posées par David Ross McCord. Diachronique, cette recherche a permis de mieux comprendre les processus collaboratifs mis en place depuis 1992 entre le Musée et les communautés. Également synchronique, notre étude a su mettre en valeur certains moments particuliers de l'histoire de la muséologie canadienne et du McCord à proprement parlé en portant une attention plus accrue aux dispositions mises en place depuis la nomination de Suzanne Sauvage à titre de présidente et chef de la direction de l'institution en 2010. À ce titre, nous avons mené dans la première partie de la thèse une analyse à la fois historique et historiographique des collaborations entre les musées et les Premiers Peuples afin de mieux comprendre les spécificités de la muséologie canadienne. Nous avons présenté l'histoire du Musée McCord et de ses relations avec les Premiers Peuples en nous attardant sur deux périodes phares : le développement de la collection par David Ross McCord la création du musée d'histoire canadienne ; le positionnement du Musée McCord à l'égard des communautés autochtones depuis la réouverture de l'édifice en 1992. Les résultats de notre recherche ont été mis en dialogue avec une analyse approfondie de la controverse liée à l'exposition *The Spirit Sings*, épisode annonciateur et instigateur de changements dans les pratiques muséales au Canada dont plusieurs répercussions ont été notables au Musée McCord. Dans la seconde partie de la thèse, nous avons mené une analyse quantitative et qualitative des expositions à thématique autochtone présentées au Musée McCord de 1992 à 2019 à partir d'un corpus général composé de vingt-neuf occurrences. D'un premier sous-corpus intitulé « Expositions intégrant au moins une

expertise autochtone » composé de vingt-deux expositions, nous avons établi plusieurs modalités de collaboration utilisées à partir d'une analyse des textes et des *musealia* présentés au Musée McCord. Un second sous-corpus intitulé « Exposition intégrant de l'art contemporain des Premières Nations » a permis de mettre en valeur les modalités d'inclusion des artistes des Premières Nations et de leurs œuvres dans quatorze expositions alors même que l'institution se positionne comme un musée d'histoire sociale et que la politique d'acquisition ne prévoit pas le collectionnement d'œuvres d'art autochtone.

Les contributions à la recherche en muséologie

Notre thèse, offre un bilan historique et historiographique des trente dernières années et dresse un portrait des pratiques et des initiatives institutionnelles dans un paysage professionnel et intellectuel largement anglophone. Elle s'inscrit sans conteste dans l'actualité la plus récente en muséologie sur les questions de décolonisation. Nous pensons notamment au chantier autour de la nouvelle définition du musée par l'ICOM et à la récente nomination d'Emmanuel Kasarhérou, d'origine kanak à la tête du Musée du quai Branly. Les enjeux de décolonisation et d'autochtonisation dans les musées sont nombreux et cette recherche contribue de manière importante à poursuivre ces réflexions sur plusieurs points.

Premièrement, cette thèse s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'histoire de la muséologie canadienne et québécoise à laquelle notamment Yves Bergeron et Ruth Phillips y contribuent de façon importante. Elle actualise la recherche sur le Musée McCord dont la fortune critique relativement mince découlait jusqu'à présent des réflexions de l'institution elle-même et de l'ouvrage de Brian Young publié il y a 20 ans.

Deuxièmement, cette recherche contribue aux analyses en cours des processus décoloniaux au Canada et à travers le monde. En cela, nous croyons que l'étude approfondie de l'exposition *The Spirit Sings* est un apport très important pour remettre en perspective les multiples éléments et nuances qui étaient en jeu dès 1986 et dont découlent de nombreuses initiatives dans les musées encore aujourd'hui. Par ailleurs, l'étude du Musée McCord permet de mieux examiner certains enjeux liés à la décolonisation et à l'autochtonisation. L'analyse des expositions et l'apport des œuvres des Premières Nations sont deux éléments qui méritaient d'être largement discutés pour pouvoir situer le Musée McCord parmi un réseau muséal plus vaste.

Troisièmement, nous insistons sur le fait que cette thèse soit écrite en français. La bibliographie fait état d'une très vaste littérature anglophone où les réflexions et les études de cas proviennent principalement d'Amérique du Nord. Les questions traitées ici sont largement débattues à l'international et cela depuis un certain nombre d'années. Les réponses restent néanmoins encore trop ténues dans l'espace francophone et notamment au Québec. Cette thèse est une nouvelle niche pour prendre à bras-le-corps ces enjeux et se les approprier selon les paradigmes de l'histoire et de la culture québécoises et celles des nations autochtones qui vivent sur ce territoire.

Finalement, nous estimons avoir démontré que la muséologie est une affaire résolument humaine où les valeurs et les intérêts personnels sont en résonance directe avec les pratiques professionnelles et la construction de réseaux intellectuels. On oublie souvent que derrière les musées et les expositions, il y a des hommes et des femmes qui opèrent des choix, produisent des discours, font des compromis ou au contraire valorisent leur construction du monde. Cette recherche a permis de mettre en lumière une multitude de démarches individuelles et collectives de conservatrices, de chercheuses, d'artistes issus des Premiers Peuples, des communautés autochtones qui, ensemble, tissent depuis plus de trente ans des réseaux d'intérêts et de collaboration exceptionnels et solides.

La méthodologie déployée tout au long de la recherche et ce premier cas d'étude posent les bases pour développer des analyses sur de longues périodes des musées au Québec et au Canada qui n'ont pas encore fait l'objet d'études historiques et historiographiques. Une comparaison entre plusieurs institutions serait d'ailleurs très pertinente dans un deuxième temps pour explorer les manières dont elles situent leurs orientations et leurs stratégies en matière de décolonisation et d'autochtonisation dans toutes les sphères muséales.

Les modalités d'intégration des voix autochtones

Parmi les vingt-neuf expositions à thématique autochtone présentées au Musée McCord, vingt-deux ont intégré une expertise autochtone dans le processus de création. Concernant les expositions conçues par le Musée McCord, celui-ci s'est engagé à travailler avec plusieurs communautés autochtones et a développé des liens différents avec chacune d'entre elles : selon les expositions et les besoins institutionnels, certes, mais aussi en fonction des répondants autochtones et de leurs expertises. Cette situation s'explique par l'implication de la conservatrice Moira T. McCaffrey aux réunions du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations ainsi que ses multiples rencontres avec d'autres professionnelles aux États-Unis et au Canada qui ont directement influencé son travail avec la collection. La thèse a montré que plusieurs modalités existent et varient selon le type de projets. Les voix autochtones ont été intégrées au discours institutionnel de plusieurs façons : de la consultation auprès des communautés sur les manières de travailler et de représenter les histoires et les cultures en passant par un projet collaboratif de plus grande ampleur comme pour *À la croisée des chemins* et *Porter son identité*. Les recherches ont aussi révélé que les artistes, en plus d'exposer leurs œuvres, peuvent détenir un rôle d'experte pour la documentation et la présentation des cultures matérielles et de commissaire d'exposition. Plusieurs stratégies de représentation ont été repérées parmi les vingt-deux occurrences du sous-corpus « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone ». En empruntant les

typologies développées par Virginie Soulier (2012), nous avons extrait trois typologies de points de vue autochtones utilisées : la focalisation interne où les savoirs autochtones sont inclus mais n'apparaissent pas explicitement dans le discours général, la focalisation externe dans laquelle le point de vue autochtone est plus explicite et enfin, la focalisation mixte qui met en valeur la multiplicité des points de vue à la fois allochtones et autochtones. La thèse démontre que ces trois stratégies sont utilisées dans les expositions indépendamment du musée et des communautés impliquées. Il ressort de cette analyse qualitative plusieurs points communs entre ces expositions. L'inclusion des perspectives autochtones permet de déconstruire les images galvaudées et stéréotypées à l'égard des Premières Nations, des Inuit et des Métis. Elle valorise aussi les connaissances et les modes de pensées autochtones que ce soient les histoires collectives, les cosmologies, les langues, les techniques de création, ainsi que la transmission et la réappropriation des savoirs traditionnels dans le monde contemporain. En présentant des points de vue autochtones, les expositions mettent en lumière la résilience et la survivance des communautés autochtones. Associées à des témoignages et des productions actuelles, elles démontrent la prégnance des Premiers Peuples et de leur inscription dans la société contemporaine. Enfin, par l'intégration des voix autochtones, le Musée McCord autorise une critique de la situation coloniale et de ses conséquences.

L'exposition d'œuvres contemporaines d'artistes des Premières Nations

La thèse révèle que le Musée McCord, qui se décrit comme un musée d'histoire sociale et qui ne prévoit pas le collectionnement d'œuvres d'art autochtone, a présenté des œuvres d'art des Premières Nations dans quatorze expositions des vingt-neuf occurrences du corpus général. Parmi elles, dix expositions ont été produites par le McCord dont six depuis l'arrivée de Suzanne Sauvage à la direction du Musée. Nous en concluons que l'institution utilise la focale et les médiums artistiques pour valoriser à la fois la continuité culturelle des pratiques et des savoirs autochtones mais aussi la

contemporanéité des communautés insérées dans une histoire actuelle. Depuis 1992, le Musée McCord a présenté de plusieurs manières des œuvres d'arts visuels des Premières Nations : au sein d'expositions permanentes et temporaires ; en incluant dans sa programmation des expositions monographiques et collectives ; par le biais du programme *Artiste en résidence* mis en place en 2012. Les œuvres dialoguent très souvent avec la collection Cultures autochtones ou avec d'autres artefacts lorsque l'exposition provient d'une autre institution. Les artistes des Premières Nations jouent d'ailleurs un rôle de premier ordre dans les expositions. Elles reconfigurent les espaces muséaux et les relations qui s'y instaurent avec les objets, réinterprètent les collections, instaurent un dialogue inédit entre le passé et le présent, et finalement, apportent un point de vue critique sur le Musée McCord. Dans le cadre des résidences, Kent Monkman, Nadia Myre et Hannah Claus ont produit un nouveau savoir, où s'entremêlent le bagage autochtone dont elles ont hérité et qu'elles ont construit et l'espace allochtone dans lequel elles transmettent leurs connaissances et leurs réflexions. Plus généralement, la thèse démontre que les œuvres contemporaines engagent le Musée sur un terrain fortement politique où le Canada, et les canaux de diffusion et d'interprétation de son histoire sont à leur tour fortement critiqués.

La décolonisation et l'autochtonisation muséales au Musée McCord

Le processus de décolonisation et d'autochtonisation dans les musées au Canada a émergé dès les années 1960 avec le mouvement d'*empowerment* autochtone. Le Pavillon des Indiens du Canada à l'Exposition universelle de 1967 et la controverse liée à l'exposition *The Spirit Sings* débutée en 1986 sont deux moments fondateurs de l'histoire de la muséologie canadienne. Le rapport *Tourner la page : forger de nouveaux partenariats* a dévoilé en 1992 les discussions et les recommandations du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations. Véritable guide des bonnes pratiques, il a posé les bases d'une meilleure collaboration avec les Premiers Peuples en insistant notamment sur un meilleur partage des connaissances, une implication des

communautés dans toutes les sphères muséales, un accès amélioré aux collections, des traitements spécifiques pour certains objets et une ouverture à la restitution d'artefacts aux communautés d'origine. Quelques années auparavant, les membres de la SCANA ont insisté pour que les musées canadiens, et notamment les musées d'art, acquièrent et exposent des œuvres d'art contemporain autochtones.

Les recherches révèlent les démarches individuelles et collectives de professionnels de musées, de chercheurs, d'artistes issus des Premiers Peuples, des communautés autochtones qui, ensemble, ont tissé depuis plus de trente ans des réseaux d'intérêts et de collaboration. La thèse est ponctuée des démarches et des investissements de certaines figures marquantes, parmi lesquelles Michael Ames, Gerald McMaster, Viviane Gray, Tom Hill, Trudy Nicks, Ruth B. Phillips, qui ont agi à titre d'artistes, de commissaires, de professionnels de musée, de professeurs, d'auteurs. La décolonisation et l'autochtonisation du Musée McCord et le travail des conservatrices Moira T. MacCaffrey et Guislaine Lemay découlent de ces initiatives. Les épistémologies, les savoir-faire, les connaissances sur les artefacts de la collection issues des Premiers Peuples sont inclus aux modalités de conservation, de documentation et d'exposition. Depuis sa réouverture en 1992, le positionnement institutionnel envers les communautés autochtones de l'ensemble du Canada a fortement évolué jusqu'à devenir un cas exemplaire au Québec et au Canada. Si David Ross McCord avait pour ambition de créer un musée d'histoire canadienne en incluant les Premiers Peuples, il appert que l'institution intègre désormais plus que jamais leurs histoires et leurs cultures à sa programmation jusqu'à même en faire une des priorités institutionnelles. Suzanne Sauvage l'a d'ailleurs affirmé dans le plus récent rapport annuel :

À titre de détenteur de l'une des plus importantes collections d'artefacts des cultures autochtones au pays, nous avons voulu cette année contribuer de manière décisive à l'appel à l'action lancé par la Commission de vérité et réconciliation. Nous avons donc entrepris un vaste chantier de changements qui se décline dans tous nos services et qui donnera encore

davantage la parole aux communautés et artistes autochtones; cette « décolonisation » du Musée leur permettra de présenter leurs histoires et leurs combats à travers nos expositions et notre action éducative et citoyenne, et elle facilitera une réappropriation de notre collection.

Diverses initiatives ont été prises pour autochtoniser notre institution : reconnaissance publique que le Musée est situé en territoire non cédé, recrutement d'un conservateur et de médiateurs autochtones, mise en place de partenariats avec divers organismes autochtones, travail de cocréation avec des commissaires autochtones, invitation lancée à des artistes autochtones pour notre programme Artiste en résidence, etc. Ce travail consolide les relations de confiance et de respect que nous avons toujours entretenues avec les communautés autochtones, se poursuivra dans les années à venir. (Sauvage, 2019b, p.7)

Le Musée n'est plus un musée d'histoire nationale ni même un musée d'histoire sociale, mais plutôt un musée d'histoires inter-nationales où plusieurs réalités et conceptions du monde entrent en dialogue. L'embauche de Jonathan Lainey comme conservateur et d'un médiateur autochtone et la conception de la future exposition permanente sur les Premiers Peuples avec les commissaires Gerald McMaster et Élisabeth Kaine promettent d'ailleurs un engagement encore plus important envers les communautés.

La thèse a démontré l'existence d'une décolonisation institutionnelle par l'intégration d'expertises spécifiques aussi bien temporaires – pour la conception d'exposition et la recherche sur certains artefacts notamment –, que permanentes – l'embauche de Dolorès Contré Migwans de 1999 à 2008 en particulier. Cette ouverture favorise alors une autochtonisation interne où l'instauration de la réciprocité des connaissances et des régimes de pensées participe à une modification des pratiques professionnelles et déontologiques. Par ailleurs, les artistes exposées et le discours émanant de leurs œuvres renforcent les processus de décolonisation et d'autochtonisation enclenchés au Musée McCord du fait de leur posture critique envers l'histoire canadienne empreinte de colonialisme et de la relecture qu'elles proposent des collections. La décolonisation par les arts rend aussi possible la résurgence des histoires, des traditions, des

spiritualités, les œuvres étant un agent de transformation d'un état colonial à un état de conscience à la fois pour les Autochtones et les Allochtones. Finalement, l'inclusion des voix autochtones et l'intégration de l'art contemporain des Premières Nations dans les expositions du Musée McCord depuis 1992 participent ensemble, mais aussi de manière autonome, au double mouvement de décolonisation et d'autochtonisation institutionnelle et individuelle. Ce processus favorise alors une (dé)(re) territorialisation de ses espaces dans lesquels les discours, les représentations, les mises en espace et en relation sont reconfigurés.

Malgré tout, plusieurs figures intellectuelles autochtones considèrent la décolonisation comme étant un processus impossible dans le contexte canadien actuel. Le philosophe et politologue Glen Sean Coulthard (Déné) critique fortement les politiques de la reconnaissance qui, même si elles sont fondées sur un idéal de reconnaissance réciproque, entérinent encore et toujours l'existence d'un état colonial canadien. De ce fait, les musées en tant qu'outil issu du colonialisme et organe de diffusion de discours politique, ne peuvent pas participer à l'émancipation des peuples par la valorisation des pratiques culturelles autodéterminées. En suivant sa réflexion, ces établissements maintiennent donc un rapport de force asymétrique et contraignant pour les Premiers Peuples du fait de leur structure institutionnelle, de leur lien étroit avec l'histoire coloniale et de leur mandat de conservation et de diffusion des connaissances (Coulthard, 2018, p.13-91). Cette réflexion fait fortement écho à la troisième phrase de la modélisation proposée par Adam Gaudry et Danielle Lorenz abordée au chapitre 7. Selon eux, l'autochtonisation décoloniale ne peut qu'impliquer une transformation profonde des structures et des pratiques vers une indépendance culturelle pleine et entière (Gaudry et Lorenz, 2018, p.223-224). Pour les personnes autochtones qui le souhaitent, ces considérations consistent finalement en l'étape ultime de se dire, de se présenter selon leurs propres codes, leurs propres structures et leurs propres limites. Dans le cas du Musée McCord, cela reviendrait peut-être soit à considérer un rapatriement intégral des objets aux communautés même si pour le moment aucune

nation n'en a explicitement fait la demande ; soit à créer une entité autochtone autonome à l'intérieur du musée qui s'occuperait de la collection selon une structure pensée par et pour les communautés. On aurait donc affaire à une sorte de musée autochtone hors réserve, qui se rapprocherait du National Museum of American Indian à Washington D.C. mais exclusivement dirigé par des personnes issues des Premiers Peuples. Même si, pour le moment, le McCord ne prétend pas être ni devenir un musée décolonisé, le projet d'agrandissement du bâtiment, l'élection de Michelle Audette et de Melissa Mollen Dupuis au conseil d'administration et la nomination de Jonathan Lainey à titre de conservateur de la collection Cultures autochtones laissent présager une certaine restructuration interne.

Des pans de la recherche encore à défricher

La thèse a mis au jour plusieurs pans de la recherche qui devront être approfondis ultérieurement et notamment dans le cadre du projet de recherche sur l'histoire coloniale de l'Université McGill (2020-2022) dont les prémisses sont évoquées dans le document *Working Group on Principles of Commemoration and Renaming Final Report* (McGill, 2018). Nous avons retenu trois éléments particulièrement pertinents pour prolonger la recherche sur les relations qu'entretient le Musée McCord avec les Premiers Peuples.

Dans le premier chapitre, nous avons dressé le portrait de David Ross McCord à partir des études biographiques menées par Pamela Miller, Brian Young, Donald Fyson, Donald Wright et Moira T. McCaffrey. Ces recherches ont fait l'objet de deux publications : le catalogue *La famille McCord Une vision passionnée* paru en 1992 à l'occasion de l'exposition inaugurale consacrée au fondateur du Musée et la monographie sur l'histoire du Musée jusqu'en 1996 par Brian Young (2001). Si ces références sont utiles pour bien comprendre les activités de collectionnement de David Ross McCord et son ambition à créer un musée d'histoire nationale, nous croyons

qu'un retour dans les archives personnelles du collectionneur selon des perspectives autochtones, décoloniale et/ou queer seraient des plus pertinentes pour appréhender la complexité du personnage. D'autre part, une analyse approfondie du contexte politique, économique, culturel et intellectuel juxtaposée à ses intérêts pour la culture matérielle autochtone permettrait de mieux comprendre ses relations intimes avec certaines personnes et communautés autochtones. En approfondissant nos connaissances sur David Ross McCord, il serait finalement possible de comparer sa trajectoire personnelle et professionnelle avec d'autres amateurs et collectionneurs à l'origine de nombreux musées.

En outre, la thèse ne fait que très peu état des relations que le Musée McCord a pu avoir avec les Premiers Peuples entre l'inauguration du Musée en 1921 et sa réouverture dans l'édifice agrandi en 1992. Nous savons que le comité qui administrait le Musée a fait de l'acquisition d'artefacts autochtones une priorité en 1924 et que la valorisation des cultures autochtones s'est poursuivie après le décès de David Ross McCord en 1930, notamment par le biais d'expositions et plusieurs publications de la conservatrice Isabel Dobell. Par ailleurs, les commissaires invitées Betty Isсенman et Catherine Rankin se sont heurtées à l'opposition de l'institution, dirigée à l'époque par Marcel Caya, réticente à s'engager dans une collaboration avec les communautés inuit pour la conception de l'exposition *IVALU Traditions du vêtement inuit*. Un état des lieux des archives institutionnelles et des dossiers d'expositions entre 1921 et 1990¹³⁵ révélerait

¹³⁵ Le Musée McCord a présenté plusieurs expositions à thématique autochtone entre 1930 et 1990 (Heather McNaab, échange électronique, 17 mai 2016). Si la liste n'est pas exhaustive, nous pouvons quand même, à partir des titres, compter : *Explorers 1492* (1932), *Explorers 1000-1615* (1935), *Explorers 1700-1807* (1935), *Art of the Haida* (1961), *Indian Portraits by Nicholas de Grandmaison* (1961), *Peter Pitseolak : Eskimo Photographer* (1976, organisée par les Archives Notman), *Quillwork by Native Peoples in Canada* (1978, en collaboration avec le ROM), *Edward G. Curtis : Canadian Ethnological Portraits* (1978), *Yuquot : 4000 Years of Continuity and Change in a West Coast Village* (1979, organisée par Parcs Canada), *Peter Pitseolak : Inuit Historian of Seekooseelak* (1980), *People of the Forest, Coast and Plain* (1980, exposition permanente), *Art of Nunstins* (1982), *Peter Pitseolak : Photographer of Seekooseelak* (1982-1985, organisée par les Archives Notman), *The Covenant Chain* :

sans doute certains éléments clés quant à la place des Premiers Peuples au Musée McCord à cette période. Cette étude compléterait la thèse et permettrait d'avoir un portrait global du positionnement du Musée depuis sa création.

Enfin, la thèse a mis en valeur les initiatives individuelles des conservatrices successives de la collection Culture autochtones en charge de l'acquisition, la conservation, la documentation, l'exposition et l'interprétation des artefacts ainsi que le travail de Dolorès Contré Migwans, la seule employée autochtone à avoir été embauchée de façon permanente de 1999 à 2008. Ce bilan est essentiel puisqu'il a permis de mieux comprendre comment ont été créés et diffusés les discours et les représentations des Autochtones au sein des expositions étudiées. Inspirée par les universités Concordia et McGill, l'institution a récemment instauré la reconnaissance territoriale autochtone systématique pour toutes ses activités, même celles qui ne sont pas en lien avec les Premiers Peuples. Cette prise de position est un pas de plus vers la volonté d'éduquer les publics aux réalités autochtones et à la présence constante des Premiers Peuples au Canada, y compris à Tiohtiá:ke/Montréal. Les perspectives, les histoires et les cultures autochtones sont également incluses dans la programmation éducative et citoyenne du McCord comme le démontrent le programme estival sur la rue Victoria ou encore les multiples collaborations avec des organismes culturels autochtones tels que Terres en vue, le Wapikoni Mobile, la BACA. Nous jugeons donc qu'il serait pertinent d'analyser plus en profondeur l'ensemble des départements du Musée McCord et les projets mis en place afin d'examiner si les recommandations émises par le Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations sont appliquées

Indian Ceremonial and Trade Silver (1982-1983), *The Four Indian Kings* (1982-1983), *Quillwork of the Plains Indians* (1983), *Metis* (1986, organisée par le Glenbow Museum), *Curios and Culture : A look at McCord's Arctic Collectors* (1986-1987).

par d'autres employés que celles de la conservation ou si d'autres initiatives ont été développées.

ANNEXE A

LISTE DES EXPOSITIONS DU CORPUS GÉNÉRAL « EXPOSITIONS À THÉMATIQUE AUTOCHTONE PRÉSENTÉES AU MUSÉE MCCORD DEPUIS 1992 »

Titre de l'exposition	Titre raccourci utilisé dans la thèse	Dates
Un village nommé Hochelaga	Un village nommé Hochelaga	9 mai 1992 – 10 janvier 1999
Empreintes de la nation micmac	Empreintes de la nation micmac	9 mai 1992 – 10 janvier 1999
Vies et toponymes du Nunavik	Vies et toponymes du Nunavik	9 mai 1992 – 10 janvier 1999
Plumes et pacotilles : une exposition sur les symboles de l'indianité	Plumes et pacotilles	26 mars 1993 – 23 mai 1993
Manituminaki La puissance des perles de verre	Manituminaki	14 mars 1999 – 10 janvier 1999
L'histoire reconquise : les dessins du livre journal de l'artiste assiniboine Hongeeyesa	L'histoire reconquise	13 décembre 1994 – 5 février 1995
Wathahine - Photographies de femmes autochtones de Nancy Ackerman	Wathahine	22 juin 1999 – 7 avril 1999
À la croisée des chemins Le perlage dans la vie des Iroquois	À la croisée des chemins	18 juin 1999 – 1 ^e septembre 2000

Titre de l'exposition	Titre raccourci utilisé dans la thèse	Dates
Quêtes et songes hyperboréens : la vie et l'art d'un peuple ancien de l'Arctique	Quêtes et songes hyperboréens	29 novembre 2000 – 6 mai 2001
Paroles vivantes Les diplomates autochtones au XVIIIe siècle	Paroles vivantes	5 avril 2001 – 9 septembre 2001
Le grand cercle : premier contact Les Vikings et les Skraelings à Terre-Neuve et au Labrador	Le grand cercle	15 novembre 2001 – 1 ^{er} avril 2002
Trésors de la forêt Le bois et l'écorce dans les traditions autochtones	Trésors de la forêt	21 juin 2002 – 2 mars 2003
Kàx!aya Gvilas « Ceux qui font respecter les lois de nos ancêtres »	Kàx!aya Gvilas	11 avril 2003 – 5 octobre 2003
D'eau vive Cinq cents générations de pêche autochtone au Canada atlantique	D'eau vive	20 mai 2005 – 30 avril 2006
Robert Davidson Au seuil de l'abstraction	Robert Davidson	27 mai 2006 – 15 octobre 2006
L'art haïda : Les voies d'une langue ancienne	L'art haïda	29 avril 2006 – 22 octobre 2006
Nuvisavik « Là où nous tissons » - Tapisseries inuites de l'Arctique canadien	Nuvisavik	4 novembre 2006 – 25 mars 2007
Inuit. Une sélection d'œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec	Inuit	2 mai 2008 – 13 octobre 2008
Wathahine - Photographies de femmes autochtones de Nancy Ackerman	Wathahine	10 mars 2010 – 11 mai 2011
La Loi sur les Indiens « revisitée »	La Loi sur les Indiens « revisitée »	20 mai 2011 – 7 août 2011
Art moderne inuit	Art moderne inuit	24 février 2012 – 9 septembre 2012
Edward Curtis Un projet démesuré	Edward Curtis	24 mai 2012 – 18 novembre 2012
Porter son identité - La collection Premiers Peuples	Porter son identité	inaugurée le 2 mai 2013

Titre de l'exposition	Titre raccourci utilisé dans la thèse	Dates
Devoir de mémoire Les pensionnats autochtones du Canada	Devoir de mémoire	19 juin 2013 – 20 octobre 2013
Bienvenue à l'atelier	Bienvenue à l'atelier	30 janvier 2014 – 1 ^{er} juin 2014
Decolonial Gesture Or Doing it Wrong? Refaire le Chemin	Decolonial Gesture	18 février 2016 – 29 mai 2016
Honte et préjugés - une histoire de résilience	Honte et préjugés	8 février 2019 – 5 mai 2019
c'est pas pour rien qu'on s'est rencontré	c'est pas pour rien qu'on s'est rencontré	7 mars 2019 – 11 août 2019
Sding K'awXangs - Haïda : Histoires surnaturelles	Sding K'awXangs	25 avril 2019 – 27 octobre 2019

ANNEXE B

TABLEAU DU CORPUS GÉNÉRAL « EXPOSITIONS À THÉMATIQUE AUTOCHTONE PRÉSENTÉES AU MUSÉE MCCORD DEPUIS 1992 »

Date de début et date de fin

Ces deux colonnes permettent d'indiquer la période à laquelle l'exposition a été présentée au Musée McCord. Ces informations ont été compilées grâce aux rapports annuels et au site Internet du Musée.

Organisée par

Cette catégorie permet de renseigner quelle est l'institution à l'origine de chaque exposition. Cela permet de révéler le nombre d'expositions créées par le Musée McCord, mais aussi de faire ressortir plusieurs éléments relatifs à son réseau institutionnel comme les récurrences potentielles avec certains établissements ou les collaborations avec certaines professionnelles.

Expertes

Cette colonne permet d'indiquer, lorsque l'information est disponible, quelles sont les expertes qui ont participé au processus de création de chaque exposition. Ce peut être des conservatrices, des chargées de projet, des universitaires, des spécialistes des domaines couverts par l'exposition, des artistes, des aînées. Elles peuvent être aussi

bien allochtones ou autochtones et ont agi comme membre d'un comité aviseur ou à titre d'artiste.

Collaboration autochtone

Cette catégorie permet d'indiquer si l'exposition a fait l'objet d'une collaboration autochtone ou non. Le tableau n'indique toutefois pas la nature de la collaboration puisque cette analyse sera faite lors de l'étude du sous-corpus no.1 « Expositions intégrant au moins une expertise autochtone ».

Statut

Cette colonne détermine si l'exposition a été présentée au Musée McCord de façon permanente ou temporaire selon les critères de l'institution. Les expositions permanentes compilées sont en moyenne de 7 ans et ne dépassent pas 10 ans.

Période

En lien avec la catégorie précédente, cette colonne permet de mieux cerner la période traitée dans l'exposition. Nous avons déterminé deux réponses possibles :

- la période historique renvoie aux expositions présentant des histoires, des objets et des œuvres des temps immémoriaux jusqu'aux années 1960 ;
- la période contemporaine correspond aux sujets modernes, des années 1960 à nos jours.

Cette division temporelle en deux temps a été déterminée par le fort mouvement d'autodétermination politique, social, culturel et économique des communautés autochtones à partir des années 1960 et dont il est brièvement question dans le chapitre 2. Cette époque a eu, sans nul doute, un fort impact sur les productions matérielles et visuelles des Premiers Peuples ainsi que sur les récits, les visions du monde et les discours identitaires autochtones présentés quelques années après dans les musées.

Selon les expositions du corpus, les thématiques relèvent tantôt de la période historique tantôt de la période contemporaine et allient parfois les deux faisant dialoguer le passé et le présent.

Type

Cette catégorie indique, lorsque l'information est disponible, si l'exposition est collective ou monographique. En d'autres termes, il s'agit ici d'indiquer si les objets et les œuvres exposées ont été créés par une ou plusieurs personnes.

Précisions sur la contemporanéité

Cette catégorie permet d'apporter des précisions sur l'apport contemporain, que ce soit par des objets, des œuvres ou un point de vue, présentés dans les expositions. Une courte description permet alors d'en savoir plus sur cet aspect. Ces indications alimenteront une première analyse du corpus général puis également du sous-corpus no.2 « Expositions intégrant de l'art contemporain autochtone » dont les chapitres 6 et 7 en font l'étude.

Nom de l'exposition	Date de début	Date de fin	Statut	Organisée par	Expertes	Expertise autochtone	type	Période	Précisions sur la contemporanéité
Un village nommé Hochelaga	9 mai 1992	10 janvier 1999	permanente	Musée McCord	Moira T. McCaffrey	oui	collective	historique	volet sur le Centre d'amitié autochtone à Montréal sous forme de vidéo
Empreintes de la nation micmac	9 mai 1992	10 janvier 1999	permanente	Musée McCord	Moira T. McCaffrey	oui	collective	historique	volet sur le Centre d'amitié autochtone à Montréal sous forme de vidéo
Vies et toponymes du Nunavik	9 mai 1992	10 janvier 1999	permanente	Musée McCord	Moira T. McCaffrey	oui	collective	historique	volet sur le Centre d'amitié autochtone à Montréal sous forme de vidéo
Plumes et pacotilles : une exposition sur les symboles de l'indianité	26 mars 1993	23 mai 1993	temporaire	WCC	Deborah Doxtator / Tom Hill	oui	collective	contemporaine	artefacts contemporains issus de la culture populaire canadienne
Manituminaki La puissance des perles de verre	14 mars 1994	10 janvier 1999	permanente	Musée McCord	Moira T. McCaffrey		collective	historique	
L'histoire reconquise : les dessins du livre journal de l'artiste assiniboine Hongeeyesa	13 décembre 1994	5 février 1995	temporaire	Glenbow Museum	Valerie Robertson / Charlotte Nahbixie / John Haywake / la nation Nakoda de la communauté Carry The Kettle / le Conseil tribal de Touchwood-File Hills Qu'Appelle	oui	monographique	historique	
Wathahine - Photographies de femmes autochtones de Nancy Ackerman	22 juin 1995	7 avril 1996	temporaire	Musée McCord	Moira T. McCaffrey /Nance Ackerman	oui	monographique	contemporaine	toutes les photos datent des années 1990
À la croisée des chemins Le perlage dans la vie des Iroquois	18 juin 1999	1e septembre 2000	temporaire	Musée McCord et CAM en collaboration avec le Centre culturel Kanien'kehaka Raotitiohkwa, Kahnawake, les nations Tuscarora Kanien'kehaka et le ROM	Moira T. McCaffrey / Ruth B. Phillips / Trudy Nicks / Sandy Olsen / Jolene Rickard / Kanataktak / Geneviève Lafrance / Kate Koperski	oui	collective	historique et contemporaine	œuvres de Jolene Rickard, Shelley Niro et Jeff Thomas
Quêtes et songes hyperboréens : la vie et l'art d'un peuple ancien de l'Arctique Du pays du soleil de minuit - des trésors vieux de 4000 ans	29 novembre 2000	6 mai 2001	temporaire	MCC	Patricia Sutherland / Robert McGhee	non	collective	historique	
Paroles vivantes Les diplomates autochtones au XVIIIe siècle	5 avril 2001	9 septembre 2001	temporaire	Musée McCord	Moira T. McCaffrey	oui	collective	historique	
Le grand cercle : premier contact Les Vikings et les Skraelings à Terre-Neuve et au Labrador	15 novembre 2001	1e avril 2002	temporaire	Musée de Terre-Neuve	Kevin McAleese / Birgitta Wallace / Priscilla Renouf / Ralph Pastore / Peter Schledermann / Gwynne Dyer	non	collective	historique	
Trésors de la forêt Le bois et l'écorce dans les traditions autochtones	21 juin 2002	2 mars 2003	temporaire	MPMRC		oui	collective	historique et contemporaine	artefacts contemporains reprenant des savoir faire traditionnels

Nom de l'exposition	Date de début	Date de fin	Statut	Organisée par	Expertes	Expertise autochtone	type	Période	Précisions sur la contemporanéité
Kax!aya Gvilas «Ceux qui font respecter les lois de nos ancêtres»	11 avril 2003	5 octobre 2003	temporaire	Heiltsuk Tribal Council, Heiltsuk Cultural Education Centre, ROM et RBCM	Pam Brown / Martha Black	oui	collective	historique et contemporaine	artefacts contemporains reprenant des savoir faire traditionnels et œuvres contemporaines
D'eau vive Cinq cents générations de pêche autochtone au Canada atlantique	20 mai 2005	30 avril 2006	temporaire	MCC			collective	historique et contemporaine	enjeux contemporains entourant les activités de pêche
Robert Davidson Au seuil de l'abstraction	27 mai 2006	15 octobre 2006	temporaire	MOA et mise en circulation par le MBAC	Karen Duffek	oui	monographique	contemporaine	œuvres produites par Robert Davidson
L'art haïda : Les voies d'une langue ancienne	29 avril 2006	22 octobre 2006	temporaire	Musée McCord puis avec MCC et Haida Gwaii pour la moulture Haïda : Life, Spirit, Art	Moira T. McCaffrey / Guislaine Lemay/ Robert Davidson	oui	collective	historique et contemporaine	propos de Robert Davidson qui commente l'exposition e 6 œuvres de Davidson
Nuvisavik « Là où nous tissons » - Tapisseries inuites de l'Arctique canadien	4 novembre 2006	25 mars 2007	temporaire	MCC		oui	collective	historique et contemporaine	histoire de la création du studio de tapisserie à Pangnirtung (années 1970) et présentation de tapisseries
Inuit. Une sélection d'œuvre du Musée national des beaux arts du Québec	2 mai 2008	13 octobre 2008	temporaire	Musée national des beaux-arts du Québec			collective	contemporaine	
Wathahine - Photographies de femmes autochtones de Nancy Ackerman	10 mars 2010	15 mai 2011	temporaire	Musée McCord	Guislaine Lemay / Nance Ackerman	oui	monographique	contemporaine	toutes les photos datent des années 1990
La Loi sur les Indiens « revisitée »	20 mai 2011	7 août 2011	temporaire	Musée Huron-Wendat	Louis-Karl Picard-Sioui / Guy Sioui Durand	oui	collective	contemporaine	toutes les œuvres sont contemporaines
Art moderne inuit	24 février 2012	9 septembre 2012	temporaire	MBAO			collective	contemporaine	Art inuit du Xxe siècle plus de 175 œuvres de 75 artistes incuant sculptures, imprimés et dessins
Edward Curtis Un projet démesuré	24 mai 2012	18 novembre 2012	temporaire	Musée McCord	Hélène Samson / Guy Sioui Durand	oui	monographique	historique	regard contemporain de Guy Sioui Durand sur la survivance autochtone et la pratique de Curtis
Porter son identité - La collection Premiers Peuples	2 mai 2013	en cours	permanente	Musée McCord	Guislaine Lemay / Tammy Beauvais / Viviane Gray / Heather Igloliorte / Nadia Myre / Sherry Farrell Racette	oui	collective	historique et contemporaine	et artefacts et œuvres d'art contemporains
Devoir de mémoire - Les pensionnats autochtones du Canada	19 juin 2013	20 octobre 2013	temporaire	Musée McCord	Guislaine Lemay / Hélène Samson			historique et contemporaine	
Bienvenue à l'atelier. Une allégorie de la réflexion artistique et de la transformation	30 janvier 2014	1e juin 2014	temporaire	Musée McCord	Hélène Samson / Mélanie Deveault / Kent Monkman	oui	monographique	historique et contemporaine	résidence d'artiste
Decolonial Gesture Or Doing it Wrong? Refaire le Chemin	18 février 2016	29 mai 2016	temporaire	Musée McCord	Guislaine Lemay / Céline Widmer / Nadia Myre	oui	monographique	historique et contemporaine	résidence d'artiste
Honte et préjugés - une histoire de résilience	8 février 2019	5 mai 2019	temporaire	AMUT en partenariat avec le MACC	Kent Monkman / Barbara Fischer	oui	monographique	historique et contemporaine	œuvres contemporaines et réflexion sur les 150 dernières années de la Confédération canadienne d'un point de vue autochtone
c'est pas pour rien qu'on s'est rencontré	7 mars 2019	11 août 2019	temporaire	Musée McCord	Guislaine Lemay / Hannah Claus	oui	monographique	historique et contemporaine	résidence d'artiste
Sding K'awXangs - Haïda : Histoires surnaturelles	25 avril 2019	27 octobre 2019	temporaire	Musée McCord	Guislaine Lemay / Kwiaahwah Jones	oui	collective	historique et contemporaine	œuvres contemporaines de 7 artistes haïdas

ANNEXE C

LISTE DES EXPOSITIONS DU SOUS-CORPUS NO. 1 « EXPOSITIONS INTÉGRANT AU MOINS UNE EXPERTISE AUTOCHTONE »

Titre de l'exposition	Titre raccourci utilisé dans la thèse	Dates
Un village nommé Hochelaga	Un village nommé Hochelaga	9 mai 1992 – 10 janvier 1999
Empreintes de la nation micmac	Empreintes de la nation micmac	9 mai 1992 – 10 janvier 1999
Vies et toponymes du Nunavik	Vies et toponymes du Nunavik	9 mai 1992 – 10 janvier 1999
Plumes et pacotilles : une exposition sur les symboles de l'indianité	Plumes et pacotilles	26 mars 1993 – 23 mai 1993
L'histoire reconquise : les dessins du livre journal de l'artiste assiniboine Hongeeyesa	L'histoire reconquise	13 décembre 1994 – 5 février 1995
Wathahine - Photographies de femmes autochtones de Nancy Ackerman	Wathahine	22 juin 1999 – 7 avril 1999
À la croisée des chemins Le perlage dans la vie des Iroquois	À la croisée des chemins	18 juin 1999 – 1 ^e septembre 2000

Titre de l'exposition	Titre raccourci utilisé dans la thèse	Dates
Paroles vivantes Les diplomates autochtones au XVIIIe siècle	Paroles vivantes	5 avril 2001 – 9 septembre 2001
Trésors de la forêt Le bois et l'écorce dans les traditions autochtones	Trésors de la forêt	21 juin 2002 – 2 mars 2003
Kàx!aya Gvilas « Ceux qui font respecter les lois de nos ancêtres »	Kàx!aya Gvilas	11 avril 2003 – 5 octobre 2003
Robert Davidson Au seuil de l'abstraction	Robert Davidson	27 mai 2006 – 15 octobre 2006
L'art haïda : Les voies d'une langue ancienne	L'art haïda	29 avril 2006 – 22 octobre 2006
Nuvisavik « Là où nous tissons » - Tapisseries inuites de l'Arctique canadien	Nuvisavik	4 novembre 2006 – 25 mars 2007
Wathahine - Photographies de femmes autochtones de Nancy Ackerman	Wathahine	10 mars 2010 – 11 mai 2011
La Loi sur les Indiens « revisitée »	La Loi sur les Indiens « revisitée »	20 mai 2011 – 7 août 2011
Edward Curtis Un projet démesuré	Edward Curtis	24 mai 2012 – 18 novembre 2012
Porter son identité - La collection Premiers Peuples	Porter son identité	inaugurée le 2 mai 2013
Bienvenue à l'atelier	Bienvenue à l'atelier	30 janvier 2014 – 1 ^{er} juin 2014
Decolonial Gesture Or Doing it Wrong? Refaire le Chemin	Decolonial Gesture	18 février 2016 – 29 mai 2016
Honte et préjugés - une histoire de résilience	Honte et préjugés	8 février 2019 – 5 mai 2019
c'est pas pour rien qu'on s'est rencontré	c'est pas pour rien qu'on s'est rencontré	7 mars 2019 – 11 août 2019
Sding K'awXangs - Haïda : Histoires surnaturelles	Sding K'awXangs	25 avril 2019 – 27 octobre 2019

ANNEXE D

LISTE DES EXPOSITIONS DU SOUS-CORPUS NO. 2 « EXPOSITIONS INTÉGRANT DE L'ART CONTEMPORAIN DES PREMIÈRES NATIONS »

Titre de l'exposition	Titre raccourci utilisé dans la thèse	Dates
Wathahine - Photographies de femmes autochtones de Nancy Ackerman	Wathahine	22 juin 1999 – 7 avril 1999
À la croisée des chemins Le perlage dans la vie des Iroquois	À la croisée des chemins	18 juin 1999 – 1 ^e septembre 2000
Trésors de la forêt Le bois et l'écorce dans les traditions autochtones	Trésors de la forêt	21 juin 2002 – 2 mars 2003
Kàx!aya Gvilas « Ceux qui font respecter les lois de nos ancêtres »	Kàx!aya Gvilas	11 avril 2003 – 5 octobre 2003
Robert Davidson Au seuil de l'abstraction	Robert Davidson	27 mai 2006 – 15 octobre 2006

Titre de l'exposition	Titre raccourci utilisé dans la thèse	Dates
L'art haïda : Les voies d'une langue ancienne	L'art haïda	29 avril 2006 – 22 octobre 2006
Wathahine - Photographies de femmes autochtones de Nancy Ackerman	Wathahine	10 mars 2010 – 11 mai 2011
La Loi sur les Indiens « revisitée »	La Loi sur les Indiens « revisitée »	20 mai 2011 – 7 août 2011
Porter son identité - La collection Premiers Peuples	Porter son identité	inaugurée le 2 mai 2013
Bienvenue à l'atelier	Bienvenue à l'atelier	30 janvier 2014 – 1 ^{er} juin 2014
Decolonial Gesture Or Doing it Wrong? Refaire le Chemin	Decolonial Gesture	18 février 2016 – 29 mai 2016
Honte et préjugés - une histoire de résilience	Honte et préjugés	8 février 2019 – 5 mai 2019
c'est pas pour rien qu'on s'est rencontré	c'est pas pour rien qu'on s'est rencontré	7 mars 2019 – 11 août 2019
Sding K'awXangs - Haïda : Histoires surnaturelles	Sding K'awXangs	25 avril 2019 – 27 octobre 2019

BIBLIOGRAPHIE

Médiagraphie :

- Ames, Michael. (1986). Indians as resources : The Changing Relationship between Indians and Anthropologists, *Wicazo Sa Review*, 2(1), 10-13.
- Ames, Michael. (1987). Libérer les Amérindiens de leur destin ethnologique : L'apparition du point de vue des Amérindiens dans les expositions à leur sujet. *Muse*, 1(2), 20-25.
- Ames, Michael. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes The Anthropology of Museums*. Vancouver : UBC Press.
- Ames, Michael, Harrison, Julia D. et Nicks, Trudy. (1988). Un énoncé de politiques muséales des collections ethnologiques et les peuples qu'elles représentent. *Muse*, 6(3), 53-60.
- Archibald, Samantha L. (1995). *Contested Heritage : An analysis of the Discourse on The Spirit Sings* (Mémoire de maîtrise). University of Lethbridge. Récupéré de <https://opus.uleth.ca/handle/10133/27>
- Assemblée nationale du Québec. (1985). *Résolution de l'Assemblée nationale du Québec du 20 mars 1985 sur la reconnaissance des droits des Autochtones*. Récupéré de www.sqrc.gouv.qc.ca/relations-canadiennes/positions-historiques/motions/1985-05-30.pdf
- Assembly of First Nations. (1988). *Preserving Our Heritage. A Working Conference for Museums and First Peoples*. Agenda.
- Association des musées canadiens. (2016). *Principes déontologiques de l'AMC*. Ottawa : Association des musées canadiens.
- Association des musées canadiens. (2018). *L'AMC crée un groupe de travail pour donner suite à l'Appel à l'action no 67 de la Commission de vérité et réconciliation* [Communiqué]. Récupéré de

<https://museums.in1touch.org/company/roster/companyRosterDetails.html?companyId=30769&companyRosterId=53>

- Association des musées canadiens. (2020). *Résultats du sondage national du Programme de réconciliation de l'AMC*. Récupéré de https://museums.ca/site/reportsandpublications/museonline/summer2020_reconciliation?language=fr_FR).
- Bal, Mieke. (1994). *Telling Objects : A Narrative Perspective on Collecting*. Dans John Elsner et Roger Cardinal (dir.). *The Cultures of Collecting*. Cambridge : Harvard University Press, 98-115.
- Balazs, Shanna. (1998). *Aboriginal Involvement within Selected Canadian Museums : Developing a Model for the Canadian Canoe Museum* (Mémoire de maîtrise). Trent University. Récupéré de https://portal.usask.ca/index.php?t=display_solr_search&having=4241119&sid=989516557
- Bawin, Julie. (2017). L'artiste, un commissaire idéal pour réactualiser le patrimoine muséal. Dans Serge Chaumier et Isabelle Roussel-Gillet (dir.). *Pratiques de commissariat d'exposition. Récits d'expériences pour une réflexion incarnée*. Paris : Éditions Complicités, p. 54-74.
- Bawin, Julie. (2018). L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographie ou la « promesse » d'un commissariat engagé. *RACAR*, 42(2), 48-56.
- Beaulieu, Alain, Gervais, Stéphan, Papillon, Martin (dir.). (2013). Introduction. Dans Alain Beaulieu, Stéphan Gervais et Martin Papillon (dir.). *Les Autochtones et le Québec Des premiers contacts au Plan Nord*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 13-34.
- Becker, Howard S.. (1988). *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Bellavance, Guy. (2012). *Le secteur des arts visuels au Canada : synthèse et analyse critique de la documentation récente*. Québec : Institut national de la recherche scientifique.
- Bellier, Irène. (2009). Usages et déclinaisons internationales de « l'autochtonie » dans le contexte des Nations unies. Dans Natacha Gagné, Thibault Martin et Marie Salaün (dir.), *Autochtonies Vues de France et du Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval, p. 75-92.

- Benkirane, Réda et Deuber Ziegler, Erica. (2007). Culture de l'être, cultures du devenir. Dans Réda Benkirane et Erica Deuber Ziegler (dir.). *Culture et cultures Les chantiers de l'ethno*. Genève : Musée d'ethnographie de Genève, p. 71-95.
- Bennett, Tony. (1995). *The birth of the museum: history, theory, politics*. London : Routledge.
- Berlo, Janet Catherine et Phillips, Ruth B.. (2015). *Native North American Art* (2^e éd. rév. et augm.). New York : Oxford University Press.
- Bergeron, Yves, Rivard, René et Simard, Cyril. (2013). Retour sur la XVI^e conférence générale du Conseil international des musées (Icom) à Québec : 1992, année charnière de la muséologie québécoise. *Rabaska*, 11, 7-24.
- Bergeron, Yves. (2019). *Musées et patrimoines au Québec. Genèse et fondements de la muséologie nord-américaine*. Paris : Hermann Éditeurs.
- Bergeron, Yves, Octave Debary et François Mairesse (dir.), (2020). *Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*. Paris : ICOFOM.
- Bhabha, Homi K.. (2007). *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.
- Boast, Robin. (2011). Neocolonial Collaboration : Museums as Contact Zone Revisited. *Museum Anthropology*, 34(1), 56-70.
- Bolton, Stephanie. (2004). *An Analysis of The Task Force on Museums and First Peoples : The Changing Representation of Aboriginal Histories in Museums* (Mémoire de maîtrise). Université Concordia. Récupéré de <https://spectrum.library.concordia.ca/8123/>
- Bolton, Stephanie. (2009). Museums Taken to Task : Representing First Peoples at the McCord Museum of Canadian History. Dans. Annis May Timpson (dir.). *First Nations, First Thoughts. The Impact of Indigenous Thought in Canada*. Vancouver : UBC Press, p. 145-169.
- Bonnot Thierry. (2002). *La vie des objets. D'ustensiles banals à objets de collection*. Paris : Éditions de MSH.
- Bonnot, Thierry. (2006). L'ethnographie au musée : valeur des objets et science sociale. *ethnographiques.org*, (11). Récupéré de www.ethnographiques.org/2006/Bonnot

- Bonnot, Thierry. (2014). *L'attachement aux choses*. Paris : CNRS Éditions.
- Bouchard, Gérard. (2001). *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde Essai d'histoire comparée*. Montréal : Les Éditions du Boréal.
- Bousquet, Marie-Pierre. (1996). Visions croisées: Les Amérindiens du Québec entre le Musée de la Civilisation et les musées autochtones, *Ethnologie française*, 26(3), 520-539.
- Blundell, Valda et Grant, Laurence. (1989). Preserving Our Heritage : Getting Beyond Boycotts and Demonstrations ». *Inuit Art Quarterly*, 4(1), 12-16.
- Burgess, Joanne, Cooper, Cynthia, Widmer, Céline et Zwarich, Natasha. (2015). Introduction. Dans Joanne Burgess, Cynthia Cooper, Céline Widmer et Natasha Zwarich. *À la recherche du savoir : nouveaux échanges sur les collections du Musée McCord*. Montréal : Éditions MultiMondes, p. 1-8.
- Cameron, Duncan. (1987). Preface. Dans Glenbow Museum. *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First Peoples*. Calgary : Glenbow Museum, p. 7.
- Canada. Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien. (1969). *La politique indienne du gouvernement du Canada (Livre banc sur la politique indienne, 1969)*. Ottawa : Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien. Récupéré de www.aadnc-aandc.gc.ca/fra/1100100010189/1100100010191
- Canada. Ministère des Communications. 1990. *La politique muséale du Canada*. Ottawa : Ministère des Communications.
- Chevalier, Geneviève. (2018). La carte blanche et le programme d'artiste en résidence dans les collections muséales : les cas du Musée McCord à Montréal et du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) à Toronto. *Muséologies Les cahiers d'études supérieures*, 9(2), 69-89.
- Churchill, Elizabeth. (1987). The Blackfoot Elder Project : Linking People and Objects in Museum Research. *Native Study Review*, 3(2), 71-85.
- Clatworthy, Stewart. (2009). Modifications apportées en 1985 à la Loi sur les Indiens : répercussions sur les Premières nations du Québec. *Cahiers québécois de démographie*, 38(2), 253-286.
- Clavir, Miriam. (2002). *Preserving What Is Valued Museums, Conservation, and First Nations*. Vancouver : UBC Press.

- Clifford, James. (1988). *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge : Harvard University Press.
- Clifford, James. (1997). *Routes : travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge : Harvard University Press.
- Commission de vérité et réconciliation du Canada. (2012). *Commission de vérité et réconciliation du Canada : Appels à l'action*. Winnipeg : Commission de vérité et réconciliation du Canada.
- Commission de vérité et réconciliation du Canada. (2015). *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir. Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- Conaty, Gerald T.. (2003). Glenbow's Blackfoot Gallery ; working towards co-existence. Dans Laura Peers et Alison K. Brown (dir.). *Museums and Source communities : A Routledge Reader*. London : Routledge, p. 227-271.
- Contré Migwans, Dolorès. (2002, Juillet). Génies du bois dans « Trésors de la Forêt ». *Innuvelle*, p. 9.
- Contré Migwans, Dolorès. (2007). *Bilan chronologique de toutes les activités thématiques autochtones* [Document non publié].
- Cook, Ramsay. (1987). *The regenerators : social criticism in late Victorian English Canada*. Toronto : University of Toronto Press.
- Cordez, Philippe. (2009). Entre histoire de l'art et anthropologie : objets et musées. Dans Institut national d'histoire de l'art et Musée du quai Branly. *Actes du colloque Histoire de l'art et anthropologie*. Paris : INHA.
- Coulthard, Glen Sean. (2018). *Peau rouge, masques blancs. Contre la politique coloniale de la reconnaissance*. Montréal : Lux Éditeur.
- Crane Bear, Leon. (2015). *The Indian Association of Alberta's 1970 Red Paper Published as a Response to the Canadian Federal Government's Proposed 1969 White Paper on Indian Policy* (Mémoire de maîtrise). University of Lethbridge. Récupéré de <https://opus.uleth.ca/handle/10133/3770>
- Cranmer Webster, Gloria. (1990). The U'mista Cultural Centre. *The Massachusetts Review*, 31(1-2), 132-143.
- Davallon, Jean. (1999). *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.

- de Camargo-Moro, Fernanda. (1993). De l'écomusée au musée de site intégré. *Nouvelles de l'ICOM*, 46(2), 11-13.
- De L'Estoile, Benoît. (2010). *Le goût des Autres De l'Exposition coloniale aux Arts premiers* (2^e éd.). Paris : Flammarion.
- De Lacroix, Pricile. (2017). *Exposer, diffuser, faire entendre sa voix* présence de l'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2013 (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/10462/>
- Descola, Phillippe. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.
- Descola, Philippe (dir.). (2010). *La fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*. Paris : Somogy.
- Desmarais-Tremblay, Laurence. (2016). *L'histoire de qui ? Une analyse critique des rapports entre les Autochtones et le Musée de la civilisation à Québec dans le cadre de l'élaboration de l'exposition C'est notre histoire : Premières Nations et Inuit du XXI^e* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/9240/>
- Desvallées, André, Schärer, Martin et Drouguet, Noémie. (2011). Exposition Regard & Analyse. Dans André Desvallées et François Mairesse (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, p. 136-173.
- Devine, Heather. (2010). After the spirit sang. Aboriginal Canadians and Museum Policy in the New Millenium. Dans Bart Beaty, Derek Briton, Gloria Filax, et Rebecca Sullivan (dir.). *How Canadians Communicates III : Contexts of Canadian Popular Culture*. Edmonton : Athabasca University Press, p. 217-239.
- Dickenson, Victoria. (2006). History, Ethnicity and Citizenship : the role of the history museum in a multi-ethnic country. *Museum International*, 58(3), 21-31.
- Dittemore, Diane et Robitaille, Marie-Paule. (2014). Notes de recherches sur les musées. Dans Marie-Paule Robitaille (dir.), *Voyage au cœur des collections des Premiers Peuples*. Québec : Septentrion, p. 161-162.
- Doxtator, Deborah. (1992). *Fluffs and feather an exhibit on the symbols of Indianness: a resource guide*. Brantford : Woodland Cultural Centre.
- Doxtator, Deborah. (2001). Inclusive and Exclusive Perceptions of Difference : Native and Euro-Based Concepts of Time, History, and Change. Dans Germaine Warkentin et Carolyn Podruchny. *Decentring the Renaissance. Canada and*

Europe in Multidisciplinary Perspective 1500-1700. Toronto : University of Toronto Press, p. 33-47.

- Doyon, Frédérique. (2014, 11 novembre). Monkman acquis par le Musée McCord. *Le Devoir*. Récupéré de www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/423475/le-monumental-monkman-acquis-par-le-musee-mccord
- Dubuc, Alfred. (1988). Les documents et artefacts Molson à l'Université McGill. *Fontanus from the collections of McGill University*. 1, 69-76.
- Dubuc, Élise. (1994). Musée McCord d'histoire canadienne Le McCord est mort! Vive le McCord! La renaissance d'un musée. *Material History Review / Revue d'histoire de la culture matérielle*, (40), 64-71.
- Dubuc, Élise. (2002). Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet. Dans Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.). *Le musée cannibale*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, p. 31-58.
- Dubuc, Élise. (2004). La muséologie coopérative : Michael Ames et le UBC Museum of Anthropology. *Anthropologie et Sociétés*, 28(2), 167-171.
- Dubuc, Élise et Turgeon, Laurier. (2004). Musées et premières nations : la trace du passé, l'empreinte du futur. *Anthropologie et Sociétés*, 28(2), 7-18.
- Dubuc, Élise et Vollant, Réginald. (2004). L'implantation d'un musée dans une communauté autochtone : les cinq premières années du musée Shaputuan à Uashat mak Mani Utenam. *Anthropologie et Sociétés*, 28(2), 155-166.
- Dupuis, Renée. (1997). *Tribus, Peuples et Nations. Les nouveaux enjeux des revendications autochtones au Canada*. Montréal : Les Éditions du Boréal.
- Dussault, René, Erasmus, George. (1996). *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones. Vol. 1 Un passé, un avenir*. Ottawa : Ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada. Récupéré de <https://data2.archives.ca/e/e448/e011188231-01.pdf>
- Erasmus, George. (1988). *Letter to participants attending to Preserving Our Heritage. Working Conference with the Museums and First Peoples*.
- Errington, Shelly. (1994). What Became Authentic Primitive Art ? *Cultural Anthropology*, 9(2), 201-226.
- Fortney, Sharon Michelle. (2009). *Forging New Partnerships: Coast Salish Communities and Museums* (Thèse de doctorat). University of British Columbia.

Récupéré de www.thesica.org/phd-theses/anthropology/1248-forging-new-partnerships-coast-salish-communities-and-museums

- Foster, Hal. 1996. The artist as Ethnographer. Dans Hal Foster. *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, Boston : MIT Press, p. 171-203.
- Foucault, Michel. (1971). *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard
- Foucault, Michel. (1974). *Les mots et les choses Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.
- Francis, Daniel. (2011). *The imaginary Indian : the image of the Indian in Canadian culture* (2^e éd.). Vancouver : Arsenal Pulp.
- Franco, Marie-Charlotte. (2012). *Le musée : un outil de développement identitaire et communautaire en contexte autochtone ? Le cas du Musée des Abénakis à Odanak : travail dirigé* [Document non publié]. Université du Québec à Montréal.
- Franco, Marie-Charlotte. (2019a). La muséologie collaborative au Canada : le positionnement du Musée McCord à l'égard des communautés autochtones. Dans Joëlle Le Marec, Bernard Schiele et Jason Luckerhoff (dir). *Musées, Mutations...* Dijon : Éditions Universitaires de Dijon & OCIM, p. 281-299.
- Franco, Marie-Charlotte. (2019b). Hannah Claus au Musée McCord : honorer l'échange par le sensible, *Vie des Arts*, (255), p. 74-75.
- Fraser, Marie. (2014). Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue. *Globe*, 17(1), 153-173.
- Fraser, Marie et Dubé-Moreau, Florence. (2016). Performer la collection. Comment le *reenactment* performe-t-il ce qu'il recrée ? *Intermédialités / Intermediality*, 28-29.
- Freeman, Minnie Aodla. (2015). Inuit Tapiriit Kanatami (ITK). Dans *L'Encyclopédie Canadienne Historica Canada*. Récupéré de <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/inuit-tapiriit-kanatami>
- Gadoua, Marie-Pierre. (2010). *Les stratégies missionnaires des Oblats du Canada aux XIXe et XXe siècles. Aux origines de la collections d'objets autochtones des Oblats du Musée McCord d'histoire canadienne. Rapport de recherche pour la bourse Fred et Betty Price* [Document non publié], Université McGill.

- Gagnon, Hervé. (1999). *Divertir et instruire : les musées de Montréal au XIX^e siècle*. Sherbooke : Productions G.G.C. Ltée.
- Gagnon, Véronique. (2016). *L'exposition collective comme outil d'une catégorisation : l'art contemporain autochtone au Québec entre 2008 et 2013* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/8524>
- Galla, Amareswar. (1993). Enjeux de réconciliation entre passé et futur. *Nouvelles de l'ICOM*, 46(2), 3-6.
- Gaudry, Adam et Lorenz, Danielle. (2018). Indigenization as inclusion, reconciliation, and decolonization: navigating the different visions for indigenizing the Canadian Academy. *AlterNative*, 14(3), 218-227.
- Geismar, Haidy. (2015). The Art of Anthropology. Questionning Contemporary Art in ethnographic Display. Dans Andrea Witcomb et Kylie Message (dir). *The International Handbooks of Museum Studies : Museum Theory*. Hoboken, NJ : John Wiley & Sons.
- Gell, Alfred. (1998). *Art and agency : an anthropological theory*. Oxford : Clarendon Press.
- Glenbow Museum. (1987). *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First Peoples*. Calgary : Glenbow Museum.
- Glenbow Museum. (1988). *Glenbow The Spirit sings Artistic Traditions of Canada's First Peoples*. Calgary : Glenbow Museum.
- Goddard, John. (1988, Mai). Forget Not My World. The Spirit Sings, the 1988 Winter Olympics, and the Native People's protest. *Books in Canada*, p. 19-20.
- Graff, Julie. (2019). L'histoire derrière *Les castors du Roi*. *Dire*, 28(2), 30-37.
- Gray, Viviane. (1993). Indian Artists' Statements Through Time. Dans The Canadian Museum of Civilization. *In the Shadow of the Sun. Perspectives on Contemporary Native Art*. Ottawa : Canadian Ethnology Service, p. 137-163.
- Gray, Viviane. (2018). Persistance Résistance La collection d'art autochtone. Dans Relations Couronne-Autochtones et des Affaires du Nord et Centre d'art autochtone. *La collection d'art autochtone. Œuvres choisies 1967-2017*. Gatineau : Relations Couronne-Autochtones et des Affaires du Nord, p. 22-60.

- Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel du Québec. (2000). *Notre patrimoine un présent du passé. Proposition présentée à madame Agnès Maltais Ministre de la Culture et des Communications*. Québec : Ministère de la Culture et des Communications.
- Hall, Nancy, (1988). Note de la rédaction. *Muse*, 6(3), 5.
- Harisson, Julia. (1987). Introduction. Dans Glenbow Museum. *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First Peoples*. Calgary : Glenbow Museum, p. 10-16.
- Harrison, Julia. (1988a). The Legacy of The Spirit Sings. Dans Glenbow Museum. *Glenbow The Spirit sings Artistic Traditions of Canada's First Peoples*. Calgary : Glenbow Museum, p. 7.
- Harrison, Julia. (1988b). The Spirit Sings Last Song ? *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 7, 353-363.
- Harrison, Julia, Trigger, Bruce et Ames, Michael. (1988). Les musées et la politique : *Le Souffle de l'esprit et le boycottage des Lubicons*. *Muse*, 6(3), 20-25.
- Harrison, Julia D. et Trigger, Bruce. (1988). "The Spirit Sings" and the Future of Anthropology. *Anthropology Today*, 4(6), 6-10.
- Harrison, Julia. (1993). Completing the Circle : *The Spirit Sings*. Dans Noel Dyck, James B. Waldram (dir.). *Anthropology, Public Policy and Native peoples in Canada*. Montréal : McGill University Press, p. 334-357.
- Harvey, Kathryn. (2006). *David Ross McCord (1844-1930) : Imagining a Self, Imagining a Nation*. (Thèse de doctorat). Université McGill. Récupéré de http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=100618&silo_library=GEN01
- Harvey, Kathryn. (2008). Location, Location, Location : David Ross McCord and the Makings of Canadian History. *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, 19(1), 58-82.
- Hawthorn, Harry B.. (1966). *A Survey of the Contemporary Indians of Canada A Report on Economic, Political, Educational Needs and Policies In Two Volumes*. Part 1. Ottawa : Indian Affairs Branch.
- Hill, Greg. (2013). Postface. Sakahàn 25 ans après. Dans Greg Hill, Candice Hopkins, Christine Lalonde. *Sakahàn : art indigène international*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, p. 135-140.

- Hill, Tom. (1988). A curatorial Look Back. Dans Woodland Cultural Centre. *Indian Art '88*. Brantford : Woodland Cultural Centre, p. 5-7.
- Hoang, Quyen. (2003). *First Nations People Mining the Museum : A Case Study of Change at the Glenbow Museum* (Mémoire de maîtrise). Université Concordia. Récupéré de <https://spectrum.library.concordia.ca/2274/>
- Hoffman, Gerhard. (1993). The Art of Canada's Indians and the Modern Aesthetic. Dans The Canadian Museum of Civilization. *In the Shadow of the Sun. Perspectives on Contemporary Native Art*. Ottawa : Canadian Ethnology Service, p. 165-196.
- Hooper-Greenhill, Eilian, (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. London : Routledge.
- ICOM. (1986). *Nouvelles de l'ICOM*, 39 (4).
- ICOM. (1992). *Résolutions de l'ICOM adoptée lors de l'Assemblée générale*. Québec : ICOM. Récupéré de <http://archives.icom.museum/resolutions/fres92.html>
- ICOM. (2006). *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*. Paris : ICOM.
- ICOM. (2017). *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*. Paris : ICOM.
- Igloliorte, Heather. (2012). « Pas de colonialisme dans notre histoire » Les pratiques de décolonisation dans l'art indigène. Dans Heather Igloliorte. *Decolonize Me*. Ottawa : Robert McLaughlin Gallery, p. 28-37.
- Indian Chiefs of Alberta. (2011). Citizen Plus. *aboriginal policy studies*, 1(2), 188-281.
- Janes, Robert R.. (1994). Personal, Academic and Institutional Perspectives on Museums and First Nations. *Canadian Journal of Native Studies*, 14(2), 1-10.
- Jérôme, Laurent. (2014a). Peuples autochtones et musées : 25 ans de relations au Musée de la civilisation. Dans Marie-Paule Robitaille (dir.), *Voyage au cœur des collections des Premiers Peuples*. Québec : Septentrion, p. 110-125.
- Jérôme, Laurent. (2014b). Présentation Vues de l'autre, voix de l'objet dans les musées, *Anthropologie et Sociétés*, 38(3), 9-23.
- Jérôme, Laurent et Kaine, Elisabeth. (2014). Représentations de soi et décolonisation dans les musées Quelles voix pour les objets de l'exposition *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXIe siècle* (Québec), *Anthropologie et Sociétés*

Vues de l'autre voix de l'objet Matérialiser l'immatériel dans les musées, 38(3), 231-252.

- Jessup, Linda. (2002). Hard inclusion. Dans Lynda Jessup et Shannon Bagg (dir.). *On Aboriginal Representation in the Gallery*. Hull : Canadian Museum of Civilization, p. xiii-xxx.
- Jones, Kwiaahwah et Lemay, Guislaine. (2019). *Sding K'awXangs - Haïda : Histoires surnaturelles*. Montréal : Musée McCord.
- Kaine Élisabeth et Dubuc, Élise. (2010). *Passages migratoires. Valoriser et transmettre les cultures autochtones. Design et culture matérielle / Migratory Passages. Promoting and Transmitting Native Cultures. Design and Material Culture*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Kaine, Élisabeth (dir.). (2016). *Le petit guide de la grande concertation : création et transmission culturelle par et avec les communautés*. Saguenay : La Boîte rouge vif.
- Kennell, Elizabeth H.. (2001). Le McCord lance un projet pilote de collaboration avec la communauté autochtone. *Le bulletin des membres du Musée McCord*, 10(1), 5.
- Kopytoff, Igor. (1986). The cultural biography of things: commoditization as process. Dans Arjun Appadurai (dir.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge : Cambridge University Press, p. 64-95.
- Kovach, Margaret. (2009). *Indigenous Methodologies : Characteristics, Conversations, and Contexts*. Toronto : University of Toronto Press.
- Krech III, Shepard. (2004). Le passé recomposé? Une réflexion sur les expositions d'art et d'artefacts amérindiens aux États-Unis. *Anthropologie et Sociétés*, 28(2), 19-39.
- Kreps, Christina F. (2003). *Liberative Culture. Cross-cultural perspectives on museums, curation and heritage preservation*. London : Routledge.
- Kreps, Christina F. (2011). Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-cultural Perspective. Dans Sharon MacDonald (dir.). *A Companion of Museum Studies*. Oxford : Blackwell Pub, p. 457-472.
- Lalonde, Christine. (2013). Introduction : au carrefour de l'indigénéité, de la mondialisation et de l'art contemporain. Dans Greg Hill, Candice Hopkins,

- Christine Lalonde. *Sakahàn : art indigène international*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, p. 13-20.
- Latour, Bruno. (1997). *Nous n'avons jamais été modernes Essai d'anthropologie symétrique* (2^e éd.). Paris : La Découverte.
- Latour, Bruno. (2007). *Changer de société refaire de la sociologie* (2^e éd.). Paris : La Découverte.
- Lainey, Jonathan C. (2004). *La « monnaie des Sauvages » : les colliers de wampum d'hier à aujourd'hui*. Sillery (Qc.) : Septentrion.
- Le bulletin des Amis du McCord*. (1992-1995). Montréal : Musée McCord.
- Le bulletin des membres du Musée McCord*. (1996-2003). Montréal : Musée McCord.
- Le bulletin des Amis du Musée*. (2005-2009). Montréal : Musée McCord.
- Leclair, Jean. (2013). Les droits ancestraux en droit constitutionnel canadien : quand l'identitaire chasse le politique. Dans Alain Beaulieu, Stéphan Gervais et Martin Papillon (dir.). *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 299-321.
- Lefilleul, Alice. (2019). Les Premières Nations au Québec : écrire à l'endroit du manque, *Africultures*, Hors-série, 544-55.
- Lemay, Guislaine (dir.). (2013) *Porter son identité. La collection Premiers Peuples*. Montréal : Musée McCord.
- Les Productions Ondinnok. (2018). *Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec*. Montréal : Les Productions Ondinnok Récupéré de www.ondinnok.org/fr/manifeste-pour-lavancement-des-arts-des-artistes-et-des-organisations-artistiques-autochtones-au-quebec
- Loi sur les Indiens* (L.R. C. (1985), ch. I-5) Récupéré de <https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/i-5/>
- Lonetree, Amy. (2006). Missed Opportunities : Reflections on the NMAI. *American Indian Quarterly*, 30(3-4), 632-645.
- Lonetree, Amy. (2009). Museums as Sites of Decolonization : Truth Telling in National and Tribal Museums. Dans Susan Sleeper-Smith (dir.). *Contesting knowledge :*

Museums and Indigenous Perspectives. Lincoln : University of Nebraska Press, p. 322-337.

Lonetree, Amy. (2012). *Decolonizing Museums :Representing Native America in National and Tribal Museums*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press.

Lueger, Richard R. H. (1977). *A History of Indian Associations in Canada 1870-1970* (Mémoire de maîtrise). Carleton University.

MacKay, Anne. (2008). The Exhibition of Aboriginal Heritage at the McCord Museum. Dans Carole Dignard, Kate Helwig, Janet Mason, Kathy Nanowin, Thomas Stone. *Preserving Aboriginal Heritage : Technical and Traditional Approaches. Préserver le patrimoine autochtone : approches techniques et traditionnelles*. Ottawa : Institut canadien de conservation, p. 53-59.

Mairesse, François. (2002). *Le Musée, temple spectaculaire : une histoire du projet muséal*. Paris : Presses universitaires de Lyon.

Manuel, Arthur. (2018). *Décoloniser le Canada. Cinquante ans de militantisme autochtone*. Montréal : écosociété.

Marshall, Tabitha. (2019). Idle No More. Dans *L'Encyclopédie Canadienne Historica Canada*. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/idle-no-more>

Marshall, Tabitha, Posluns, Michael et Hall, Anthony J. (2019). Assemblée des Premières Nations. Dans *L'Encyclopédie Canadienne Historica Canada*. Récupéré de <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/assemblee-des-premieres-nations>

Martin, Lee-Ann. (1991). *Politique d'inclusion et d'exclusion : l'art contemporain autochtone dans les musées d'art du Canada*. Ottawa : Conseil des arts du Canada.

Martin, Lee-Ann. (2002). Negotiating Space for Aboriginal Art. Dans Lynda Jessup et Shannon Bagg (dir.). *On Aboriginal Representation in the Gallery*. Hull : Canadian Museum of Civilization, p. 239-246.

Martin, Thibault. (2013). Normativité sociale et normativité épistémique La recherche en milieu autochtone au Canada et dans le monde anglo-saxon. *Socio*, (1), 135-152.

- Martineau, Jarrett, et Ritskes, Eric. (2014). Fugitive indigeneity : Reclaiming the terrain of decolonial struggle through Indigenous art. *Decolonization : Indigeneity, Education & Society*, 3(1), 1-12.
- Mason, Rhiannon. (2011). Cultural Theory and Museum Studies. Dans Sharon Macdonald (dir.). *A Companion to Museum Studies*. Hoboken, NJ : Wiley-Blackwell, 17-32.
- Mathieu, Jacques, (1987). L'objet et ses contextes. *Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, 26, 7-17.
- Mauzé, Marie. (1999). Un patrimoine, deux musées : la restitution de la Potlatch Collection. *Ethnologie française*, 29(3), 419-430.
- Mauzé, Marie et Rostkowski, Joëlle. (2007). La fin des musées d'ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales. *Le Débat*, 5(147), 80-90.
- McCaffrey, Moira T. (1992a). Rononshonni - le Bâtitseur La collection McCord d'objets ethnographiques. Dans Pamela Miller, Brian Young, Donald Fyson, Donald Wright, Moira T. McCaffrey. *La famille McCord Une vision passionnée / The McCord Family A Passionate Vision*. Montréal : Musée McCord, p. 102-115.
- McCaffrey, Moira T. (1992b). Introduction. Dans Moira T. McCaffrey, Bruce Jamieson, Claude Chapdelaine, Ruth Holmes Whitehead, Luger Müller-Wille, Taamusi Qumaq. *Aux couleurs de la terre Héritage culturel des premières nations/ Wrapped in the colours of the earth Cultural Heritage of the First Nations*. Montréal : Musée McCord, p. 34-39.
- McCaffrey, Moira T. (1992c). Les Premières nations du Canada. *Le bulletin des Amis du McCord*, 1(1), 19.
- McCaffrey, Moira T. (1999). Rononshonni – The Builder. David Ross McCord's Ethnographic Collection. Dans Shepard Krech III et Barbara A. Hail (dir.). *Collecting Native America 1870-1960*. Washington : Smithsonian Institution Press, p. 43-73.
- McCaffrey, Moira T. (2002). Crossing New Borders to Exhibit Iroquois Tourist Art. Dans Lynda Jessup et Shannon Bagg (dir.). *On Aboriginal Representation in the Gallery*. Hull : Canadian Museum of Civilization, p. 73-92.
- McCord*. (1987-1992). Montréal : Musée McCord.

- McGill University. (2018). *Working Group on Principles of Commemoration and Renaming Final Report*. Montréal : McGill University.
- McMaster, Gerald. (1993). Introduction. Dans. The Canadian Museum of Civilization. *In the Shadow of the Sun. Perspectives on Contemporary Native Art*. Ottawa : Canadian Ethnology Service, p. vii-xiii.
- McNaab, Heather. (2015). *Visions of Canada : Photographs and History in a Museum, 1921-1967* (Thèse de doctorat). Université Concordia. Récupéré de <https://spectrum.library.concordia.ca/980517/>
- Miller, Pamela. (1992). David Ross McCord. Dans Pamela Miller, Brian Young, Donald Fyson, Donald Wright, Moira T. McCaffrey. *La famille McCord Une vision passionnée / The McCord Family A Passionate Vision*. Montréal : Musée McCord, p. 84-87.
- Miller, Pamela, et Brian Young. (1992). Vies privée, familiale et communautaire. Dans Pamela Miller, Brian Young, Donald Fyson, Donald Wright, Moira T. McCaffrey. *La famille McCord Une vision passionnée / The McCord Family A Passionate Vision*. Montréal : Musée McCord, p. 54-82.
- Monkman, Kent et Gordon, Gisèle. (2017). *Shame and prejudice : a story of resilience : excerpts from the memoirs of Miss Chief Eagle Testickle. Honte et préjugés. Une histoire de résilience. Extraits des mémoires de Miss Chief Eagle Testickle*. Toronto : Université de Toronto.
- Monkman, Kent, Bédard, Catherine et Ténèze, Annabelle. (2018). Conversation Entretien. Dans Kent Monkman, Catherine Bédard, Centre culturel canadien. *Kent Monkman : la belle et la bête Une proposition artistique inspirée des collections du musées des Confluences à Lyon/Beauty and the Beast : An Artistic proposition inspired by the collections of the Musée des Confluences in Lyon*. Paris : Skira.
- Montpetit, Raymond (2013). *Une muséologie québécoise dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant*. Québec : Ministère de la Culture et des Communications du Québec [rapport]. Récupéré de www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/museologie/Etude_RMontpetit_RFi_nal_aout2013.pdf.
- Musée canadien des civilisations. (1995). *Rapport annuel 1994-1995*. Division des communications : Musée canadien des civilisations.

Musée de la civilisation. (2012). *Politique du Musée de la civilisation à l'égard des peuples autochtones*. Québec : Musée de la civilisation.

Musée McCord. (2002). *Politique d'acquisition Musée McCord d'histoire canadienne*, Montréal, Québec. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (1985). *Rapport annuel 1984-1985*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (1986). *Rapport annuel 1985-1986*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (1987). *Rapport annuel 1986-1987*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (1988). *Rapport annuel 1987-1988*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (1989). *Rapport annuel 1988-1989*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (1990). *Rapport annuel 1989-1990*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (1991). *Rapport annuel 1990-1991*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (1992). *Rapport annuel 1991-1992*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (1993). *Rapport annuel 1992-1993*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (1996). *Rapport annuel 1995-1996*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (1999). *Rapport annuel 1998-1999*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (2000). *Rapport annuel 1999-2000*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (2001). *Rapport annuel 2000-2001*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (2002). *Rapport annuel 2001-2002*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (2003). *Rapport annuel 2002-2003*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (2004). *Rapport annuel 2003-2004*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (2005). *Rapport annuel 2004-2005*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (2006). *Rapport annuel 2005-2006*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (2007). *Rapport annuel 2006-2007*. Montréal : Musée McCord.

Musée McCord. (2008). *Rapport annuel 2007-2008*. Montréal : Musée McCord.

- Musée McCord. (2009). *Rapport annuel 2008-2009*. Montréal : Musée McCord.
- Musée McCord. (2010). *Rapport annuel 2009-2010*. Montréal : Musée McCord.
- Musée McCord. (2011). *Rapport annuel 2010-2011*. Montréal : Musée McCord.
- Musée McCord. (2012). *Rapport annuel 2011-2012*. Montréal : Musée McCord.
- Musée McCord. (2013). *Rapport annuel 2012-2013*. Montréal : Musée McCord.
- Musée McCord. (2014). *Rapport annuel 2013-2014*. Montréal : Musée McCord.
- Musée McCord. (2015). *Rapport annuel 2014-2015*. Montréal : Musée McCord.
- Musée McCord. (2016). *Rapport annuel 2015-2016*. Montréal : Musée McCord.
- Musée McCord. (2017). *Rapport annuel 2016-2017*. Montréal : Musée McCord.
- Musée McCord. (2018). *Rapport annuel 2017-2018*. Montréal : Musée McCord.
- Musée McCord. (2018, 23 janvier). *Le Musée McCord et le Musée de la mode se fusionnent* [Communiqué de presse].
- Musée McCord. (2019). *Rapport annuel 2018-2019*. Montréal : Musée McCord.
- Musée McCord. (2019, 12 mars). *Dialogue et rencontres : l'artiste en résidence Hannah Claus revisite la collection du Musée McCord avec c'est pas pour rien qu'on s'est rencontré* [Communiqué de presse].
- Musée McCord. (2019, 23 avril). *Sding K'awXangs - Haïda : Histoires surnaturelles Regard sur la culture haïda au Musée McCord* [Communiqué de presse].
- Musée McCord. (2020, 6 février). *Nomination de Jonathan Lainey de la Nation huronne-wendat au poste de conservateur Cultures autochtones du Musée McCord* [Communiqué de presse].
- Musée McCord. (2020, 12 février). *Partage d'expertise au sein du milieu artistique montréalais. Le Musée McCord choisi par le Conseil des arts de Montréal pour son engagement envers les communautés autochtones* [Communiqué de presse].
- Nakamura, Naohiro. (2014). Indigenous Cultural Self-Representation and Its Internal Critiques: A Case Study of the Woodland Cultural Centre, Canada. *Diaspora, Indigenous, and Minority Education*, 8(3), 145-154.

- Necker, Louis. (2007). Culture & cultures : les défis de la mondialisation. Dans Réda Benkirane et Erica Deuber Ziegler (dir). *Culture et cultures Les chantiers de l'ethno*. Genève : Musée d'ethnographie de Genève, p. 63-70.
- Nemiroff, Diana, Houle, Robert, Townsend-Gault, Charlotte (dir.). (1992). *Terre, Esprit, Pouvoir. Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.
- Nicks, Trudy. (1992). Partnerships in Developing Cultural Resources : Lesson from the Task Forces on Museums and First Peoples. *Culture*, 12(1), 87-94.
- Nicks, Trudy et Hill, Tom. (1994). *Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations* (3^e éd). Ottawa : Association des musées canadiens et Association des Premières Nations.
- Nicks, Trudy. (1995). The Task Force on Museums and First Peoples, *U.B.C. Law Review*, 29, 143-147.
- Nicks, Trudy. (1997). Artifacts, exhibition and community consultation : Building an exhibition on Iroquoian beadwork » Presented to Graduate/Faculty Seminar in Native Studies, First Nations House, University of Toronto, February 26, 1997 [Conférence]. À la croisée des chemins Le perlage dans la vie des Iroquois (boîte 50). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord [Document non publié].
- Nicks, Trudy. (2002). Expanded Visions. Collaborative Approaches to Exhibiting First Nations Histories and Artistic Traditions. Dans Lynda Jessup et Shannon Bagg (dir.). *On Aboriginal Representation in the Gallery*. Hull : Canadian Museum of Civilization, p. 149-162.
- Nicks, Trudy. (2003). Introduction. Dans Laura Peers et Alison K. Brown (dir.). *Museums and source communities : a Routledge reader*. New York : Routledge, p. 19-27.
- Onciul, Bryony. (2015). *Museums, Heritage and Indigenous Voice. Decolonising Engagement*. New York : Routledge.
- Organisation des Nations Unies. (2008). *Déclaration des Nations Unies sur les Droits des Peuples Autochtones*. New York : ONU.
- Paul, Gabrielle. (2019). Enseigner l'histoire de l'art à la manière autochtone. *Vie des Arts*, 253, 20-21.

- Peers, Laura et Brown, Alison K. (2003). Introduction. Dans Laura Peers et Alison K. Brown (dir.). *Museums and source communities : a Routledge reader*. New York : Routledge, p. 1-16.
- Phillips, Ruth B. (1988). C'est de l'art indien ; où va-t-on le placer ? *Muse*, 6(3), 68-71.
- Phillips, Ruth B. (1989). What is 'Huron art' ? : Native American Art and the New Art History. *The Canadian Journal of Native Studies*, 9(2), 161-186.
- Phillips, Ruth B. (1993). *Living traditions of iroquois beadwork – Preliminary Exhibition Proposal*. À la croisée des chemins Le perlage dans la vie des Iroquois (boîte 50). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord [Document non publié].
- Phillips, Ruth B. (2002). A Proper Place for Art or the Proper Arts of Place ? Native North American Objects and the Hierarchies of Arts, Craft, and Souvenir. Dans Lynda Jessup et Shannon Bagg (dir.). *On Aboriginal Representation in the Gallery*. Hull: Canadian Museum of Civilization, p. 45-72.
- Phillips, Ruth B. (2003). Introduction. Dans Laura Peers et Alison K. Brown (dir.). *Museums and source communities : a Routledge reader*. New York : Routledge, p. 155-170.
- Phillips, Ruth B. (2004). Commemoration/(de)celebration : Super-shows and the Decolonization of Canadian Museums, 1967-1992. Dans Barbara Gabriel et Susan Ilean (dir.). *Post-modernism and the Ethical Subject*. Montréal : McGill-Queen's University Press, p. 99-124.
- Phillips, Ruth B. (2008). L'Ancien et le Nouveau Monde : aboriginalité et historicité de l'art au Canada. *Perspective*, (3), 535-550.
- Phillips, Ruth B. (2009). The Mask Stripped Bare by its Curators: The Work of Hybridity in the Twenty-First Century. Dans Institut national d'histoire de l'art et Musée du quai Branly. *Actes du colloque Histoire de l'art et anthropologie*. Paris : INHA.
- Phillips, Ruth B. (2011). *Museums Pieces Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- Picard-Siouï, Louis-Karl (dir.). (2009). *La Loi sur les Indiens* revisitée. Wendake : Musée huron-wendat.

- Piché, Claude-Armand. (1999). *Le discours sur l'histoire et les musées québécois de 1874 à 1992 : producteurs, pratiques et productions* (Thèse de doctorat non publiée). Université du Québec à Montréal.
- Pomian, Krzysztof. (1991). Musée, nation, musée national, *Le Débat*, 3(65), 160-168.
- Pouliot, Bruno P.. (1998). A Story of Past and Present Power: The Blessing of Two Wampum Belts from the McCord Museum of Canadian History. *Journal of the Canadian Association for Conservation*, 23, 31-35.
- Poulot, Dominique. (1997). *Musée nation patrimoine 1789-1815*. Paris : Gallimard.
- Price, Sally. (2007). *Paris primitive : Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago : University of Chicago Press.
- Price, Sally. (2012). *Arts primitifs ; regards civilisés* (2^e éd.). Paris : Éditions École nationale des beaux-arts de Paris.
- Québec. Ministère des Affaires culturelles. (1992). *La politique culturelle du Québec Notre culture Notre avenir*. Québec : Ministère des Affaires culturelles.
- Québec. Ministère de la Culture et des Communications. (2000). *Politique muséale Vivre autrement... la ligne du temps*. Québec : Ministère de la Culture et des Communications.
- Rees, A.L., Borzello, Frances. (1986). Introduction. Dans A.L. Rees et Frances Borzello (dir.). *The new art history*. London : The Camden Press, p. 2-10.
- Régnier, Michel. (1967). *Mémoire indienne*. Ministère des affaires indiennes et du Nord canadien et Office national du film du Canada, 18 min. Récupéré de www.onf.ca/film/memoire_indienne/
- Renier, Marie. (2010). *Stratégies muséales à l'égard du patrimoine amérindien Genèse et devenir de la collection amérindienne du Musée de la civilisation du Québec* (Thèse de doctorat). Université Laval. Récupéré de <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/21995>
- Rice, Ryan. (2017). Presence and Absence REDUX : Indian Art in the 1990s. *RACAR*, 42(2), 42-53.
- Robertson, Valerie. (1996). *Reclaiming history : ledger drawings by the assiniboine artist Hongeeyesa. L'histoire reconquise : les dessins de livre-journal de l'artiste Assiniboine Hongeeyesa*. Calgary : Glenbow Museum.

- Robitaille, Marie-Paule. (2014). Vingt fois sur le métier... ou la longue redécouverte de l'histoire des collections des Premiers Peuples des Musées de la civilisation. Dans Marie-Paule Robitaille (dir.). *Voyage au cœur des collections des Premiers Peuples*. Québec : Septentrion, p. 14-53.
- Rombout, Luke. (1992a). Préface. Dans Pamela Miller, Brian Young, Donald Fyson, Donald Wright, Moira T. McCaffrey. *La famille McCord Une vision passionnée / The McCord Family A Passionate Vision*. Montréal : Musée McCord, p. 10.
- Rombout, Luke. (1992b). Préface. Dans Moira T. McCaffrey, Bruce Jamieson, Claude Chapdelaine, Ruth Holmes Whitehead, Luger Müller-Wille, Taamusi Qumaq. *Aux couleurs de la terre Héritage culturel des premières nations / Wrapped in the colours of the earth Cultural Heritage of the First Nations*. Montréal : Musée McCord, p. 10.
- Rutherford, Myra et Miller, Jim. (2006). "It's Our Country": First Nations' Participation in the Indian Pavilion at Expo 67. *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, 17(2), 148-173.
- Sadik, Tonio et Dyck, Noël. (2016). Autochtones : organisations et activismes politiques. Dans *L'Encyclopédie canadienne Historica Canada*. Récupéré de www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/organisations-et-activisme-politiques-des-autochtones
- Salée, Daniel. (2013). L'évolution des rapports politiques entre la société québécoise et les peuples autochtones depuis la crise d'Oka. Dans Alain Beaulieu, Stéphan Gervais et Martin Papillon (dir.). *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 323-342.
- Sauvage, Suzanne. (2019b). « Message de la présidente et chef de la direction ». Dans Musée McCord. (2019). *Rapport annuel 2018-2019*. Montréal : Musée McCord, p. 7.
- Schultz, Elaine Ruth. (2008). *A partnership of peoples : understanding collaboration at the Museum of Anthropology* (Mémoire de maîtrise). University of British Columbia. Récupéré de <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0066533>
- Simard, Cyril et Bergeron, Yves. (2017). *Histoire des musées au Québec. Repères chronologiques (1534-2016)*. Montréal : Institut du Patrimoine. Récupéré de www.musees.qc.ca/fr/professionnel/statistiques/references/histoire-des-musees-au-quebec.-reperes-chronologiques-1534-2016

- Simard, Jean-Jacques. (2003). *La Réduction L'Autochtone inventé et les Amérindiens aujourd'hui*. Montréal : Septentrion.
- Simpson, Leanne Betasamosake. (2018). *Danser sur le dos de notre tortue Niimtoowaad mikinaag gijiying bakonaan : nouvelle émergence des Nishnaabeg*. Montréal : Varia.
- Sioui, Georges E. (1989). *Pour une autohistoire amérindienne Essai sur les fondements d'une morale sociale*. Sainte-Foy : Les presses de l'Université Laval.
- Sioui Durand, Guy. (1997). *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*. Québec : Inter Editeur.
- Sioui Durand, Guy. (2002). Les tourbillons de l'art amérindien au Québec. L'apartheid muséal : une piste piégée. *Esse art + opinions*, 45, 22-24.
- Sioui Durand, Guy. (2014). Un Wendat nomade sur la piste des musées Pour des archives vivantes. *Anthropologie et Sociétés*, 38(3), 271-288.
- Sioui Durand, Guy. (2018a). Autochtones : de la décolonisation de l'art par l'art. *Liberté Art & Politique*, 321, 24-26.
- Sioui Durand, (2018b). Le ré-ensauvagement par l'art. Le vieil indien, les pommes rouge et les chasseurs-chamanes-guerriers. *Captures Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, 3(1). Récupéré de <http://revuecaptures.org/article-dune-publication/le-r%C3%A9-ensauvagement-par-l%E2%80%99art>
- Société des musées du Québec . (2014). *Code de déontologie muséale*. Montréal : Société des musées du Québec.
- Société des musées québécois. (1990). *Guide de déontologie muséale*. Montréal : Société des musées québécois.
- Société des musées québécois. (1991). *Extrait de la réunion du Comité exécutif de la Société des musées québécois du 12 juin 1991*. Montréal : Société des musées québécois.
- Somé, Roger. (2003). *Le musée à l'ère de la mondialisation Pour une anthropologie de l'altérité*. Paris : L'Harmattan.
- Soulier, Virginie. (2012). Le « discours d'exposition polyphonique » et ses faces cachées. Dans Anick Meunier (dir.) *La muséologie, champ de théories et de pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 231-248.

- Soulier, Virginie. (2013). *Donner la parole aux Autochtones. Quel est le potentiel de reconnaissance de l'exposition à plusieurs points de vue dans les musées ?* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal & Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/8088>
- Soulliere, Jacinthe. (2008). *The Stone that Cracked the Wall between the Institution and the First Nation Artist: the National Gallery of Canada, 1980-2008.* (Mémoire de maîtrise). Université Concordia. Récupéré de <https://spectrum.library.concordia.ca/976177/>
- Stott, Margaret A. (1988). Le souffle de l'esprit : Traditions artistiques des premiers habitants du Canada. *Muse*, 6(3), 80-81.
- Sutherland, Patricia D., McGhee Robert, Musée canadien des civilisation. (1996). *Quêtes et songe hyperboréens : la vie et l'art d'un peuple ancien de l'Arctique : guide de l'exposition.* Hull : Musée canadien des civilisations.
- Tétu, Michèle. (1970, Juin) Le Livre Rouge répond au Livre Blanc. *The Indian News*, 13(3), p. 2.
- The Union of B.C. Indian Chiefs. (1970). *A Declaration of Indian Rights The B.C. Indian Position Paper November 17, 1970.* Vancouver : The Union of B.C. Indian Chiefs.
- Trigger, Bruce G. (1992). Les Indiens, la fourrure et les Blancs Français et Amérindiens en Amérique du Nord. Montréal : Boréal, p. 11-72.
- Tuck, Eve et Wayne, Yang K. (2012). Decolonization is not a metaphor. *Decolonization : Indigeneity, Education & Society*, 1(1), 1-40.
- Tuhiwai Smith, Linda. (2012). *Decolonizing Methodologies Research and Indigenous Peoples* (2^e éd.). London : Zed Books.
- Vallière, Nicole. (2011). *Haida Art. Mapping an Ancient Language.* Montréal : Musée McCord.
- Viau, Roland. (2015). *Amerindia. Essais d'ethnohistoire autochtone.* Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Von Finckenstein, Maria, Musée canadien des civilisation. (2002). *Nuvisavik : là où nous tissons.* Hull : Musée canadien des civilisations.

- Uzel, Jean-Philippe. (2000). L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité. Dans Guy Bellavance (dir.). *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolisme en art contemporain*. Montréal : Liber, p. 189-203.
- Uzel, Jean-Philippe. (2017). Faire, défaire, refaire : la décolonisation chez Nadia Myre. *Spirale*, 260, 15-26.
- Vizenor, Gerald. (1999). *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Wlusek, Ola, Smith, Ariel et Belanger, Lance. (2013). *In the flesh / En chair et en os*. Ottawa : Galerie d'art d'Ottawa.
- Young, Brian. (2001). *Le McCord. L'histoire d'un musée universitaire 1921-1996*. Montréal : Éditions Hurtubise.
- Young Man, Alfred (dir.). (1988). *Networking. Proceedings From National Native Indian Artists' Symposium IV July 14-18, 1987*. Lethbridge : Graphcom Printers.
- Young Man, Alfred. (1990). Reviewed Work(s): The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples. *American Indian Quarterly*, 14(1), 71-73.
- Wharton James, George. (2014). *Indian Basketry: Forms, Designs, and Symbolism of Native American Basketry*. New York : Skyhorse Publishing Company.
- Wright, Donald. (1992). La croisade de David Ross McCord. Dans Pamela Miller, Brian Young, Donald Fyson, Donald Wright, Moira T. McCaffrey. *La famille McCord Une vision passionnée / The McCord Family A Passionate Vision*. Montréal : Musée McCord, p. 88-101.

Webographie :

- Abbe Museum. (2019). Plan stratégique du Abbe Museum. Récupéré de <https://abbemuseum.wordpress.com/>
- Association des Premières Nations du Québec et du Labrador. (2018). Accueil APNQL. Récupéré de <http://apnql.com>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2019). Dictionnaire Trésor de la Langue Française Informatisé. Récupéré de <http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>

- École secondaire Ratihent. (2019). Accueil. Récupéré de www.kanedu.ca/les-ecoles/?lang=fr
- Great Lakes Research Alliance Aboriginal Arts & Cultures. (2018). About. Récupéré de <https://carleton.ca/grasac/about/>
- Module du Nord Québécois. (2019). Accueil. Récupéré de www.inuulitsivik.ca/soins-et-services/module-du-nord-quebecois
- Nance Ackerman. (2019). About Nance Ackerman. Récupéré de www.nanceackerman.com/aboutnance
- U'Mista Cultural Centre. (2018). About Us. Récupéré de www.umista.ca/pages/about-us
- Woodland Cultural Centre. (2018). About the Centre. Récupéré de <http://woodlandculturalcentre.ca/about-us/>

Conférences :

- Ace, Barry. (2019, 11 mars). *Confluence between the Historical and Contemporary*. Communication présentée à l'Université du Québec en Outaouais, Gatineau, Québec.
- Gadoua, Marie-Pierre. (2013, 9 novembre). *Archéologie et engagement social avec les collections inuites du Musée McCord*. Conférence présentée dans le cadre du colloque À la recherche du savoir : nouveaux échanges sur les collections du Musée McCord, Musée McCord, Montréal, Québec. Récupéré de www.musee-mccord.qc.ca/fr/audio-video/conference-recherche-echanges-collections-6/
- Jones, Kwiaahwah, Medley, Ariane, Claus, Hannah, Brent Bennett, John. (2019, 24 avril). *Table-ronde : Donner vie : les pratiques traditionnelles autochtones dans les musées*. Table ronde présentée dans le cadre de l'exposition *Sding K'awXangs - Haïda : Histoires surnaturelles*, Musée McCord, Montréal, Québec.
- Lemay, Guislaine. (2017, 31 janvier). *De l'objet souvenir à l'objet de fantaisie : artefacts de la collection Premiers Peuples*. Communication présentée au Musée McCord, Montréal, Québec.
- Lemay, Guislaine. (2019, 1^{er} octobre). *George Mercer Dawson et la collection Haïda*. Communication présentée au Musée McCord, Montréal, Québec.

Entrevues :

Contré Migwans, Dolorès. (2019). Entrevue avec Dolorès Contré Migwans sur son parcours professionnel au Musée McCord le 19 mars 2019, Montréal, Québec.

Harrison, Julia. (2019). Entrevue avec Julia Harrison sur son parcours professionnel au Glenbow Museum le 17 février 2019, Peterborough, Ontario.

Lemay, Guislaine. (2017). Entrevue avec Guislaine Lemay sur son parcours professionnel au Musée McCord le 11 mai 2017, Montréal, Québec.

Lemay, Guislaine. (2019). Entrevue avec Guislaine Lemay sur les expositions à thématique autochtone au Musée McCord le 22 mai 2019, Montréal, Québec.

Laflamme, Catherine K. (2017). Entrevue avec Catherine K. Laflamme sur son parcours professionnel au Musée McCord le 11 mai 2017, Montréal, Québec.

McCaffrey, Moira T. (2017). Entrevue avec Moira T. McCaffrey sur son parcours professionnel au Musée McCord le 12 octobre 2017, Ottawa, Ontario.

Samson, Hélène. (2019). Entrevue avec Hélène Samson sur son parcours professionnel au Musée McCord le 20 juin 2019, Montréal, Québec.

Sauvage, Suzanne. (2019a). Entrevue avec Suzanne Sauvage sur son parcours professionnel au Musée McCord le 17 juin 2019, Montréal, Québec.

Archives du Glenbow Museum (communications électroniques avec Kim Gerald, bibliothécaire, Glenbow Museum, 8 mars 2018 et 20 mars 2018) :

Glenbow Museum. (s.d.). *Contemporary Native Indian Art from the Glenbow Collection*. Library and Archives Glenbow Museum.

Glenbow Museum. (s.d.). *Interpretive panel – Contemporary Native Indian Art from the Glenbow Collection*. Library and Archives Glenbow Museum.

Dossiers d'expositions du Musée McCord (consultations entre janvier 2017 et juin 2019)

**Plusieurs informations sur les expositions se trouvent également dans la base de données TMS du Musée McCord

À la croisée des chemins Le perlage dans la vie des Iroquois (boîtes 49, 50, 51 et 52). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

Decolonial Gesture Or Doing it Wrong ? Refaire le Chemin. Bureau de Catherine K. Laflamme, Musée McCord.

Empreintes de la nation micmac (boîte 23). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

Kàx!aya Gvilas « Ceux qui font respecter les lois de nos ancêtres » (boîte 61). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

L'art haïda : Les voies d'une langue ancienne (boîte 66). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

L'histoire reconquise : les dessins du livre journal de l'artiste assiniboine Hongeeyesa (boîte 32). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

Manituminaki La puissance des perles de verre (boîte 31). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

Objets rares et culture : Les collectionneurs de l'Arctique du McCord (boîte 15, dossier 17.8). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

Paroles vivantes Les diplomates autochtones au XVIIIe siècle (boîte 56). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

Porter son identité - La collection Premiers Peuples. Bureau de Guislaine Lemay, Musée McCord.

Plumes et pacotilles : une exposition sur les symboles de l'indianité (boîte 31). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

Quêtes et songes hyperboréens : la vie et l'art d'un peuple ancien de l'Arctique (boîte 55). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

Robert Davidson Au seuil de l'abstraction (boîte 66). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

Trésors de la forêt Le bois et l'écorce dans les traditions autochtones (boîte 57). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

Un village nommé Hochelaga (boîte 23). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

Vies et toponymes du Nunavik (boîte 23). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.

Wathahine - Photographies de femmes autochtones de Nancy Ackerman (boîte 38). Centre d'archives et de documentation du Musée McCord.