

Célébrer la diversité au Museum of the African Diaspora. La question de l'(auto)représentation culturelle au sein de l'espace muséal contemporain

Celebrating Diversity at the Museum of the African Diaspora. Questions on Cultural (Self-)Representation within the Contemporary Museum Space

Alexandra Martin

Volume 11, Number 2, 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014686ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014686ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Groupe de recherche diversité urbaine
CEETUM

ISSN

1913-0694 (print)

1913-0708 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martin, A. (2011). Célébrer la diversité au Museum of the African Diaspora. La question de l'(auto)représentation culturelle au sein de l'espace muséal contemporain. *Diversité urbaine*, 11(2), 91–112.
<https://doi.org/10.7202/1014686ar>

Article abstract

This article takes a critical look at a young museum still in the process of defining its identity, the Museum of the African Diaspora (MoAD), located in San Francisco (USA). The MoAD defines itself as a “first voice museum” and seeks to give account of African Diaspora experiences. However, it is apparent that the categorization of the Museum is at the heart of its own identity crisis. Indeed, the “first voice” notion is rather ambivalent, while the question of what that voice actually is lies at the center of the MoAD identity debate. Is it the voice of the African-Americans, or the Black diaspora communities, or perhaps everyone's? Is that voice also plural? The answers to these questions are not agreed upon within the MoAD. This study examines how ethnocultural identity of the African Diaspora people is portrayed in such a context.

Célébrer la diversité au Museum of the African Diaspora. La question de l'(auto)représentation culturelle au sein de l'espace muséal contemporain

Celebrating Diversity at the Museum of the African Diaspora. Questions on Cultural (Self-)Representation within the Contemporary Museum Space

ALEXANDRA MARTIN

*Université de Montréal, Faculté des études supérieures
et postdoctorales, Muséologie
alexamartin21@gmail.com*

RÉSUMÉ ■ Cet article pose un regard critique sur une jeune institution muséale qui cherche encore à définir son identité, le Museum of the African Diaspora (MoAD), situé à San Francisco (É.-U.). Le MoAD se définit comme un « first voice museum » et désire rendre compte des expériences de la diaspora africaine. Or, force est de constater que la catégorisation du Musée est au cœur du conflit identitaire de l'institution. En effet, la notion de « first voice » est plutôt ambivalente, et la question de savoir quelle est cette voix première se trouve au centre du débat identitaire du MoAD. Est-ce la voix des Afro-Américains, des communautés diasporiques noires, ou de tout un chacun ? Est-elle plurielle ? Les réponses à ces questions ne font pas l'unanimité au MoAD. La présente étude cherche à savoir comment l'identité ethnoculturelle des peuples de la diaspora africaine est dépeinte dans un tel contexte.

ABSTRACT ■ This article takes a critical look at a young museum still in the process of defining its identity, the Museum of the African Diaspora (MoAD), located in San Francisco (USA). The MoAD defines itself as a “first voice museum” and seeks to give account of African Diaspora experiences. However, it is apparent that the categorization of the Museum is at the heart of its own identity crisis. Indeed, the “first voice” notion is rather ambivalent, while the question of what that voice actually is lies at the center of the MoAD identity debate. Is it the voice of the African-Americans, or the Black diaspora communities, or perhaps everyone's? Is that voice also plural? The answers to these questions are not agreed upon within the MoAD. This study examines how ethnocultural identity of the African Diaspora people is portrayed in such a context.

MOTS CLÉS ■ Afro-Américains, musées de communauté, diaspora, autoreprésentation, ethnomuséologie.

KEYWORDS ■ African Americans, community museums, diaspora, self-representation, ethnomuseology.

*Every culture creates images of how it sees itself
and the rest of the world.*

(Deborah Doxtator 1988: 13-14)

DEPUIS LES TRENTE DERNIÈRES ANNÉES, l'univers muséal a subi d'importantes transformations. Alors que le musée était jadis un outil au service quasi exclusif de la société dominante, dorénavant, il sert de multiples groupes minoritaires qui souhaitent créer de nouveaux régimes de représentations. Aux États-Unis, dans les années 1980, la présence nouvelle d'un vaste champ d'institutions culturelles dévouées à la reconnaissance et à la célébration de divers groupes ethniques de la société américaine a donné naissance à la catégorie muséale *ethnic museums* (Ruffins 1998). Les « ethnic museums » ont été salués par leurs défenseurs « as an alternative site of cultural production and exhibition and as a promoter of ethnic culture and identity » (Loukaitou-Sideris et Grodach 2004: 54).

La plupart de ces institutions se définissent en tant que « first voice museums », c'est-à-dire en tant que musées gérés par des membres de la communauté concernée (par opposition à des personnes de l'extérieur). Dans un « first voice museum », la vision des porte-parole du groupe guide la gestion de l'institution muséale, la mise en place des expositions, la documentation, la restauration et, finalement, la conservation des objets de la collection.

Cette représentation collective du soi exprime une volonté de reconnaissance à la fois externe et interne. En effet, l'enjeu derrière tout auto-portrait culturel est non seulement de le soumettre au regard des autres, mais aussi de l'offrir au regard scrutateur de sa propre communauté (Bousquet 2008). L'autoreprésentation est une démarche qui engage ses auteurs dans un processus autoréflexif (Holt 2003). Les membres de la communauté étant impliqués dans la mise en place d'un musée ont besoin de faire un retour introspectif sur leurs pratiques culturelles. Ils doivent entre autres se pencher sur leur histoire, passée et présente, afin d'élaborer le discours identitaire qui sera mis en valeur dans l'espace d'exposition. La « production d'un savoir par soi-même et sur soi-même » nécessite toujours de faire des choix (Bousquet 2008: 17). Pour sa part,

l'autoreprésentation dans l'espace muséal nécessite une sélection parmi tout un corpus narratif et implique ultimement des choix muséographiques : quels objets, œuvres d'art et artefacts mettre dans l'espace afin de se décrire ?

Par le biais d'une étude de cas sur le Museum of the African Diaspora, une jeune institution située à San Francisco, le présent article souhaite offrir un point de vue critique sur le phénomène d'(auto)représentation dans les musées. Dans un premier temps, on abordera la question de la représentation de la culture et de l'identité dans l'espace muséal. Or, l'on verra qu'il y a un certain décalage entre la façon dont ces notions sont entendues au sein de l'anthropologie contemporaine et la façon dont celles-ci sont traitées au sein de l'espace du musée. Dans un deuxième temps, on présentera la méthodologie de recherche ainsi qu'un bref portrait historique du Musée. Le parcours de l'exposition permanente sera ensuite décrit. Ce dernier mettra en lumière les stratégies discursives de l'institution. Finalement, on se penchera sur les lacunes qui se trouvent derrière la rhétorique de la reconnaissance et de la célébration qu'adopte cette nouvelle génération de musées consacrée aux groupes minoritaires dont le MoAD fait partie.

Représenter la culture et l'identité dans l'espace du musée

À la suite de la remise en question du concept de culture et de l'autorité ethnographique dans les années 1980, soit la fameuse crise des représentations qu'a connue la discipline anthropologique, les questions de représentation et d'autoreprésentation ont été discutées et rediscutées au sein de la littérature scientifique. Bien que ces questions aient fait l'objet de maints travaux, celles-ci ne peuvent être écartées de la présente recherche. Les institutions muséales, par définition, constituent des lieux privilégiés de la représentation culturelle : « leur principale fonction ayant été traditionnellement de représenter, à l'aide de leurs collections et de leurs expositions, les "cultures" étudiées par les anthropologues » (Peressini 1999a : 6). Il est donc pertinent, voire nécessaire, de s'interroger sur la façon dont ces institutions se représentent le monde actuel, où de nouvelles formes d'identités et d'hybridités font émergence. Tel qu'il est mentionné dans l'ouvrage *Theorizing museums: representing identity and diversity in a changing world* : « [m]useums are key cultural loci of our times. They are symbols and sites for the playing out of social relations of identity and difference, knowledge and power, theory and representation » (Macdonald et Fyfe 1996 : quatrième de couverture). À l'heure où les institutions muséales rompent avec certaines conventions du passé et adoptent de nouveaux *modus operandi*, il est juste de faire l'examen des

politiques et poétiques de représentation qui sont en jeu dans l'univers muséal contemporain.

Le monde des musées est marqué par l'appropriation de l'institution par les groupes minoritaires. Si ces derniers tentent par diverses démarches de cristalliser et de pérenniser leur présence dans la société majoritaire, les institutions dominantes cherchent elles aussi le moyen de valoriser et d'inclure la diversité culturelle dans leur projet, certains diront pour diminuer l'exclusion sociale (voir les contributions de l'ouvrage de Sandell 2002). Ces changements de paradigmes peuvent être pensés dans un système de négociation de la coexistence. Dans cette optique, les musées se transforment en un espace d'accommodation des différences, et pour reprendre les mots de Bennett, en « "differencing machines" committed to the promotion of cross-cultural understanding, especially across divisions that have been racialized » (2006 : 46). Les politiques de la différence et de la reconnaissance ont donc fait leur entrée au musée :

According respect and recognition to previously marginalized or repressed histories and cultures, opening up the museum space to the representatives of different communities by providing them with opportunities for authoring their own stories, connecting exhibitions to programs of intercultural performance, repatriating objects collected through earlier colonial histories where the retention of those objects in museums generates ongoing cultural offense : these are now significant aspect of contemporary museum practice (Bennett 2006 : 59).

Or, lorsque le musée s'engage à célébrer l'art, l'histoire, les valeurs, les savoirs, les mœurs et les coutumes d'une communauté donnée, il ouvre avant tout une fenêtre sur son propre univers symbolique. En effet, depuis *Orientalism* de Saïd (1978), on accepte sans trop d'efforts que toute représentation en dit davantage sur le sujet représentant que sur le sujet représenté. Ce qui amène le questionnement fondamental suivant : comment lesdits *ethnic museums* entendent-ils les concepts respectifs de culture et d'identité, éminemment présents dans leur discours d'exposition ? On remarque que des différences majeures existent entre la façon dont ces concepts sont traités en tant que constructions académiques et la façon dont ils sont remaniés en tant qu'objets d'exposition dans les musées.

Malgré ses nombreuses redéfinitions, la culture demeure la pierre angulaire de l'anthropologie. Il s'agit d'un concept pluriel qui se distingue par sa variété d'usage (Poirier 2004). Les musées accusent pourtant un retard avec les approches théoriques de l'anthropologie actuelle. Certes, celles-ci sont tributaires d'une certaine tradition anthropologique, mais

elles sont aujourd'hui contestées au sein de la discipline. La notion de culture qui sous-tend l'approche de ces musées dévoués à la représentation ethnoculturelle fait très souvent écho à d'anciennes manières d'appréhender le concept. Dans son article « The politicization of "culture" », Susan Wright (1998) dresse un portrait des anciennes acceptations et donne les nouvelles significations du concept dans le monde universitaire. La culture n'est ni homogène, ni discrète, ni stable à travers le temps, et elle ne peut être résumée par liste de caractéristiques (*ibid.*). Bien qu'il n'existe pas *une* définition de la culture, celle-ci est toutefois aujourd'hui appréhendée par une grande majorité de chercheurs comme un processus social (*ibid.*), ce que résume Street : « culture is an active process of meaning making and contestation over definition, including of itself » (1993 : 2). Or, cette façon de concevoir la culture est rarement appliquée dans les musées. La notion de culture qui se perpétue dans ces institutions « se donne comme un *ensemble cohérent* (système, structure) d'éléments (connaissances, croyances, traditions, valeurs, règles et normes de comportement, principes éthiques ou religieux, etc.) appartenant à un groupe humain [...] Les objets, les collections et les expositions sont alors là pour représenter des cultures et, à travers elles, des groupes humains » (Peressini 1999b : 36).

Autrement dit, la culture y est comprise dans le sens où l'entend Tylor, soit comme un « ensemble complexe incluant les savoirs, les croyances, l'art, les mœurs, le droit, les coutumes, ainsi que toute disposition ou usage acquis par l'homme en société » (traduction française 1876-1878). Les objets, œuvres d'art et artefacts deviennent alors des icônes culturelles. C'est ainsi qu'un tableau ou deux en viennent à représenter les valeurs artistiques d'un peuple ; un tambour, sa spiritualité ; un vêtement, ses traditions vestimentaires, etc. Il est d'ailleurs beaucoup plus aisé pour un musée de rendre compte de cette vision positive et objective de la culture ; soit de muséifier, c'est-à-dire de matérialiser, de rendre concret quelque chose qui, déjà, est objectif, tangible.

Le conservateur et anthropologue Peressini (1999b) explique le succès de cette vision de la culture dans l'univers muséal par le fait même de sa simplicité. Il rappelle qu'il s'agit d'un contexte de travail où les professionnels des musées ne sont pas nécessairement des professionnels des sciences humaines – cela est d'autant plus vrai pour les musées de communauté. Cette simplicité a l'avantage de rejoindre un plus large éventail de publics et d'acteurs externes dont la survie financière des institutions culturelles dépend. En outre, il se peut que cette vision essentialiste de la culture agréée aux groupes faisant l'objet de représentations (Peressini 1999b). Il peut sembler paradoxal qu'une telle vision puisse correspondre aux objectifs de ceux qui emploient le musée afin de s'autoreprésenter d'une

manière à contrer des régimes de représentations dominants. Or, comme le suggère Gilroy (1987), « a popular essentialism is crucial not just to racist constructions of others, but to the ways communities mobilise their senses of identity in specific circumstances » (*in Noble et al.* 1999 : 31). Ce cadre fait écho à la notion d'essentialisme stratégique de Spivak (1990), soit « the articulation of an irreducible otherness, which is operationalised primarily for critical speaking of minority intellectuals » (*in Noble et al., ibid.*). Finalement, les groupes marginalisés y trouvent leur compte, car la culture et l'identité envisagées sous cet angle sont étroitement liées à des stratégies d'affirmation identitaire. La culture et l'identité deviennent des biens que l'on possède (Handler 1988). L'anthropologue Richard Handler remarque que « the idea of "having a culture" has become crucial to nationalist and politicised ethnic discourse: it has taken as a mark of being a *bona fide* "people" who should have rights of at least some degree of self-governance » (1988 *in Macdonald* 2003 : 2). Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que la culture soit devenue le « fer de lance des revendications des groupes minoritaires et autochtones » (Poirier 2004 : 7). Les musées dévoués à la célébration culturelle d'un peuple donné n'échappent pas à cette politisation de la culture ; par effet d'entraînement, ce peuple devient, lui-même, politisé.

Si la culture est plutôt malmenée dans l'espace muséal, il en va de même pour la notion d'identité. Au même titre que la culture, les définitions de l'identité ont été tournées et retournées par les anthropologues. Les courants post-structuraliste et socio-constructiviste ont amené un grand nombre d'entre eux à concevoir les identités comme de « socio-culturally constructed ongoing narratives, which develop and evolve across different spatio-temporal scales, ranging from the micro, local and immediate to the macro, global and long-term » (Lemke 2008 *in Block* 2010 : 337).

Comme Hall (1996) a tenté de le démontrer, les identités sont stratégiques, positionnelles, constamment négociées, socialement construites et toujours en mouvement. L'identité culturelle :

[...] is not a fixed essence at all, lying unchanged outside history and culture. It is not some universal and transcendental spirit inside us on which history has made no fundamental mark. It is not once-and-for-all. It is not a fixed origin to which we can make some final and absolute Return (Hall 1990 : 226).

Toutefois, il existe une vision traditionnelle des identités, conçues en termes de :

[...] shared culture, a sort of collective « one true self », hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed « selves », which

people with a shared history and ancestry hold in common. Within the terms of this definition, our cultural identities reflect the common historical experiences and shared cultural codes which provide us, as «one people», with stable unchanging and continuous frames of reference and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history (*ibid.*: 223).

Or, pour des raisons similaires à celles énumérées plus haut par rapport à la culture, c'est avec ce modèle classique que les institutions muséales font le plus souvent affaire. Elles abordent l'identité comme une entité cohérente, ce qui, d'une part, facilite la tâche de visualisation et de muséalisation à laquelle elles s'adonnent et, d'autre part, va dans le sens des raisons politiques d'affirmation identitaire telles que mises de l'avant par les membres des communautés minoritaires qui les dirigent. Ainsi, des entités telles que l'« Afrique » ou la « diaspora africaine », pour le cas qui nous intéresse, sont présentées comme des entités monolithiques construites à l'extérieur et non pas à l'intérieur des technologies de représentation du musée.

Une étude de cas : The Museum of the African Diaspora (MoAD)

Cet article s'appuie sur une enquête de terrain menée au Museum of the African Diaspora (MoAD) entre juin et novembre 2009, période au cours de laquelle j'ai été embauchée comme stagiaire au département d'éducation du MoAD. Cette implication active au sein de l'institution m'a permis, à travers un travail d'observation participante, diverses réflexions sur les communautés qui utilisent le musée à des fins d'autoreprésentation. En tant que stagiaire, mon rôle était d'aider à mettre sur pied et à coordonner les programmes éducatifs du Musée¹.

En mai 2010, je suis retournée sur le terrain afin de conduire des entrevues semi-dirigées avec des membres du personnel et de la direction du MoAD. Les participants n'ont été rencontrés qu'une seule fois pour une entrevue d'une durée approximative d'une heure trente. Pour participer à la recherche, j'ai ciblé les personnes clés de l'institution, c'est-à-dire celles qui ont un rôle décisionnel significatif en ce qui a trait au contenu de l'offre muséale. Au total, cinq rencontres ont eu lieu à San Francisco et à Oakland avec les personnes à la tête des départements centraux à la vie sociale et communautaire de l'institution, soit : le responsable des programmes éducatifs, le responsable des activités culturelles et le chef de gestion des expositions, mais aussi la nouvelle directrice générale du Musée et sa prédécesseure². Les thèmes abordés en cours d'entrevues et utilisés pour en faire l'analyse sont les suivants : le parcours professionnel des participants ; leur vision de la mission d'un musée de la diaspora

africaine à San Francisco; leur perspective d'un « first voice museum » sur le sujet diasporique; le passage d'une institution afro-américaine à une institution globale; la gouvernance du Musée; et enfin le rôle social du MoAD. À l'heure où les musées essaient d'encourager le développement de nouvelles relations avec leur communauté (voir Crooke 2007; Karp *et al.* 1992; Watson 2007), il allait de soi de chercher à savoir où le MoAD se situait par rapport à cette rhétorique du partage de l'autorité.

L'enquête qualitative présentée dans cet article est de type exploratoire et privilégie la perspective des acteurs. Notre posture épistémologique quant à l'interprétation des résultats s'inscrit dans l'approche de Paillé, qui voit l'interprétation comme une « proposition de compréhension, c'est-à-dire la présentation d'une manière de mettre ensemble les éléments d'un monde observé » (2006 : 115). La mise en relation des discours des participants les uns avec les autres a servi à l'analyse, car elle a apporté une compréhension plus profonde de la culture et de la philosophie de l'organisation. Les entrevues ont permis d'avoir une vue d'ensemble sur le processus décisionnel quant à l'offre muséale et aux messages institutionnels véhiculés. Elles ont enrichi l'étude de cas en clarifiant la lecture des expositions.

Portrait sociodémographique de San Francisco et portrait historique de l'institution

Le Museum of the African Diaspora a ouvert ses portes au public en décembre 2005³. Il s'agit d'un musée de petite taille qui ne compte pas plus d'une dizaine d'employés, mais qui occupe une position géographique très intéressante dans San Francisco. Il est situé au cœur de la ville, dans le South of Market District (SoMA), un ancien quartier ouvrier reconverti en énorme complexe artistique et culturel à la suite des travaux de la ville pour rehausser l'image du quartier. La San Francisco Redevelopment Agency (SFRA) est responsable de ce projet de rénovation, mieux connu sous le nom de Yerba Buena Center. Ce projet de revitalisation, entamé à la fin des années 1970, consiste en un plan de réaménagement urbain de plus 350 000 mètres carrés. Le MoAD, à l'instar de multiples autres institutions culturelles, faisait partie du plan de restructuration de cette zone urbaine. Il fut ajouté à la fin du projet, et avec le Contemporary Jewish Museum, a clôturé les travaux de la SFRA qui avaient entre autres pour buts de promouvoir la diversité ethnique de la ville et de préserver sa culture populaire (MoAD 2002; SFRA s.d.).

Parmi les voisins du MoAD se trouvent le San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), le Yerba Buena Center for the Arts (YBCA), le Dr. Martin Luther King Jr. Memorial, la California Historical Society

(CHS), le Cartoon Art Museum (CAM), et bien sûr le Contemporary Jewish Museum (CJM). Aujourd'hui, alors que les dernières phases du projet de rénovation ont été complétées, le Yerba Buena Center est considéré comme le quartier des arts par excellence de San Francisco. La population et les différents guides de tourisme font d'ailleurs référence au quartier par diverses appellations interchangeables : le Yerba Buena Art District, le Yerba Buena Cultural District et enfin le Yerba Buena Museum District.

À l'origine du MoAD se trouve une instance politique, l'ancien maire de San Francisco – Willie Brown – le premier maire afro-américain de la ville. C'est lui qui, en 1999, a exigé que la dernière partie libre du secteur en construction soit dédiée à la célébration de la présence africaine en Amérique. Plus précisément, le maire souhaitait que la ville ait enfin un musée afro-américain comme il en existe dans la majorité des grandes villes américaines. En 2001, le maire créa un comité de pilotage interdisciplinaire formé de leaders communautaires, de chercheurs, d'éducateurs, de conservateurs et de membres de la communauté afin de préciser les orientations du nouveau musée. Ce comité a travaillé étroitement avec la SFRA et le bureau du maire afin de définir la mission, la vision et les valeurs de l'institution.

Au fil des rencontres échelonnées sur près de cinq ans, le concept muséal initial a fait l'objet de changements majeurs. Ce qui était censé être un musée d'art afro-américain préalablement nommé « The African American Art Museum » est devenu un musée sur les diasporas. Avec sa nouvelle ligne directrice, le Musée a dorénavant pour mission « d'unir tous les peuples grâce à la célébration et l'exploration de l'art, de la culture et de l'histoire de la diaspora africaine » (MoAD 2006a ; MoAD 2009). Sur le site Internet du Musée, cette mission est formulée en ces termes : « The Museum of the African Diaspora (MoAD) showcases the history, art and the cultural richness that resulted from the dispersal of Africans throughout the world. By realizing our mission, MoAD connects all people through our shared African heritage » (MoAD 2011)⁴.

Le contexte sociodémographique de la ville a fortement influencé les membres du comité quant à leur décision de passer d'une institution dédiée à la culture afro-américaine à un musée consacré à la diaspora africaine. San Francisco connaît depuis quelques décennies une baisse substantielle de sa population afro-américaine. Alors que celle-ci atteignait près de 100 000 habitants en 1970, elle est descendue autour de 60 000 en 2000 (Catanese 2007). Au cours des années 1990, de toutes les grandes villes américaines, San Francisco est celle qui a connu la baisse la plus importante de ses résidents afro-américains (*ibid.*). En 2000, ceux-ci ne représentent plus que 7,8 % des habitants de la ville, un taux en

dessous de la moyenne nationale, qui s'établit à 12,3 % de la population totale (US Census Bureau 2000). Le dernier recensement (2010) démontre que le déclin de la population noire sanfranciscaine se poursuit; le taux a baissé à 6,2 % (US Census Bureau 2010a) tandis que la moyenne nationale a légèrement augmenté à 12,6 % (US Census Bureau 2010b). Cette chute s'explique entre autres par le phénomène de gentrification qui caractérise la ville, et particulièrement le secteur où se situe le MoAD. Par conséquent, créer une nouvelle institution afro-américaine au centre d'une ville où cette population connaît un tel déclin devenait problématique.

Selon Catanese, « in the most pragmatic way, shifting from a focus on African Americans to a wider examination of African cultures allows MoAD to acknowledge Black San Franciscans without being inextricably bound to them – or to their gradual disappearance from the city » (2007 : 92). Créer un musée de la diaspora africaine a donc été pensé dans le but d'élargir un public potentiel, d'aller chercher des membres et de futurs donateurs capables de soutenir financièrement l'institution.

La diaspora africaine mise en exposition

Contrairement à la plupart des institutions muséales, le MoAD n'est pas né d'une collection. Il est centré sur son sujet – la diaspora africaine – plutôt que sur l'objet de sa prégnance. Afin de mieux rendre compte des messages de l'institution, il est utile de se pencher sur le parcours de l'exposition permanente et sur ses stratégies de représentation. En raison de sa permanence justement, celle-ci est le support initial du discours institutionnel, et c'est pourquoi elle retient notre attention.

Avant de présenter ce parcours, il importe de rappeler les définitions que donne le Musée des concepts généraux de diaspora et de diaspora africaine. La diaspora est comprise au sens étymologique du terme. Dans sa visite audioguidée, le Musée mentionne que « le terme "diaspora" vient de deux mots grecs qui signifient la dispersion et l'ensemencement. Les deux principaux phénomènes de la diaspora sont le déplacement d'une population dans le monde et son enracinement dans de nouveaux sols » (MoAD 2009). Plus spécifiquement, la diaspora africaine est présentée comme « the scattering of people from Africa and the sowing of their cultures globally » (MoAD 2006b). Au sein du parcours d'exposition, d'autres définitions sont données pour différents niveaux de diaspora que le Musée cherche à explorer. D'abord, il y a la diaspora africaine originale, présentée comme le résultat de la première migration humaine en provenance du nord-est de l'Afrique, grâce à laquelle l'humanité s'est répandue à travers le monde (MoAD 2006a). Il y a ensuite la diaspora africaine moderne, résultat de la traite transatlantique des esclaves noirs

au XVI^e siècle. Enfin, il y a la diaspora africaine contemporaine, résultat de l'immigration récente et profondément liée à la globalisation (*ibid.*).

Le parcours d'exposition commence à l'extérieur du Musée, où il est possible d'apercevoir l'une des pièces majeures du MoAD grâce à une grande baie vitrée qui fait office de façade. L'œuvre est intitulée *The Face of the African Diaspora*. Il s'agit d'une photomosaïque constituée de plus de 2000 images. Peu avant son ouverture, le MoAD a lancé un appel international auprès de la population pour qu'elle lui envoie des photographies. Celles que le MoAD a reçues représentent des personnes d'origines diverses, prises dans une variété de contextes (les personnes sont photographiées seules ou en groupe, dans leur quotidien ou lors d'une fête; certaines sont célèbres, d'autres des inconnues). Mises bout à bout, ces photos constituent un seul et unique visage, celui d'une jeune femme africaine, correspondant au célèbre portrait *Girl From Tamale* (1973), réalisé par le photographe Chester Higgins Jr.

La photomosaïque est la clé de voûte du MoAD. Autour de celle-ci s'articule le double projet du Musée: d'une part, célébrer et souligner les apports historiques et culturels des populations noires, leurs contributions ayant trop souvent été mises en marge de l'histoire officielle; d'autre part, en introduisant le concept de «diaspora originale», montrer que tous les peuples sont d'origine africaine et qu'ainsi, tous font partie de la diaspora africaine.

La photomosaïque n'est pas le seul élément du Musée qui tente de favoriser l'émergence d'un sentiment d'appartenance chez le public: à l'entrée du Musée, un dispositif éloquent accueille le visiteur. Il s'agit d'un miroir dans lequel se reflète le visiteur et sur lequel est inscrit: «When did you discover you are African?» Cette installation invite le visiteur à reconnaître son héritage africain, et ce, indépendamment de ses traits phénotypiques.

La deuxième installation explicite ce message. Il s'agit d'une carte à DEL sur laquelle se dessine la trajectoire de la première migration humaine, selon les résultats de recherche en paléontologie sur lesquels s'appuie le Musée. Quelques points lumineux représentent d'abord le nord-est de l'Afrique, puis se multiplient pour former une carte du monde: «This visualized compression of time provides immediate access to a shared past and serve as a metaphor for the type of immediacy that MoAD aspires to offer all visitors, regardless of race» (Catanese 2007: 95).

Après la carte lumineuse, le visiteur se dirige au deuxième étage et arrive au «Celebration Circle», soit une salle ronde où un film est projeté sur les murs. Les acteurs, tout comme les gens présents au sein de la photomosaïque, proviennent de diverses régions du monde. Ils racontent leur histoire personnelle et leurs façons de célébrer les multiples événements

de la vie, tels un mariage, une naissance, ou toute autre forme de rituel. Grâce à une représentation ethnoculturelle variée, le Musée cherche à ce que le visiteur se sente inclus dans l'histoire de la diaspora africaine. Par ailleurs, lors de la visite audioguidée, le narrateur interpelle souvent le visiteur en lui posant des questions. Il invite l'auditeur à faire un retour réflexif sur ses propres pratiques, sur ses propres croyances. Au « Celebration Circle », par exemple, le visiteur se fait interroger comme suit : « Et vous, comment votre famille célèbre-t-elle ? Avez-vous des traditions en commun avec les gens qui sont représentés dans le Cercle de la célébration ? » (MoAD 2009).

Le prochain arrêt a pour objectif de démontrer l'influence des contributions d'origine africaine à travers les pratiques vestimentaires, musicales et culinaires. Les stations s'intitulent respectivement : « What you wear and who you are, a world of choices », « African diaspora music, heartbeat of converging world culture » et « From Africa to your table, a culinary journey ». Certes, le Musée veut mettre l'accent sur les emprunts et les échanges culturels, toutefois son approche diffusionniste et son discours universaliste participent à la création de représentations uniformisantes des peuples de la diaspora africaine. Cela finit par masquer les différences et, plus gravement, les rapports d'inégalité existants.

Les deux dernières salles d'exposition de cette courte exposition permanente sont dédiées à des projections audiovisuelles. Dans un premier temps se trouve le « Freedom Theater », où le visiteur est invité à regarder trois courts-métrages qui portent sur des personnages marquants de l'histoire des noirs qui ont lutté pour les droits et libertés (MoAD 2006a). Les titres des films parlent d'eux-mêmes : *Toussaint Louverture: Heartbeat of Freedom*; *Nelson Mandela: End of Apartheid*; *Howard Thurman: Spirit of the Movement*. Dans un deuxième temps, le visiteur est amené à pénétrer dans la salle des « Slavery Passages ». Dans cette salle à l'éclairage tamisé, le visiteur écoute des enregistrements sonores qui sont des témoignages d'esclaves affranchis. Il s'agit d'histoires biographiques sur l'expérience de l'esclavage qui ont été recueillies aux XIX^e et XX^e siècles. Les témoignages écrits ont été repris par le Musée et des acteurs en font la narration.

Le passage d'un discours inclusif à un discours exclusif commence à se faire sentir en fin de parcours avec le « Freedom Theater » et les « Slavery Passages ». Des transitions plus ou moins subtiles entre l'universalité de l'héritage africain et un discours plus restrictif sur les diasporas africaines racialisées se présentent aux visiteurs. Il est intéressant de noter que le MoAD, afin de promouvoir les communautés noires minorisées de la diaspora africaine, doit faire appel à une logique inclusive et universalisante afin que tous s'y reconnaissent, d'où son double projet.

Célébrer les « voix culturelles » : reconnaissance symbolique et imaginaire muséal

Ainsi, le Musée jongle avec deux fils conducteurs. Ses dispositifs d'exposition montrent qu'il est à la fois un musée des communautés diasporiques noires et un musée des cultures du monde. D'une part, il célèbre l'art, la culture et l'histoire des peuples d'ascendance africaine *récente*, c'est-à-dire de sujets diasporiques racialisés. D'autre part, le Musée se sert du modèle « *Out of Africa* », qui propose une origine africaine commune de l'homme moderne⁵, afin de montrer qu'aujourd'hui encore « nous sommes tous Africains » (MoAD 2009 ; MoAD 2006a). Le MoAD célèbre alors un sujet diasporique universel et véhicule un message transcendant les frontières ethniques.

Cette stratégie discursive s'inscrit dans une vision plus globale du monde muséal d'aujourd'hui qui maintient que pour rejoindre différents publics, il est nécessaire que ces derniers se sentent inclus dans le message et le projet de l'institution, ce que souligne Catanese :

MoAD's legitimates efforts to undo the marginalization of specific African contributions to world history [...] requires the articulation of a general sense of African identity that can include people who fall outside of our traditional understanding of the racialization of Africa as Black continent (Catanese 2007 : 95).

Afin que le public « blanc », ou du moins celui qui ne s'identifie pas à priori comme membre de la diaspora africaine, s'approprié le discours, le MoAD donne un sens renouvelé au mot diaspora. L'institution fait appel à une catégorie conceptuelle renvoyant non pas à des bouleversements et des traumatismes liés à l'expérience de déracinement, mais à une catégorie célébrant l'unité et l'égalité entre les peuples. Ainsi la diaspora est entendue « as a category of affiliation rather than of alienation » (*ibid.* : 97). En extrapolant la théorie d'une origine ancestrale commune à une africanité contemporaine pour tous, l'exposition permanente du MoAD ancre son discours dans une perspective « postnationale », « postraciale » (*ibid.*), voire « postethnique ».

L'idée d'une diaspora africaine originale tend à « transformer la perception que nous avons de nous-mêmes et des autres » (MoAD 2009). Or, comment la construction d'une identité africaine universelle permet-elle cette plus grande compréhension de l'histoire humaine que le Musée promet, ainsi que l'échange et la communication interculturelle ? Les paroles d'Ernest A. Bates, président du conseil d'administration du MoAD, reflètent la position idéologique du Musée et éclairent les liens construits par les acteurs y œuvrant aujourd'hui : « This museum will improve the

relationship between different races that may not otherwise talk to each other. Exposure to MoAD will change minds and touch hearts. All who come will leave with more enlightened attitudes about issues that now divide us» (MoAD 2005 : 26). Les propos de Bates sont intéressants ; ils mettent en exergue les tensions raciales qui existent aux États-Unis, en tenant toutefois pour acquise une ségrégation entre les groupes qui, sans l'intermédiaire du Musée, n'entreraient pas en contact autrement. Le MoAD est ainsi vu par le président du conseil d'administration comme un médiateur au sein d'une histoire complexe d'échanges culturels entre des peuples dont les relations sont caractérisées par un rapport de forces inégales et coercitives. Le concept de « museums as contact zones » (Clifford 1997) traduit bien cette idée de « rencontre » que le Museum of the African Diaspora souhaite engendrer afin de sensibiliser l'autre.

En fait, la nouvelle génération de musées consacrés à la célébration d'un groupe minoritaire a pour principale fonction l'éducation (Loukaitou-Sideris et Grodach 2004). Or, on peut se demander comment les musées espèrent produire un réel savoir afin d'éduquer leur public et, éventuellement, de former une masse critique, s'ils restent ancrés dans une rhétorique de la célébration ou de la reconnaissance. De manière générale, « [cette dernière] tend à réduire l'altérité à son expression la plus simple ou du moins la moins compromettante pour les institutions en place » (Poirier 2004 : 10). Le plus souvent, les différences qui sont célébrées dans un tel cadre sont « celles qui sont présentables et acceptables selon les codes moraux de la société dominante » (*ibid.*).

Les musées qui, à l'instar du MoAD, se situent dans cet espace discursif de reconnaissance et de célébration adoptent les règles d'une société dominante qui valorise les contributions des personnes d'exception. La notion même de « contribution » constitue un aspect central dans le discours des musées dévoués à la représentation ethnoculturelle (Peressini 1999b). Au MoAD, les dispositifs d'exposition tel que le « Freedom Theater » et les installations sur les traditions vestimentaires, musicales et culinaires de la diaspora soulignent l'influence positive des cultures minoritaires sur l'ensemble plus large de la société. Or, le succès du message et, dans ce cas-ci, la promotion des communautés diasporiques célébrées dans l'espace muséal passent par l'adoption des critères de la société dominante. Comme le souligne le conservateur et anthropologue Peressini, « [r]efuser les critères qui définissent les règles du jeu de promotion ethnique reviendrait à risquer d'être mis hors jeu et d'être du même coup définitivement confinés à une citoyenneté de seconde zone » (*ibid.* : 38).

Le MoAD s'avance pourtant vers une pente glissante avec la création d'une identité africaine universelle. Cette dernière n'est pas exempte de

contradictions. D'une part, elle écarte l'idée que toute forme d'identité soit « fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions » (Hall 1996: 4). Elle rejette l'idée que les identités sont précisément constituées à travers et non pas à l'extérieur de la différence et de la relation à l'autre (Hall 1996). Or, lorsqu'il y a négation des différences culturelles ou lorsque « les différences ne diffèrent plus » (Friedman 2004: 37), les phénomènes d'inclusion sont eux aussi enclins à devenir « porteurs de leurs propres formes de violence » (Poirier 2004: 14). En effet, cette vision unifiée du monde, où Africain est synonyme d'humain, sans toutefois que le contraire soit vrai, tel que l'indique Catanese (2007), pose problème: « all humans may be African, but some humans are more African than others. [...] All Africans are human, but some Africans are [treated] more human[ely] than others » (entre crochets dans le texte original). L'universalité africaine avec laquelle joue le MoAD risque de réduire la différence à un imaginaire symbolique d'une identité cosmopolite homogène et, ce faisant, de masquer les inégalités – réelles – qui existent entre les peuples à différents niveaux (économique, social et politique, notamment).

D'autre part, au sein de la rhétorique de la célébration règne un optimisme historique, ou plutôt anhistorique, souvent dépourvu de sens critique. Par exemple, parmi les valeurs du MoAD, il est dit que le Musée souhaite partager les histoires des peuples issus de la diaspora africaine, car ce sont des histoires qui célèbrent la force de l'humanité (MoAD 2002). Dans le livre conceptuel du Musée, il est écrit: « We will be a first voice museum as we believe our stories – past and present – shape the future. [Our] experience is a testament to the triumph of humanity » (MoAD 2002). Des expressions creuses, telles que la force de l'humanité ou le triomphe de celle-ci, rendent perplexes. En outre, on reconnaît une vision essentialiste attribuée à l'expérience diasporique, on peut se demander pourquoi le Musée décide d'adopter une telle approche.

En fait, l'objectif du MoAD est de mettre à l'épreuve une vision eurocentrique qui a dominé pendant des années l'univers muséal. Or, l'adoption d'une approche afrocentrique n'est pas sans poser problème non plus, aussi stratégique soit-elle. Selon de nombreuses critiques, il s'agirait là d'une vision univocale renouvelée. Les *first voice museums* présentent souvent cette lacune: ils en viennent à reproduire les schèmes de pensées qu'ils dénoncent. Certains diront qu'ils ont bien peu à offrir d'autre qu'un déplacement du centre, que finalement ils remplacent une hégémonie par une autre (Krech III 2004).

L'émergence des *first voice museums* est apparue comme une solution miracle à la crise des représentations ayant atteint le monde des musées

également. Cette crise est venue remettre en cause de vieilles prémisses sur lesquelles l'institution muséale était fondée, notamment l'autorité sans bornes des experts occidentaux sur les cultures qu'ils représentaient. L'héritage de ce malaise muséal signifie que « museums no longer have an inalienable right to deal with other peoples' cultural heritage without consultation, even as a minimum requirement » (McManus 1991: 205). Dans les pratiques muséales contemporaines, l'autorité du conservateur n'a d'autre choix que de retenir notre attention et d'être questionnée (Witcomb 2003). Or, cette autorité muséale a surtout fait l'objet d'un examen au sein des musées « mainstream ». La question de l'autorité au sein des musées de communauté et des groupes minoritaires n'est que rarement posée. Les décideurs des *first voice museums* ont tendance à considérer qu'il n'y a pas de différence dans la manière de percevoir sa propre culture. Pourtant, il existe nécessairement des points de vue distincts, parfois même en contradiction, au sein d'un groupe quant au contenu de son image culturelle (Bousquet, comm. pers. 2008).

La sémantique de la notion *first voice* suggère qu'il n'existerait qu'une seule voix rattachée à chaque culture, une voix première et unanime. Dans cette perspective, la culture est entendue comme une unité stable, discrète et homogène. Si la discipline anthropologique reconnaît depuis quelques décennies déjà que toute voix, qu'elle soit africaine, afro-américaine, autochtone ou autre, est plurielle, cela ne semble pas toujours être le cas au sein des institutions muséales. On retrouve une fâcheuse tendance au sein des *first voice museums* à placer cette voix dans une perspective essentialiste. Au même titre que des objets-icônes en viennent dans les musées d'ethnographie à symboliser toute la culture dont l'objet est issu, les personnes appartenant au groupe culturel associé à cette « voix » en viennent également à jouer la métonymie de leur culture et de la voix qui l'accompagnerait, les rendant toutes les deux essentielles, immuables.

Tout groupe humain est hétérogène, cela est non seulement vrai pour la société majoritaire, mais également pour les groupes minoritaires. Lors de la mise sur pied d'un *first voice museum*, il s'agit souvent d'une minorité dans la minorité qui prend en main les décisions et détermine des stratégies de représentation. Souvent, ce sont les élites locales qui en viennent à occuper la fonction de porte-parole ; parmi ces groupuscules, il peut exister des divergences d'opinions, susceptibles de se transposer au sein même de l'équipe muséale. La conclusion que l'on peut tirer de ces observations est qu'il n'existe jamais en définitive de véritables *first voice museums*. Dans ces conditions, comment un musée peut-il prétendre à ce titre et, ce faisant, faire fi des inconsistances logiques qu'une telle catégorie muséale comprend ?

Un autre manque de consistance qui caractérise ce type de musée est que cette «voix» en question est sans cesse en conflit avec celle(s) du groupe dominant. Le fait qu'un musée attaché à la culture dominante n'est rarement, sinon jamais, considéré *first voice* est un problème sur lequel il faudrait se pencher davantage. Ceci n'est pas sans lien avec le sens que prend le qualificatif «ethnique» au sein du langage commun; «ethnique» désigne le plus souvent les groupes minoritaires – les groupes majoritaires étant considérés comme «dépourvus d'ethnicité». Cela semble être le cas avec les «ethnic museums», au sein desquels les groupes représentés sont nécessairement minoritaires et, le plus souvent, racialisés. De plus, la notion de *first voice* est très limitative quant à l'ouverture qu'elle laisse aux personnes qui ont des «voix» différentes de celles qui prévalent dans l'institution. Si, comme le résume une participante, «*first voice specifically means [that] the story about the people is told by the people. It is their interpretation of who they are as opposed to an outsider's voice speaking*» (Notes d'entrevue 2010), on peut se demander si l'institution est fermée (plus ou moins radicalement) à la participation de ceux qui n'appartiennent pas à la communauté. Le cas échéant, le Musée jouerait le jeu de ce racisme à l'envers.

On peut se demander pourquoi l'on tient à rester un *first voice museum* dans ces conditions. Il s'agit là d'un sujet sensible. En effet, initialement, l'idée d'un tel musée répondait au désir de prise en main de la culture et du patrimoine par les communautés concernées afin qu'elles puissent se libérer des systèmes classificatoires hégémoniques de la société dominante. Elles voulaient s'extraire de ces vitrines/prisons dénoncées par Ames (1992). Tant de communautés sous-représentées en sont ainsi venues à utiliser le musée afin de célébrer et de faire reconnaître leurs artistes, leur culture et leur histoire, ce que les institutions dominantes ne faisaient pas (Simpson 1996). Le MoAD ne diffère pas à cet égard. Le fait de s'identifier comme un *first voice museum* confère en soi de l'autorité. Comme le souligne Duncan, «[t]o control a museum means precisely to control the representation of a community and some of its highest, most authoritative truths» (1991: 101-102). L'attribution *first voice* reflète d'abord une position idéologique et politique, car dans les faits, l'auto-représentation reste toujours fragmentaire, au MoAD comme ailleurs.

Les expositions sont le résultat consensuel de plusieurs voix: celle du personnel et de la direction interne, celle des parties prenantes, celle des membres du conseil d'administration, celle des donateurs privés et publics. À ces nombreuses voix s'ajoutent celles de quelques membres de la communauté qui, pour différentes raisons, en sont venus à occuper la fonction de porte-parole du groupe.

Conclusion

Depuis le virage social des institutions culturelles, la célébration de la diversité et la rhétorique de la reconnaissance ont fait leur entrée au sein de l'espace muséal. Les musées d'aujourd'hui ont le sentiment de devoir remplir un rôle au sein de la société, et par diverses démarches tentent de se rapprocher de leurs communautés. Ce n'est pas une coïncidence si, depuis la fin du xx^e siècle, on assiste à une augmentation substantielle du nombre d'institutions en Amérique du Nord consacrées aux enjeux liés à la diversité (Loukaitou-Sideris et Grodach 2004). L'institution muséale est devenue un outil permettant de valider les croyances, les histoires, les visions du monde, les façons de faire et les projets identitaires distincts de ceux qu'avait, jusqu'alors, prescrits la société dominante (Cuahtémoc et Morales 2006).

On retrouve ainsi une croyance prégnante chez les professionnels de musées qu'exposer la culture des autres promeut la tolérance et la compréhension (Davis 2007). Le MoAD s'inscrit directement dans cette ligne de pensée. Il souhaite rendre compte des apports de différentes communautés minoritaires à l'ensemble de la société afin que celles-ci soient reconnues pleinement. Or, il reste à savoir si cette logique de démarginalisation est efficace. Devrait-on douter de la capacité du musée à recentrer le groupe qu'il célèbre au-delà du parcours d'exposition ?

Dans un autre ordre d'idées, Dubuc (2006) se demande, pour les musées autochtones, si l'attente des membres des communautés envers l'institution est réaliste. En demandent-ils trop ? Cette question vaut pour l'ensemble des musées consacrés aux communautés minoritaires. Améliorer sa position vis-à-vis d'autres groupes, revendiquer un rôle central dans l'histoire, revitaliser certaines pratiques culturelles, telles sont quelques-unes des attentes envers cette muséologie alternative.

En dépit de l'agenda des communautés (lié à une politique de résistance et de visibilité) ainsi que de celui des gouvernements (lié à une politique multiculturaliste qui vise une meilleure cohésion sociale), il faut prendre en compte le facteur économique dans le développement accru des *first voice* et des *ethnic museums*. Aujourd'hui, le monde fait face à de nouveaux modes de consommation qui rendent ces institutions très attrayantes sur le marché culturel. Certains estiment que l'ethnicité est devenue un produit de consommation et proposent qu'une industrie qui lui est propre soit en train de se développer (voir Comaroff et Comaroff 2009). Ce n'est certainement pas le fruit du hasard si, selon un rapport de l'American Association of Museums, 26 % des musées ayant ouvert leurs portes aux États-Unis entre 1998 et 2000 sont consacrés à des sujets culturels et aux enjeux liés à l'ethnicité (Loukaitou-Sideris et Grodach

2004). Ce phénomène de l'ethnicité incorporée « Ethnicity Inc. » (Comaroff et Comaroff 2009) se manifeste dans toute son ampleur dans le monde muséal contemporain. En effet, dans ces institutions s'entrecroisent la commercialisation de l'identité, la marchandisation de la culture et, nouvellement, celle de l'ethnicité. Le développement des musées comme le MoAD se retrouve aux premières loges de ce changement socioculturel et économique.

Parce que les musées constituent des outils clés pour comprendre et analyser les dynamiques sociétales (Macdonald 1996), ils méritent toute notre attention. Cet article visait d'ailleurs à mettre en lumière la pertinence et le potentiel analytique de telles institutions pour l'anthropologie et le champ des études ethniques. Tel que le suggèrent Poutignat et Streiff-Fenard, nos sociétés actuelles « continue[nt] de mettre au premier plan des objets qui sont qualifiés d'« ethniques » » (2008 : X). Ce qualificatif est plus non seulement apposé aux artefacts, mais aux musées qui les recueillent. En raison de leur appellation et de ce qu'elle implique, les musées dits « ethniques » soulèvent maints questionnements auxquels j'espère avoir su donner quelques éléments de réponses.

Notes

1. Les projets les plus importants sur lesquels j'ai travaillé furent l'organisation du premier colloque du MoAD : « Displaying Diaspora » (29 octobre 2009) et la traduction en français et en espagnol de la visite audioguidée du musée.
2. Un changement à la direction du musée a eu lieu entre la période du stage et le moment du retour sur le terrain.
3. Sauf indication contraire, toute l'information sur l'historique du musée provient du guide conceptuel du musée (MoAD 2002).
4. La mission telle qu'indiquée dans le texte a été reformulée en ces mots sur le site Internet du musée; il se peut que certaines des citations provenant du site du MoAD (consulté en 2006) ne puissent être retrouvées sur les pages mises à jours du site (MoAD 2011).
5. Le modèle « Out of Africa » ou « l'hypothèse d'une origine unique récente » est le modèle théorique dominant en paléanthropologie. L'origine multirégionale de l'homme moderne est l'hypothèse concurrente (Barriol 2003).

Bibliographie

- Ames, M., 1992. *Cannibal tours and glass boxes: the anthropology of museums*. Vancouver, UBC Press.
- Barriol, V., 2003. « La génétique au service de la quête de nos origines », in Y. Coppens et P. Picq (dir.), *Aux origines de l'humanité: de l'apparition de la vie à l'homme moderne*. Paris, Fayard, p. 464-509.
- Bennett, T., 2006. « Exhibition, difference, and the logic of culture », in I. Karp et al. (dir.), *Museum frictions: public cultures/global transformations*. Durham, Duke University Press, p. 46-69.

- Block, D., 2010. « Researching language and identity », in B. Paltridge et A. Phakiti (dir.), *Continuum companion to second language research methods*. Londres, Continuum, p. 339-349.
- Bousquet, M.-P., 2008. « Tourisme, patrimoine et culture, ou que montrer de soi-même aux autres : des exemples anicinabek (algonquins) au Québec », in K. Iankova (dir.), *Le tourisme indigène en Amérique du Nord*. Paris, L'Harmattan, p. 17-41.
- Catanese, B., 2007. « "When did you discover you are African" MoAD and the universal, diasporic subject », *Performance Research*, vol. 12, n° 2, p. 91-102.
- Clifford, J., 1997. « Museums as contact zones », in J. Clifford, *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Harvard University Press, p. 188-219.
- Comaroff J. et J. Comaroff, 2009. *Ethnicity Inc*. Chicago, University of Chicago Press.
- Crooke, E., 2007. *Museums and community: ideas, issues and challenges*. New York, Routledge.
- Cuahtémoc C. et T. Morales, 2006. « Community museums and global connections: the union of community museums of Oaxaca », in K. Ivan et al. (dir.), *Museum Frictions: public cultures/global transformations*. Durham, Duke University Press, p. 322-344.
- Doxtator, D., 1988. *Fluffs and Feathers: an exhibition on the symbols of indianness. A resource guide*. Brandford, Ontario, Woodland Indian Cultural Education Center.
- Dubuc, É., 2006. « La nouvelle muséologie autochtone », *Muse*, vol. 24, n° 6, p. 28-33.
- Duncan, C., 1991. « Art museums and the ritual of citizenship », in I. Karp et S. D. Lavine (dir.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, Smithsonian Institution Press, p. 88-103.
- Friedman, J., 2004. « Culture et politiques de la culture : une dynamique durkheimienne », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, n° 1, p. 23-43.
- Handler, R., 1988. *Nationalism and the politics of culture in Quebec*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Gilroy, P., 1987. *There ain't no Black in the Union Jack: the cultural politics of race and nation*. Londres, Hutchinson.
- Hall, S., 1996. « Introduction: who needs identity? », in S. Hall et P. du Gay (dir.), *Questions of cultural identity*. Londres, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, p. 1-17.
- Hall, S., 1990. « Cultural identity and diaspora », in J. Rutherford (dir.), *Identity*. Londres, Lawrence & Wishart, p. 222-237.
- Holt, N., 2003. « Representation, legitimation and autoethnography: an autoethnographic writing story », *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 2, n° 1. http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/2_1/pdf/holt.pdf [consulté le 20 janvier 2011].
- Karp, I. et al. (dir.), 1992. *Museums and communities: the politics of public culture*. Washington, Smithsonian Institution Press.
- Krech III, S., 2004. « Le passé recomposé? Une réflexion sur les expositions d'art et d'artefacts amérindiens aux États-Unis », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, n° 2, p. 19-39.
- Loukaitou-Sideris, A. et C. Grodach, 2004. « Displaying and celebrating the "Other": a study of the mission, scope, and roles of ethnic museums in Los Angeles », *The Public Historian*, vol. 26, n° 4, p. 49-71.

- Macdonald, S., 2003. « Museums, national, postnational and transcultural identities », *Museum and Society*, vol. 1, n° 1, p. 1-16.
- Macdonald, S. et G. Fyfe (dir.), 1996. *Theorizing museums: representing identity and diversity in a changing world*. Oxford & Cambridge, Blackwell Publishers.
- Macdonald, S., 1996. « Theorizing museums: an introduction », in S. Macdonald et G. Fyfe (dir.), *Theorizing museums: representing identity and diversity in a changing world*. Oxford & Cambridge, Blackwell Publishers, p. 1-18.
- McManus, G., 1991. « The crisis of representation in museums: the exhibition "The Spirit Sings" », in S. Pearce (dir.), *Museums Economics and the Community*, Londres, The Athlone Press, p. 202-206.
- Museum of the African Diaspora, 2011. <http://www.moadsf.org/> [consulté le 10 novembre 2011].
- Museum of the African Diaspora, 2009. *Texte de l'audioguide* (version française). San Francisco, MoAD.
- Museum of the African Diaspora, 2006a. <http://www.moadsf.org/> [consulté le 15 décembre 2009].
- Museum of the African Diaspora, 2006b. *Texte d'exposition* (version française). San Francisco, MoAD.
- Museum of the African Diaspora, 2005. *Setting the stage for MoAD*. San Francisco, MoAD.
- Museum of the African Diaspora, 2002. *Concept Book*. San Francisco, MoAD.
- Noble, G. et al., 1999. « Youth, ethnicity and the mapping of identities: strategic essentialism and strategic hybridity among male Arabic-speaking youth in South-western Sydney », *Communal/Plural*, vol. 7, n° 1, p. 29-41.
- Paillé, P., 2006. « Qui suis-je pour interpréter? », in P. Paillé (dir.), *La méthodologie qualitative: postures de recherche et travail de terrain*. Paris, Armand Colin, p. 99-123.
- Peressini, M., 1999a. « Anthropologie et musées. Introduction », *Anthropologica*, vol. 41, n° 1, p. 3-12.
- Peressini, M., 1999b. « Pour en finir avec l'ethnicité des objets », *Anthropologica*, vol. 41, n° 1, p. 35-52.
- Poirier, S., 2004. « La (dé)politisation de la culture?: réflexions sur « La concept pluriel », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, n° 1, p. 7-21.
- Poutignat, P. et J. Streiff-Fenard, 2008. « Préface à l'édition "Quadrige" », in P. Poutignat et J. Streiff-Fenard, *Théories de l'ethnicité*. Paris, Quadrige/PUF.
- Ruffins, F. D., 1998. « Culture wars won and lost, Part II: the national African-American museum project », *Radical History Review*, n° 70, p. 78-101.
- Saïd, E., 1978. *Orientalism*. Harmondsworth, Penguin.
- Sandell, R. (dir.), 2002. *Museums, society, inequality*. Londres, New York, Routledge.
- San Francisco Redevelopment Agency (SFRA). *Projects and survey area (Yerba Buena Center)*. <http://www.sfredevelopment.org/index.aspx?page=190> [consulté le 15 décembre 2009].
- Spivak, G. C., 1990. *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*. New York, Routledge.

- Street, B., 1993. « Culture is a verb: anthropological aspects of languages and cultural process », in Graddol, D. *et al.* (dir.), *Language and Culture*. Clevedon, Avon, British Association for Applied Linguistics in association with Multilingual Matters.
- Simpson, M., 1996. « Introduction », in M. Simpson (dir.), *Making representations: museums in the Post-Colonial era*. New York, Routledge, p. 1-6.
- US Census Bureau, 2010a. *State and county quick facts*, « San Francisco (city), California ». <http://quickfacts.census.gov/qfd/states/06/0667000.html> [consulté le 15 octobre 2011].
- US Census Bureau, 2010b. *State and county quick facts*, « USA ». <http://quickfacts.census.gov/qfd/states/00000.html> [consulté le 15 octobre 2011].
- US Census Bureau, 2000. *Fact Sheet*, « Census 2000 demographic profile highlights: San Francisco city California ». http://factfinder.census.gov/servlet/SAFFacts?_event=ChangeGeoContext&geo_id=16000US0667000&_geoContext=01000US|04000US06&_street=&_county=san+francisco&_cityTown=san+francisco&_state=04000US06&_zip=&_lang=en&_sse=on&ActiveGeoDiv=geoSelect&_useEV=&pctxt=fph&pgsl=010&_submenuId=factsheet_1&ds_name=DEC_2000_SAFF&_ci_nbr=null&qf_name=null®=null%3Anull&_keyword=&_industry [consulté le 15 octobre 2011].
- Tylor, E. B., 1876-1878. *La civilisation primitive*. Paris, Reinwald. [traduction française de (1871). *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*. Londres, Murray].
- Watson, S. (dir.), 2007. *Museums and their communities*. New York, Routledge.
- Witcomb, A., 2003. *Re-imagining the museum beyond the Mausoleum*. Londres, New York, Routledge.
- Wright, S., 1998. « The politicization of “culture” », *Anthropology Today*, vol. 14, n° 1, p. 7-15.