

## La modernité de la tradition

Une analyse de la géométrie culturelle dans « Nous, les premières nations », Musée de la civilisation, Québec

## The Modernity of Tradition

Readings in Cultural Geometry from “Nous, les Premières Nations” in Musée de la civilisation, Québec City

Dessislav Sabev

Volume 35, Number 2, 2005

La culture matérielle : archéologie de l'échange interculturel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1082146ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1082146ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Recherches amérindiennes au Québec

ISSN

0318-4137 (print)

1923-5151 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sabev, D. (2005). La modernité de la tradition : une analyse de la géométrie culturelle dans « Nous, les premières nations », Musée de la civilisation, Québec. *Recherches amérindiennes au Québec*, 35(2), 49–60.  
<https://doi.org/10.7202/1082146ar>

Article abstract

This paper focuses on the spatial organization in the museum design of the permanent exhibition, “We, The First Nations”. It aims to understand how the formal structure of the exhibition space creates different cultural narratives and how the visitor’s point of view redefines these narratives. Here the author proposes a structural analysis of the exhibition through its geometrical forms : lines, circles and triangles. The circular form of the narrative is crossed by the linear geometric perspective which highlights the dynamic relations in western concepts such as the state, market, globalization and cyber space. The material objects occupancy of the exhibition space creates a particular meaning in the same way that the people’s occupancy of a territory produces the community’s ethnohistorical narrative. The understanding of this cultural geometry brings to light the political stakes today between the indigenous communities of Québec and the place of “tradition” and “modernity” in their identity politics.



## La modernité de la tradition

Une analyse de la géométrie culturelle dans « Nous, les premières nations »,  
Musée de la civilisation, Québec<sup>1</sup>

**Dessislav  
Sabev**

Département de  
géographie,  
Université McGill,  
Montréal

LES PEUPLES AUTOCHTONES de l'Amérique ont fait l'objet de représentations dès le XVI<sup>e</sup> siècle, mais ce n'est qu'au cours des vingt-cinq dernières années qu'ils ont commencé à participer à l'élaboration d'expositions. Cette participation créative modifie la perspective des représentations et contribue à briser des stéréotypes anciens. L'exposition « Nous, les premières nations » a été créée en 1998 en collaboration avec des consultants des premières nations du Québec. Le dialogue étroit avec les consultants autochtones a été essentiel à la préparation de l'exposition. Cependant, aujourd'hui, les commentaires des visiteurs sont rarement émis par des autochtones. Ainsi que l'ont montré d'autres études (Graburn 1998 : 18-32), les consommateurs de musées sont issus de cultures occidentales et ont une sorte de « familiarité institutionnelle avec la culture des musées » (Wachowich 1998 : 84). Il n'en reste pas moins que la participation autochtone redéfinit la géométrie de l'exposition et donne un sens tout à fait nouveau aux catégories occidentales de « tradition », de « modernité », de temps et d'espace.

Si la représentation des premières nations et l'étude de l'espace comme lieu d'expression culturelle sont des sujets de grande actualité dans la recherche anthropologique, l'approche analytique du discours (en l'occurrence, du discours muséal) utilisée ici reste une démarche méthodologique quelque peu sous-estimée, voire ignorée, de nos jours. S'il est vrai que l'enquête orale, le discours des informateurs et des documents,

disciplinés à travers des questionnaires et protocoles de recherche, sont souvent pris comme principale source d'information, l'analyse de tous ces discours se fait plus rare. Ici, une lecture du produit sera privilégiée, et la question se trouve inversée : comment l'articulation spatiale du discours muséal produit-elle des récits culturels? En vue d'une analyse structurale de l'exposition en tant que produit culturel, je me place ici en situation de spectateur, de visiteur de l'exposition, qui a son propre *background* culturel et n'a en rien été engagé dans la conception ou la réalisation de cet événement. Dans cette lecture contextualisée du produit, mes entretiens avec les concepteurs et les guides du musée fourniront le cadre institutionnel de l'analyse. Ces entrevues font partie du corpus discursif à l'étude et sont donc analysées au même titre que les autres médiums de l'exposition.

La méthodologie appliquée est donc centrée sur l'exposition en tant que produit culturel et non pas sur le processus de réalisation de l'exposition. Les relations entre les images, les installations multimédia, les textes éducatifs et les objets qui y sont exposés sont abordées en tant que « récits », donc, comme un ensemble contextuel d'énoncés qui forment un « discours ». Une approche « sémiotique », principalement inspirée des travaux de Peirce (1934, 1984), est ainsi utilisée dans l'analyse de la forme du discours afin de comprendre son « contenu ». La question, c'est de savoir comment, et dans quelle mesure,

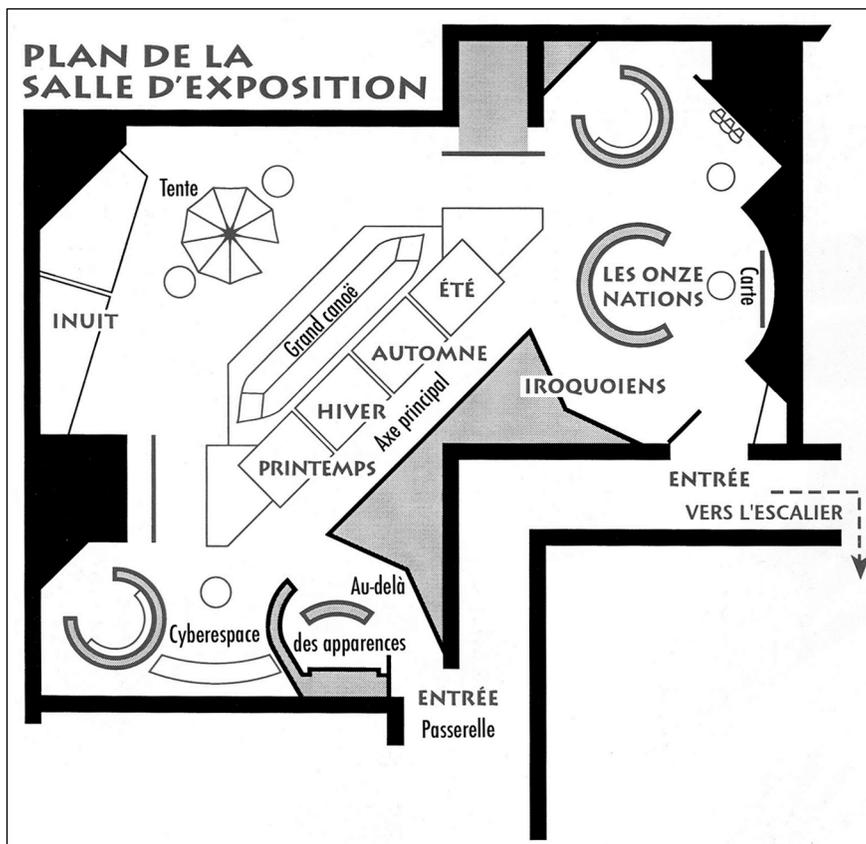


Figure 1

Un triangle isocèle organise le récit de l'exposition. Il se base sur trois structures circulaires, ses sommets : « Les Onze Nations » (près de l'entrée de l'escalier), le Cyberespace (près de l'entrée de la passerelle) et la Tente (entre la ligne des saisons et la section « Inuit »). Les formes rondes, autant que les deux entrées/sorties, soulignent la structure circulaire du récit autochtone qui se trouve contrebalancé par la linéarité d'une lecture occidentale fournie par le triangle. (Modifié à partir du plan fourni par le Musée de la civilisation, Québec.)

L'organisation spatiale d'une exposition dans un musée occidental peut rendre compte de conceptions du monde « autres ». Dans ce sens, la participation active des représentants autochtones a visiblement transformé la salle d'exposition en un laboratoire où la tradition orale des autochtones et la culture occidentale hautement institutionnalisée du Musée s'entrecroisent dans l'espace géométrique formé par les différentes sections thématiques. Produit moderne d'une tradition muséale occidentale, conçue en collaboration avec des communautés autochtones et consommée par la population de la capitale provinciale, l'exposition « Nous, les premières nations » agit comme une « zone de contact » (Wachowich 1998) non seulement entre des concepteurs d'héritages culturels différents mais aussi entre des systèmes culturels, politiques et symboliques disparates.

Ainsi, l'organisation spatiale représente la forme du discours muséal. Elle sera analysée en termes géométriques : des axes, des cercles et des triangles structurent les récits culturels dans la salle d'exposition. La compréhension de cette « géométrie culturelle » (Pinxten 1987) qui se cache derrière les rangées d'artefacts nous amènera aux enjeux politiques d'aujourd'hui, aux négociations territoriales, au développement durable du Nord québécois, et à la place de la « tradition » et de la « modernité » dans ces grands projets sociaux.

« Tradition » et « modernité » sont des concepts récurrents dans l'exposition sur les premières nations. D'une part, le discours culturel est basé sur un système de pratiques traditionnelles. La relation au territoire est à la base de la connaissance autochtone (Hornborg 1996 : 55) et des politiques identitaires (Brody 1981). Puisque les éléments physiques de cette relation diffèrent d'un endroit à l'autre, la connaissance écologique traditionnelle (*traditional ecological knowledge* [TEK]) produit une différence culturelle (Warren *et al.* 1995). En effet, l'espace de l'exposition représente des activités traditionnelles telles que la chasse, la pêche, la culture du maïs, l'artisanat et la cueillette. D'autre part, l'horizon du récit se prolonge dans le présent pour s'affirmer dans des débats contemporains tels que les négociations sur les revendications territoriales. Aussi l'exposition montre-t-elle des images actuelles de la modernité, du cyberspace et des politiques contemporaines. « Nous, les premières nations » évite clairement les pièges d'une perspective évolutionniste. Mais, rompre ce discours de l'évolution linéaire implique de redéfinir l'espace muséal. « Nous » – le concept de différence qu'on retrouve dans le titre de l'exposition – restructure autant le récit historique que la géométrie de sa représentation. Voyons maintenant comment cette géométrie peut créer une continuité signifiante entre les artefacts traditionnels et les revendications politiques contemporaines.

## CONTRE DESCARTES : RÉCITS AUTOCHTONES ET TRADUCTEURS OCCIDENTAUX

### SOULEVER LE PROBLÈME

En entrant dans la salle d'exposition, ma première impression est l'absence d'ordre chronologique et linéaire. D'abord, où est l'entrée? Il y a deux entrées ou, si vous préférez, deux sorties indépendantes (fig. 1) : l'une est accessible par les escaliers du musée (« l'escalier »), l'autre par la « passerelle ». Avoir plus d'une entrée nous donne plus d'une manière de découvrir l'exposition et les multiples perspectives ouvrent de multiples lectures.

Mis devant cette situation – « entrée = sortie » –, le visiteur ne peut savoir où (et quand) commencer la visite. L'une de mes guides au musée a bien résumé « le problème du visiteur » : « Je suis plutôt cartésienne moi-même. J'ai donc des difficultés à me retrouver dans cette exposition-là. Elle est plus près de la manière autochtone [de penser] ». Ainsi le « problème du visiteur » se révèle un problème « cartésien » (Peirce 1984). Il est visiblement aussi celui des guides. Et, surtout, il a été un réel problème pour moi. Si la structure de l'exposition implique de multiples lectures, comment pourrais-je en rendre compte dans une forme « compréhensible » en tant qu'occidentale

## Le triangle structurel

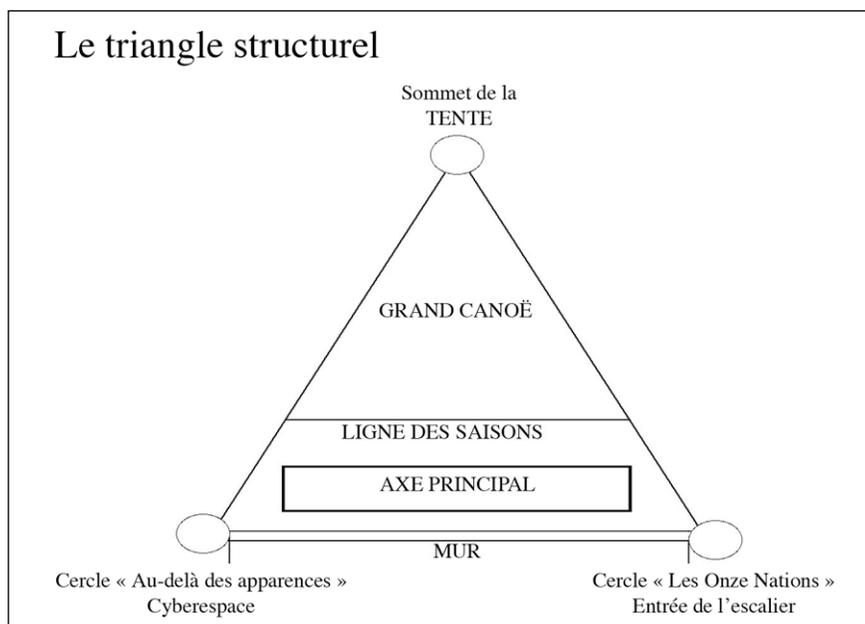


Figure 2

À l'intérieur du triangle, l'axe principal de l'exposition est encadré d'un côté par un mur à trois niveaux et de l'autre par une rangée d'artefacts représentant les activités saisonnières. Depuis l'entrée de l'escalier, l'axe principal s'ouvre avec le cercle des « Onze Nations » et mène aux sections « Au-delà des apparences » et « Cyberspace ». La présente analyse suit la perspective de cette géométrie.

(Derrida 1985), « cohérente » puisque systématique, « structurée » puisque cartésienne, et « cohérente » puisque rendue sous forme scientifique (Hornborg 1996 : 53 ; Cruikshank 1998 ; Nuttall 1998 : 22) ?

### GOMMER LE PROBLÈME

Comment affronter ce problème ? On ne le dit pas, mais c'est en réduisant les perspectives qu'on approche, dans les faits, cette exposition. En m'en tenant à mon observation (près de 125 heures en six mois lors de mes visites de l'exposition), presque tout le monde commence par « l'entrée des escaliers » et sort par « l'entrée de la passerelle ». Ainsi font les visiteurs, les guides et moi-même. Pourquoi ? Il y a deux raisons implicites au choix de ce parcours. La première réside dans une facilité technique. Si vous arrivez du hall principal du musée, en allant au second étage où se situe l'exposition, vous passez par les escaliers menant à « l'entrée de l'escalier ». C'est le chemin le plus court et le plus simple pour visiter l'exposition. Il est très rare de rencontrer quelqu'un – un « visiteur perdu » – sur l'autre parcours.

Mais il n'y a pas que les visiteurs qui commencent par là. Les guides du musée préfèrent, eux aussi, l'entrée de l'escalier comme point de départ. La deuxième raison apparaît ainsi interprétative. Il est plus facile de recréer un récit chronologique à partir de la perspective de l'entrée des escaliers. Pour une économie du sens, la perspective ainsi choisie réduit les récits multiples à un seul, plus familier et compréhensible en vue de « l'orientation linéaire de l'esprit occidental » (Nuttall 1998 : 27). Finalement, l'entrée de l'escalier est aussi devenue ma perspective d'analyse. Les pages suivantes présentent ma lecture de l'exposition en tant que récit contextualisé.

## STRUCTURER L'ESPACE D'EXPOSITION : AXES ET CERCLES NARRATIFS

Le cercle constitue l'élément de base de l'exposition (fig. 1). Il organise l'espace à plusieurs niveaux : 1) Toute l'exposition tient en un cercle, organisé par les deux entrées/sorties : il n'y a pas de début, pas de fin, le cercle produit un récit renouvelable et infini ; 2) L'espace de l'exposition s'organise en cercles thématiques tels que « Les Onze Nations », « Au-delà des apparences », « Art autochtone », « Cyberspace », etc. ; 3) L'objet central est une grande tente ronde, espace de rassemblement ; 4) Il y a trois espaces circulaires pour les groupes scolaires (des « zones éducatives ») ; 5) le design intérieur pour la commodité des visiteurs marque une préférence pour les formes rondes (les « zones repos »).

Dans l'espace ainsi encerclé, la forme circulaire véhicule trois idées majeures : un espace de rassemblement, une réalité dynamique et non évolutionniste, et un temps cyclique où tout renouvellement s'inscrit dans une continuité. Tout d'abord, les concepteurs ont voulu des « lieux circulaires propices aux rencontres ». Mais le cercle qui définit l'espace de rassemblement est aussi porteur de valeurs significatives pour l'expression des identités autochtones, et tout particulièrement pour les cultures nomades. En ce sens, une grande tente atikamekw trône au centre de l'exposition. C'est là où les structures thématiques convergent et où les différents récits s'unissent à travers leurs affirmations identitaires. Ensuite, la forme circulaire donne les multiples perspectives de l'exposition. Contrairement à un axe linéaire, le cercle produit un discours synchronique et représente une réalité plurielle. Le mouvement circulaire du visiteur est capable d'engendrer de multiples lectures, selon le point de départ et le sens de la visite. Ce mouvement circulaire rend compte à la fois du dynamisme actuel de la réalité autochtone et de la force des traditions. Enfin, la continuité est la troisième fonction du cercle. La continuité est ce qui rend le récit à la fois cohérent en tant que forme et signifiant en tant que message. Le passé et le présent sont intimement liés à travers les cercles thématiques de l'exposition et donnent un message fort optimiste pour l'avenir. En effet, l'idée de continuité est essentielle à l'argumentation politique des revendications territoriales. Elle évoque les territoires ancestraux et la transmission de la connaissance de génération en génération. Ainsi, l'espace circulaire et le temps cyclique lient la « modernité » et la « tradition », les politiques autochtones d'aujourd'hui et l'occupation millénaire du territoire.

Ces cercles thématiques (« Les Onze Nations », « Au-delà des apparences », « Art autochtone », « Cyberspace », la grande tente atikamekw, les zones éducatives) se voient toutefois organisés dans les perspectives linéaires d'un triangle isocèle (fig. 2). Ce triangle a pour sommets trois structures circulaires majeures : le cercle « Les Onze Nations » à côté de « l'entrée de



Photo 1

**Perspectives sur le triangle depuis les « Onze Nations »**

Sur la droite, la vidéo-conférence d'un juriste cri, puis le grand canoë atikamekw mènent à la grande tente, la pièce centrale de l'exposition. Derrière la tente, les « lumières du Nord » dessinent l'arrière-plan de la section « Inuit ». Sur la gauche, la ligne des saisons (côté droit) et le mur à trois niveaux (côté gauche) constituent l'axe principal de l'exposition et l'hypoténuse du triangle virtuel. L'axe principal aboutit au cercle du « Cyberspace » (à l'extrémité de la perspective), l'un des trois sommets du triangle.

(Photo Jacques Lessard, Musée de la civilisation, 1999)

l'escalier » (sommets 1) ; le « Cyberspace » à côté de « l'entrée de la passerelle » (sommets 2) ; et la grande Tente<sup>2</sup> (sommets 3).

Ainsi, l'espace d'exposition se structure en un assemblage de cercles et d'axes qui se traduisent, quant au contenu, en une succession de thèmes connexes. Dans cet assemblage géométrique, on notera aussi l'association de discours écrits, iconographiques et audiovisuels, un mélange de médiums qui contribue à la complexité structurelle du récit. L'analyse des éléments géométriques qui suit vise à comprendre comment ces assemblages formels produisent des récits signifiants et comment ils expriment des représentations culturelles du temps et de l'espace : des représentations plus occidentales dans les axes et des affirmations identitaires, autochtones, dans les trois cercles qui lient ces axes tels les sommets d'un triangle.

**LE CERCLE DES « ONZE NATIONS » : LA DIVERSITÉ COMME MOT-CLÉ**

En franchissant l'entrée des escaliers, le visiteur entre dans le cercle intitulé « Les Onze Nations » (fig. 1), l'un des sommets du triangle, qui est devenu, dans l'usage, le sommet de départ de la majorité des visites. En face d'une carte électrifiée qui localise les communautés autochtones du Québec (photo 2), onze surfaces verticales représentent chacun des onze peuples concernés. Ces surfaces sont nommées les « voix distinctes ». Effectivement, on peut y entendre onze voix dans des récepteurs diffusant des messages dans les onze langues autochtones. Ce paysage sonore est accompagné d'images et de textes écrits. Une photographie de grand format surplombe une brève description de chaque communauté. Les discours sonore, iconographique et écrit interagissent-ils pour intensifier l'image

spécifique de chaque communauté. Ainsi, la voix marque une différence. Tel que conçu dans le demi-cercle des « voix distinctes », le discours de la différence se réfère à sa source distinctive, la « parole » (Saussure 1992 : 28). Les concepteurs disent avoir voulu « littéralement faire entendre la parole des Autochtones aux visiteurs ». Outil traditionnel de transmission de la connaissance, l'oralité est ce qui garde une culture autochtone vivante. La voix est aussi marqueur identitaire, marqueur de différence. La manière vocale de représenter les onze communautés agit ainsi comme « signe » (Saussure 1992 : 97) de la tradition orale.

Au centre du cercle « Les Onze Nations », une structure ronde, renforçant la géométrie circulaire des trois sommets, présente quelques documents et textes historiques. Le discours écrit est un élément important de cette partie argumentaire de l'exposition. Il procure à la fois une perspective historique et un fondement politique aux revendications territoriales de longue date. Ainsi, on apprend que « les lointains ancêtres des Amérindiens vinrent en Amérique par le détroit de Behring il y a au moins 15 000 ans, voire 40 000 ans selon

certain experts ». Alors que les manuels d'histoire québécois – jusqu'à aussi récemment que 1982 – commençaient à partir de l'arrivée des premiers Européens (Vincent et Arcand 1979 ; Laville 1991 : 27-29 ; Smith 1996 : 119-128), ces faits « pré-historiques » qui affichent des sources scientifiques (Fitzhugh 1996 : 93-104) acquièrent une importance fondamentale pour l'argumentation politique de la différence culturelle. Ils localisent l'être humain dans son environnement naturel et évoquent la figure des « ancêtres », essentielle aux récits autochtones. Le concept de différence se trouve développé à partir de ce point :

Des différences culturelles et politiques se développèrent graduellement entre les différents groupes installés dans cette partie de l'Amérique. Cela permit l'émergence des différentes nations autochtones qui vivaient au Québec au moment où les Européens arrivèrent, il y a moins de 500 ans.

Ce texte, mis tout près de l'entrée des escaliers, donne un bon point de départ au récit. Il souligne un fait tout simple et incontestable mais qui est trop souvent « oublié » par la majorité blanche au Québec : le fait que l'histoire politique de ce territoire ne commence pas avec l'arrivée de Jacques Cartier. En face des « voix distinctes », il rappelle que chaque communauté apporte sa culture différente, des cultures dynamiques en perpétuelles interactions. Mais, dans cette argumentation pertinente de la différence, deux notions politiques très modernes trahissent la pensée occidentale qui rédige le discours muséal. Ainsi, la notion du « Québec », malgré son origine amérindienne, est une invention politique moderne qui n'existait pas dans ce sens « au moment où les Européens arrivèrent, il y a moins de 500 ans ». Le terme « Québec », ici, réfère à une



Photo 2

**Le cercle des « Onze Nations »**

Sur le côté droit, la carte du Québec et les onze sections d'artefacts. Sur le côté gauche, les « voix distinctes » avec onze écouteurs. Au centre du cercle, une structure circulaire exposant des documents historiques renforce le concept circulaire de l'exposition. (Photo Jacques Lessard, Musée de la civilisation, 1999)

représentation occidentale du territoire, intercalée dans une argumentation de la différence autochtone. Au long de l'analyse de cette exposition, on appréhendera la coexistence des formes occidentales et autochtones de représenter l'espace. Ensuite, « nation », notion surexploitée dans le discours politique émanant de la « capitale nationale », ne s'applique pas nécessairement à toutes les communautés représentées dans l'exposition. Si les communautés amérindiennes se reconnaissent dans le titre de l'exposition, ce n'est pas le cas des Inuits. En fait, cette population autochtone, qui ne s'identifie pas comme une des « premières nations » mais comme peuple « inuit », reste un peu en marge de la thématique de l'exposition. Cette différence, non seulement identitaire mais déjà structurelle, s'exprime dans la géométrie de l'espace étudié. La section sur les Inuits se trouve séparée (fig. 1), au-delà de la Tente et complètement en dehors du triangle structurel qui relie toutes les autres sections de l'exposition. Il lui a fallu cette localisation distincte, et même un peu à part du reste de l'exposition.

Dans l'autre moitié du cercle, la carte lumineuse du Québec autochtone est entourée de onze sections d'artefacts de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle : un étui cérémoniel en cuir du début du XIX<sup>e</sup> siècle pour les Hurons ; une coiffure de jeune fille de 1850 pour les Micmacs ; des raquettes à neige « pattes d'ours », fabriquées en 1992, pour les Innus ; une poupée en robe traditionnelle, faite de peau de caribou en 1990, pour les femmes naskapiés. Puisque la chasse à l'oie a été considérée comme un « déterminant identitaire » de la culture crie (Turner 1979 : 20, 163), elle est évoquée au moyen d'un leurre en forme de bernache, faite de branches et de ficelles, dans les années 1950. Même chose pour l'*ulu* des femmes inuites, décrit comme « une source de fierté et un symbole pour les Inuit ». On s'aperçoit que la « tradition » est interpellée par des objets tout à fait récents et que des raquettes fabriquées en 1992 sont aptes à

évoquer la culture traditionnelle d'une communauté. Ce point est important pour l'argumentation de la « tradition » qui s'ensuit.

Le cercle des « Onze Nations » est un lieu qui brise l'ancien et tenace stéréotype qui considère les cultures des Amérindiens comme un tout homogène. Les sources de différence se révèlent de trois sortes. Premièrement, des environnements différents produisent des cultures différentes. Cette relation indissociable entre ce qui a été défini en Occident comme « nature » et comme « culture » prend une valeur structurelle dans l'exposition. Le fait de conférer à l'environnement le pouvoir de produire l'identité culturelle est le fondement du récit traditionnel. L'éloignement géographique des centres urbains n'est qu'un exemple de la différence. Effectivement, les communautés éloignées (Cris, Inuits) développent des schémas culturels différents de celles vivant près des villes du Sud (les Hurons près de la ville de Québec, Mohawks près de Montréal). Ensuite, la différence se produit selon le mode d'habiter le territoire. La plupart des

premières nations, résidant aujourd'hui dans des villages et des réserves, ont été traditionnellement nomades. Économie traditionnelle basée sur la chasse, la pêche et la cueillette est un élément constitutif de leur identité. D'autres cultures, telle celle des Iroquois, sont traditionnellement sédentaires. Cette distinction, annoncée dans le cercle des Onze Nations, est progressivement développée tout au long de l'exposition. Finalement, la différence réside dans le fait que la culture est un langage. Cette idée, extrêmement valorisée par la majorité francophone du Québec, prend une valeur structurelle ici. Les écouteurs mis à la disposition du visiteur, accompagnés de notes explicatives, témoignent de trois familles linguistiques et culturelles présentes dans l'exposition : les Algonquiens, les Iroquoiens et les Inuits.

Comme l'exprime le texte sur le panneau, « la diversité est au cœur de la réalité autochtone au Québec ». À partir de ce point, on peut développer un discours structuré et presque chronologique sur la différence, à travers les lignes géométriques de l'exposition. Puisqu'elle se base sur des environnements naturels, des économies et des langages spécifiques, la diversité confère à chaque nation la base de son identité unique.

### **VERS LA TENTE, SOMMET DU TRIANGLE**

Deux lignes partent du cercle des Onze Nations (photo 1). La première mène au grand canoë et à la tente. Construit en 1960, le grand canoë a été prêté au musée par une communauté atikamekw. Étant fait de matériaux naturels (écorce de bouleau, bois et racine d'épinette), il témoigne de la place de l'environnement naturel dans l'identité culturelle et évoque ainsi la « tradition » (Turner 1979 : 140-143). L'image de l'eau, en tant qu'essentielle à la conception autochtone du territoire, exprime toute sa valeur culturelle dans ce grand canoë. De la même manière que les artefacts qu'on vient de décrire, ce canoë représente un objet matériel moderne fait de manière traditionnelle

avec des matériaux naturels. Vu sous cet angle, le canoë pourrait être considéré comme un résumé du discours de l'exposition. Près de cet objet central et imposant, une vidéo présente la « fabrication d'un canoë ». On y voit un jeune garçon observant et aidant l'aîné qui détient le savoir-faire. Ces images vidéo font sortir le grand canoë de sa condition d'artefact. Transcendant l'objet matériel, la valeur discursive du canoë réside dans la transmission du savoir traditionnel. Ce passage, du statut d'objet matériel à celui d'objet de transmission de la connaissance, fait apparaître ce qui est essentiel au récit de la continuité culturelle.

En arrière du grand canoë, un autre objet à la fois solennel et symbolique s'impose. La grande tente surplombe la structure triangulaire (fig. 2 et photo 1). Sa situation centrale et sa vaste forme circulaire signifient un territoire identitaire, celui du foyer et du « chez soi ». Sa structure circulaire est appuyée par les tables rondes environnantes (fig. 1). Sur la table de gauche sont exposées des photographies de différents types de tentes. Au moyen d'un texte intitulé « Partout chez soi », la table de droite décrit les campements mobiles. Cette idée correspond aux images vidéo de la construction de l'igloo dans la section « Inuit » qui se trouve juste derrière la tente (fig. 1 et photo 1). Demeure traditionnelle des nomades (Turner 1979 : 158), la tente est en elle-même un territoire.

Puisqu'elle représente l'idée du « chez-soi », la tente nous invite à entrer, à nous asseoir en rond, à rencontrer d'autres gens, à parler avec eux. Elle représente le concept d'un système social spécifique (horizontal) où le fait de se rassembler, depuis des lieux éloignés, acquiert une importance politique. D'autre part, la tente, dans la salle d'exposition, a un rôle pratique. Elle sert de lieu éducatif pour les groupes scolaires qui visitent l'exposition. Ainsi, la forme, le sens et l'intention éducative de l'exposition se rencontrent dans ce lieu de rassemblement.

### SÉMIOLOGIE DE L'HYPOTÉNUSE

À partir du sommet des Onze Nations, on peut emprunter l'axe principal qui nous amènera, telle l'hypoténuse du triangle, droit au sommet du « Cyberspace » (photo 1). D'un côté, cet axe est encadré par un mur, d'une hauteur de deux mètres environ, qui expose des objets, des images et des textes sur une multitude de thèmes. De l'autre, il longe une structure horizontale, haute de quelques dizaines de centimètres seulement, qui représente des activités saisonnières à travers des outils ou de l'équipement utilisés pendant la saison en question. Ainsi, si on se dirige de l'entrée des escaliers vers l'entrée de la passerelle, on a le mur vertical à gauche et la structure horizontale à droite. La fonction de l'hypoténuse réside dans cette différence vectorielle : tandis que le mur ferme l'espace d'exposition, deux perspectives s'ouvrent devant le visiteur : une vers le sommet du cyberspace, l'autre vers le sommet couronné par la grande tente (photo 1). Laissons-nous guider par ces deux perspectives, en découvrant les correspondances entre les deux côtés de l'axe principal. Si tant est qu'il existe un transfert d'associations des deux côtés de l'axe principal, on peut faire une lecture comparative du discours « mural » et du discours des activités saisonnières.

La verticalité narrative distingue ce mur de tous les autres médiums dans la salle. Cette verticalité structure un discours qui n'est plus seulement syntagmatique, horizontal (des énoncés qui se suivent avec un sens), mais aussi et surtout associatif, paradigmatique. Ainsi, face à la ligne syntagmatique des saisons, on est confronté à un réseau paradigmatique

Tableau 1  
Le mur à trois niveaux

STRUCTURE VERTICALE DU MUR	FORME DE LA REPRÉSENTATION	THÈME DU RÉCIT
Niveau 3 (haut)	Photographies	Modernité
Niveau 2 (centre)	Objets, illustrations	Tradition / savoir local
Niveau 1 (bas)	Texte écrit	Histoire politique

exposé sur le mur. En effet, le mur contient un discours à trois niveaux, tel que présenté dans le tableau 1. Prenons l'exemple de la section iroquoise du mur ; explorons-y les axes paradigmatiques de deux images traditionnelles : la culture du maïs et la maison longue.

### LES PARADIGMES DE DEUX IMAGES IROQUISES : LE MAÏS ET LA MAISON LONGUE

Parmi les « Onze Nations », deux cultures autochtones occupent une place particulière, distincte, dans la salle d'exposition. Ce sont les Inuits et les Iroquois. Ainsi que je l'ai montré dans l'analyse du cercle des Onze Nations, ces deux cultures ne font pas partie de la famille algonquienne, elles appartiennent à des groupes linguistiques (et culturels) distincts. De plus, les Iroquois se différencient des autres Amérindiens par leur économie traditionnelle et leur mode de vie. Peuple sédentaire cultivant le maïs (Trigger 1990), ils méritent une place spéciale dans le discours sur la différence. La culture du maïs constitue un exemple typique de l'identification culturelle à l'environnement physique et à la terre. Fecteau (1985 : 102-108, cité par Fitzgerald 1996 : 259) soutient que la culture du maïs ne peut effectivement se pratiquer en direction du nord que jusqu'à la région qui était au XVII<sup>e</sup> siècle le territoire huron. Puisque ce sont des schémas environnementaux qui encadrent ce que nous appelons « tradition », le maïs des Iroquois constitue le référent physique qui relie la culture à la terre. L'emploi d'un référent physique pour exprimer la culture, la tradition, est très important dans la structure de l'exposition. Voyons comment ce référent physique construit des réseaux associatifs sur le mur. La présente description de cette section part de la partie basse du mur et monte en suivant le mode de représentation vertical.

Le texte qui apparaît au bas du mur raconte le mode de vie des Iroquois, basé sur la culture du maïs, avant et pendant l'arrivée des Européens. Après une longue description de cette agriculture traditionnelle, le récit passe à la culture matérielle, à l'organisation sociale et à la structure politique des sociétés iroquoises. Tous ces thèmes sont présentés par le biais de l'image de la maison longue traditionnelle iroquoise : « Les villages iroquois consistaient en maisons longues recouvertes d'écorce, qui abritaient entre cinq et dix familles apparentées du côté maternel. Ces familles étendues étaient la clé de voûte de l'organisation sociale des Iroquois ». Le paradigme de la maison longue se construit à travers le passage de l'objet matériel à la dimension politique de la narration. La maison longue est le lieu symbolique traditionnel des questions politiques. Selon une « tradition politique immémoriale », la maison longue symbolise l'alliance entre les nations iroquoises (Blanchard 1983 : 3-19; McConnell 1987 : 93-112; Richter 1992). L'occupation de l'espace, en l'occurrence l'intérieur de la maison longue, fait référence à la fois à la vie quotidienne et au rôle politique spécifique que jouait chaque nation iroquoise. Le texte nous dit, par exemple, que les Kanien'kehakas étaient

dénommés les « Gardiens de la porte de l'Est » tandis que les Onondagas étaient les « Gardiens du feu ». De cette manière, la maison longue traduit l'organisation politique de la confédération des Iroquois (Trigger 1976, Fenton 1998). Placé sur l'axe principal, le discours textuel et iconographique sur la maison longue construit un vaste réseau de sens, tout en éludant le discours sur la diversité à l'intérieur des cultures iroquoises elles-mêmes, un discours qui est mieux élaboré dans les cercles thématiques (on a vu l'exemple du sommet des « Onze Nations ») que sur les axes du triangle. De même, rien n'est mentionné en ce qui concerne l'influence européenne sur les structures sociales autochtones (Fitzhugh 1996 : 95-98), par exemple les transformations dans les dimensions des maisons, le développement de la chasse et de la traite au détriment de l'agriculture (Fitzgerald 1996 : 257-265), phénomènes ayant introduit une forme de nomadisme dans des cultures sédentaires. De la même manière que pour la tente, l'image de la maison longue, associée à la culture du maïs, conserve l'idée du lieu de rassemblement et organise autour d'elle les éléments du discours en images associatives qui transcendent la présence matérielle des objets exposés. Cette puissante valeur sémiotique du maïs et de la maison longue se prolonge en levant notre regard sur le deuxième niveau du mur.

Dans ce deuxième niveau, au-dessus du texte descriptif, sont présentés des objets relatifs à la culture du maïs. Il s'agit principalement d'outils et de contenants pour récolter, sécher et conserver le maïs : mortiers et pilons de bois, grains de maïs, enveloppes d'épis et copeaux de bois. En regardant autour de moi, je peux associer plusieurs lieux de la salle d'exposition avec cette « structure du maïs ». Une telle structure circulaire, dédiée à l'agriculture traditionnelle et aux produits modernes, est placée au-delà du cercle des « Onze Nations ». Effectivement, le sirop d'érable et le maïs sont deux des contributions majeures des Amérindiens à la culture européenne. La préparation du maïs est représentée dans cet espace circulaire. Une petite entrée/sortie fait face à un mur circulaire sur lequel des gravures du XVI<sup>e</sup> siècle représentent différentes formes de la culture du maïs. Le commentaire qui les accompagne rappelle l'importance historique du maïs en tant que principale céréale cultivée par les Amérindiens à l'époque de l'arrivée des Européens. En fait, tous les espaces circulaires de la salle d'exposition pourraient être associés à cette « structure du maïs ». L'idée du maïs prend ainsi une forme signifiante dans l'organisation des différentes pièces de l'exposition et elle acquiert une valeur structurelle.

De retour sur l'axe principal, une illustration montre des maisons longues. On n'y voit aucun individu, mais on comprend bien qu'il s'agit d'un rassemblement puisqu'une fumée chaleureuse monte de la maison : les gens sont à l'intérieur, autour du feu. Cette scène est chaleureuse parce qu'elle suggère un contact vif et spirituel aussi bien entre les membres de la communauté qu'entre les humains et leur environnement. La fumée au-dessus des toits se fond avec le ciel nuageux afin de lier spirituellement les gens et la nature (Turner 1979 : 102). Et quand on lève le regard, on voit cette fumée métaphorique développée au niveau supérieur du mur, espace consacré aux images photographiques contemporaines. On voit deux photographies du congrès international « Inuit Spirit for Global

Tableau 2  
Les récits du maïs et de la maison longue

STRUCTURE VERTICALE	FORME DU DISCOURS	MÉTAPHORES DU MAÏS	MÉTAPHORES DE LA MAISON LONGUE
Niveau 3 (haut)	Photographies	Politiques modernes	Politique autochtone globale
Niveau 2 (centre)	Objets, illustrations	Structure et organisation de la culture du maïs	Valeur affective (« chaleureuse ») et spirituelle
Niveau 1 (bas)	Texte écrit	Histoire de la culture du maïs	Structure matérielle et sociale du maïs

Partners ». Ainsi, le thème change de manière radicale : il ne concerne plus les Iroquois mais les Inuits ; l'époque change, elle aussi : ce n'est plus le XVII<sup>e</sup> siècle mais la fin du XX<sup>e</sup>. Le schéma principal ne change pas, cependant : il s'agit du pouvoir constructif de la spiritualité. Si tant est que ce soit la spiritualité qui ait dirigé les autochtones au cours de leur histoire, il existe une relation spirituelle entre les maisons longues des Iroquois et le partenariat global d'aujourd'hui. De la même manière que la Tente est à la fois un foyer matériel et un lieu politique, l'image de la maison longue devient, devant nos yeux, une structure matérielle qui exprime des valeurs politiques, sociales et culturelles. Le maïs et la maison longue constituent ainsi des exemples représentatifs du pouvoir que possède l'image d'organiser des thèmes hétérogènes par leurs éléments et leurs sujets en une narration continue. Le tableau 2 présente les métaphores du maïs et de la maison longue dans les trois parties verticales du mur.

Ainsi, le récit « mural » qui prend source dans les images du maïs et de la maison longue se développe à partir d'éléments physiques liés à la terre (environnement physique, climat, agriculture), englobe ensuite l'occupation du territoire (la maison longue), pour aboutir au niveau politique (guerres et alliances, politiques identitaires et « partenariat global »). Territoire, culture matérielle et action politique sont ainsi liés en un discours cohérent et significatif.

#### OCCUPATION DU TERRITOIRE : LA LIGNE DES SAISONS

En face de ce récit associatif et métaphorique, la ligne des saisons représente des activités saisonnières spécifiques que l'on perçoit comme étant « traditionnelles » (Turner 1979 : 39-43, 111-112). L'été est représenté comme « la saison des grands rassemblements ». Tandis que nous passons de sociétés sédentaires cultivant le maïs à des sociétés de chasseurs-cueilleurs, nous conservons cependant l'idée du lieu de rassemblement en tant que lieu de décision politique. C'est la raison pour laquelle on peut entendre, au début de cette ligne des saisons, l'allocation d'un juriste cri sur un moniteur vidéo (photo 1). Dans ce même concept de rassemblement, les tentes des chasseurs-cueilleurs remplacent les maisons longues des Iroquois. L'été est effectivement la saison où les nomades peuvent se rassembler dans des campements plus grands. « C'était le temps des réunions, des échanges et des mariages », peut-on lire auprès des artefacts. L'été, c'est aussi la saison de la pêche et de la récolte des fruits sauvages. C'est pourquoi les lieux de rassemblement se situaient à l'embouchure des rivières ou près des rives des lacs. Par conséquent, une grande variété de paniers de pêche et de cueillette font partie des objets exposés. Le grand canoë atikamekw, situé à l'arrière de la ligne des saisons (photo 1), prend ici tout son sens. Leau est un élément principal du territoire et de la culture autochtone.

On se dirige ensuite vers l'automne, saison de « la grande migration vers l'intérieur ». Des artefacts variés qu'accompagnent de courts textes nous amènent au récit de la chasse. En effet, l'automne est la saison de la chasse, la période de la migration des caribous vers l'intérieur des terres. À la suite des animaux, les chasseurs et leurs familles délaissent la côte pour gagner les territoires de chasse de l'intérieur. La chasse d'automne fournit la subsistance de l'hiver. Aussi les artefacts de cette section de l'automne sont-ils principalement liés aux activités de chasse : armes de chasse, pièges, leurres pour les oies et différentes peaux d'animaux. En face de ces outils d'automne, le mur thématique se poursuit avec une section appelée « Exercer le pouvoir ». Les questions politiques sont mises ici en perspective historique. En effet, cette zone politique débute par les images des maisons longues iroquoises et se poursuit avec les questions politiques relatives à l'immigration européenne et aux politiques d'assimilation du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi que l'implique ce titre, le fait d'« exercer le pouvoir » place les peuples autochtones au centre de l'histoire politique de la région. Ainsi, les premières nations sont présentées comme des acteurs politiques principaux, maîtres de leur avenir politique. Le défi du récit consiste à dépasser l'image persistante de passivité attachée aux autochtones et de rejoindre ainsi l'horizon des revendications territoriales d'aujourd'hui. De cette manière, le paradigme des maisons longues s'impose dans un grand récit politique sur le mur muséal et s'enrichit des artefacts de la « ligne des saisons ». Cette interférence des images de chaque côté de l'hypoténuse produit un transfert continu de significations entre la pratique culturelle (représentée par les artefacts saisonniers) et le discours politique (représenté par les images et le texte). En traversant l'axe principal, on se trouve entre les migrations de chasse et la spiritualité qui provient des maisons longues ; entre les changements de pratiques saisonnières et l'argumentation sociopolitique. La ligne des saisons alimente le récit mural au moyen d'une grande variété d'éléments culturels. Cette construction narrative, qui se base sur des alternances de différences, confère un sens dynamique à la politique et essaie de briser de solides stéréotypes. De ce point de vue, la section de l'automne prend place dans une définition politique de l'identité plus large. Le territoire, représenté dans l'axe principal, constitue le point focal où la nature (la ligne des saisons), les cultures (la diversité), l'économie (la culture du maïs, la chasse et la pêche) et la politique (le troisième niveau du mur) se rejoignent indissociablement en un discours non dichotomique et non cartésien. Les dynamiques entre l'environnement naturel et la politique nous mènent aux politiques du Nord québécois. À cet endroit passe l'enregistrement vidéo de l'allocation d'un politicien innu. Dans son discours sur l'autonomie politique, l'orateur fait référence au territoire. Parler de politique, c'est parler de la terre. Et raconter la terre revient à parler de tout ce que la culture occidentale a appelé par des noms différents : « nature », « culture », « économie » et « politique ». Ici, toutes ces notions sont réunies dans une vision holiste du territoire, du temps et de l'histoire.

L'hiver, la saison suivante, se focalise sur les activités artisanales. Une petite tente avec de la peau de caribou à l'intérieur rassemble les artefacts hivernaux en un environnement culturel confortable au cœur du rude hiver. À côté, une projection vidéo témoigne du savoir-faire des Innus dans la fabrication des raquettes à neige. Les images de l'écran se relient aux artefacts de l'hiver autochtone. De l'autre côté de cette section hivernale, un autre moniteur diffuse le discours d'un administrateur innu sur le partenariat économique entre acteurs autochtones et non

autochtones. Ce discours polyphonique – textuel, audio-visuel et multimédia – produit ainsi une narration significative de la continuité entre la connaissance traditionnelle (TEK) et le mode de vie moderne, entre les fabrications artisanales et les prises de décisions économiques. En face, le mur raconte l'histoire de l'artisanat autochtone. Le texte signale que, pour des raisons sociales et politiques telles que la colonisation et les politiques de préservation de la faune sauvage, les territoires de chasse des Amérindiens se sont considérablement réduits depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. En conséquence, les communautés autochtones ont dû se tourner vers l'artisanat pour assurer leur subsistance. C'est ainsi que sont nées les activités artisanales autochtones, qui purent par la suite croître substantiellement à partir de la création d'un marché touristique. Ce marché a stimulé la production artisanale et, dans la section des artefacts (partie médiane du mur), on peut voir quelques objets tels que des paniers d'écorce. L'hiver est certainement l'espace le plus approprié pour présenter l'art inuit : plusieurs œuvres de l'art mondialement réputé des Inuits sont présentées à ce niveau médian du mur. Il s'agit surtout d'objets commerciaux produits au XX<sup>e</sup> siècle, après l'ouverture d'un marché étranger pour l'art inuit (1940). On apprend que la Hudson's Bay Company encouragea les artistes inuits, dans le but de commercialiser leur production artisanale. Les sujets de ces sculptures – chasseurs, animaux, familles et scènes de chasse – se réfèrent à la culture traditionnelle de la chasse et à la valorisation du lien entre l'homme et l'animal, exprimant ainsi le paradigme insécable nature/culture. Pour ma part, cette relation étroite renforce mon sentiment d'être devant la « tradition », tout en réalisant combien cette dernière a été mise en forme, et en discours, par la modernité. Ce sentiment devient de plus en plus fort à mesure que j'approche la fin de l'axe principal. Je suis déjà en train d'anticiper les images d'entreprises inuites modernes telles que First Air, Air Inuit ou, tout simplement, la Corporation Makivik, images sur lesquelles se conclut le mur de l'axe principal.

Enfin, le printemps arrive sur la ligne des saisons. Le retour des oiseaux migrateurs et du poisson déclenche la migration humaine vers les rivières et les lacs. La pêche en eau douce, la chasse aux mammifères marins et aux oiseaux, constituent les activités principales représentées par les artefacts de cette section. Toutes sortes de couteaux et d'outils de chasse et de pêche sont exposés à la curiosité du visiteur. Ici l'accent est clairement mis sur la division sexuelle du travail (Turner 1979 : 41). Tandis que les hommes chassent, les femmes font toutes les tâches domestiques telles que le tannage des peaux et la fabrication des vêtements. Une immense variété d'aiguilles traditionnelles utilisées pour fabriquer les raquettes (Turner 1979 : 146) sont présentées ici, de même que les paniers et les vêtements, les goussets à aiguilles et les sacs de couture. Le « renouveau printanier » est aussi la saison de la récolte du sirop d'érable. Aujourd'hui, le sirop d'érable, vendu dans les innombrables boutiques touristiques aux alentours du Musée de la civilisation, est le plus commercialisé des produits de la tradition amérindienne. Témoin des contacts entre les Amérindiens et les Européens, le sirop d'érable ouvre le récit le plus important dans cette étude : le récit des contacts et des échanges interculturels. Ainsi considérée, la sortie de la ligne des saisons se révèle, en fait, être l'entrée dans les transferts culturels et les appropriations d'objets multiples. Ainsi s'ouvre un nouveau cercle thématique que les concepteurs de l'exposition ont intitulé « Au-delà des apparences ».

## LA PRODUCTION MODERNE DE LA « TRADITION » : LE CERCLE « AU-DELÀ DES APPARENCES »

Comme pour le sommet des « Onze Nations », « Au-delà des apparences » se compose de deux hémisphères représentant des images modernes de la réalité autochtone. La première présente des photographies, presque à taille réelle, d'individus de différentes communautés autochtones. Constituée ainsi, cette structure diffère considérablement des sections analysées jusqu'ici. Pour les « Onze Nations », le visiteur est aux prises avec une carte géographique et des langues amérindiennes ; dans le sommet de la Tente il trouve un espace de rassemblement ; sur l'axe principal il observe des artefacts relatifs aux activités saisonnières. À la différence de ces sections, ici il est invité à ne regarder rien d'autre que des visages d'individus. Hommes, femmes, enfants et aînés sont représentés dans cette hémisphère et le récit n'y a d'autre signification que ce « premier degré de l'iconicité » (Peirce 1934). La problématique de l'identité descend ainsi au niveau individuel. Chaque visage est l'image d'une identité unique. C'est l'aboutissement de la différence : les figures individuelles deviennent des systèmes sémiotiques autonomes. Au-delà de la diversité culturelle systématisée dans le sommet des « Onze Nations », cette autre extrémité de l'hypoténuse ouvre une perspective sur une variété illimitée de systèmes d'identification individuelle. Les guides du musée s'accordent à dire qu'il s'agit là du point le plus saisissant de l'exposition. Selon eux, l'une des photographies est particulièrement « choquante » : celle d'une Abénaquise blonde. En réalité, elle ressemble à n'importe quelle jeune femme de la ville de Québec. Selon les concepteurs, cette image a été placée là dans le but de contredire les idées reçues. C'est un défi considérable pour un visiteur spécialement désireux de découvrir « l'autre » (Todorov 1984). Puisque l'opposition (Derrida 1985) est la seule manière d'affirmer son identité, le corps physique du visiteur est mis en perspective au centre du cercle « Au-delà des apparences ». « Qu'est-ce que d'être Québécois ? » est l'une des questions que les guides disent avoir entendues. De cette façon, le visiteur se fait participant du récit. Ma question : « Qui suis-je ? » fait partie de l'exposition. J'observe, et je suis observé, dans un jeu de représentations autoréflexif. Et c'est probablement la meilleure façon de raconter le contact avec l'autre.

En face de cette galerie de visages, une garde-robe ferme le cercle « Au-delà des apparences ». Les vêtements exposés témoignent de l'échange entre les traites autochtones et européens. L'expansion des objets et des matériaux étrangers ne met pas uniquement au défi la culture locale matérielle, mais aussi l'économie traditionnelle (Fitzgerald 1996 : 255). La traite des fourrures fut longtemps considérée comme la matérialisation la plus visible des contacts coloniaux (Ray 1974) et un tournant durant lequel les objets matériels ont acquis une nouvelle



Photo 3

La garde-robe « Au-delà des apparences »

En forme de demi-cercle, protégée par une vitre, la « garde-robe » évoque la traite des fourrures et les contacts entre Amérindiens et Européens. Il s'agit de transferts et appropriations culturels de matériaux étrangers.

(Photo Jacques Lessard, Musée de la civilisation, 1999)

« valeur d'échange » (Appadurai 1986 : 3-13). En effet, le contact avec les Européens et le mode de vie moderne ont multiplié la diversité. Caractéristiques de l'époque de la traite des fourrures, les exemples de vêtements démontrent l'appropriation de matériaux européens dans le costume traditionnel des Amérindiens et des Inuits. « Au-delà des apparences » décrit l'impact de la rencontre sur les cultures autochtones. Il exprime les dynamiques de l'identité dans un environnement social soumis au changement. Il parle de la manière d'agir de nouveaux acteurs dans de nouveaux contextes (Calloway 1997) et de l'appropriation d'éléments en provenance d'autres cultures. En regardant à travers le verre protecteur de cette « garde-robe » reconstituée, je vois quatre modes principaux d'appropriation des matériaux européens.

Le premier intègre des matériaux européens dans le costume traditionnel. L'un des exemples est l'*amauti* inuit (photo 3, gauche), fabriqué à partir des traditionnelles peaux de caribou et de phoque alliées à des matériaux provenant de la traite avec les Européens. Des perles de verre et des plombs de pêche sont utilisés en motifs décoratifs sur la peau de l'*amauti* traditionnel. Ils sont intégrés dans les éléments du design traditionnel tels que le grand capuchon, ce repli très large servant de porte-bébé dans le dos de l'*amauti*.

Il existe un exemple contraire : un costume féminin en matériaux européens caractéristique de l'époque de la traite des fourrures (laine, soie, coton), mais portant une garniture d'appliqué géométrique en ruban de soie (photo 3, centre), « inspirée du mode d'ornement vestimentaire de la tradition amérindienne » et rappelant les liserés décoratifs, comme le spécifie le texte.

Troisièmement, on peut aussi utiliser des matériaux traditionnels « à la mode européenne », tel ce veston d'homme très



Photo 4

#### Le Cyberspace

Pièces maîtresses d'un espace circulaire éclairé au néon, trois ordinateurs convient le visiteur à naviguer sur les rivières virtuelles de la tradition autochtone.

(Photo Jacques Lessard, Musée de la civilisation, 1999)

moderne et très « citadin » en peau d'élan décoré de broderies en poil d'élan (photo 3, droite).

Finalement, l'exemple le plus intéressant d'appropriation est le costume d'une Innue, datant de 1992. Entièrement fait de matériaux européens (photo 3, droite), ce costume est aujourd'hui considéré, selon le texte, comme « traditionnel et caractéristique » de la culture innue. C'est sans doute le point crucial de l'exposition. Le parcours géométrique offre ici un premier exemple où l'expression culturelle de l'identité ne passe pas par des matériaux provenant de l'environnement local. Ainsi, la relation au territoire fait directement référence au concept (l'identité) en éludant le référent physique (le matériel). Jusqu'ici, on a constaté que tous les artefacts reliés à l'identité culturelle sont venus de l'environnement immédiat de chaque communauté, des éléments du territoire : des peaux de caribou, des écorces de bouleau, des sculptures d'os de mammifères marins, du sirop d'érable... Témoins matériels de la relation au territoire, les objets des « Onze nations » et des « Quatre Saisons » étaient des narrateurs physiques de la diversité culturelle. Nous les appelons « traditionnels » dans la mesure où ils explorent des schémas de subsistance encadrés par une connaissance écologique traditionnelle. Or, ce costume innu parvient à atteindre le concept de « tradition » en se basant sur un référent non matériel qui ne fait pas partie de l'environnement physique. La haute modernité (Giddens 1990) et la mondialisation continue (Giddens 2000), où les objets transcendent leurs frontières culturelles (Appadurai 1986), nous obligent à redéfinir l'« objet traditionnel ». Si tant est que l'acte d'appropriation transforme le statut culturel de l'objet matériel (Turgeon 1996 : 47), la relation au territoire se fait moins matérielle et plus conceptuelle. Certes, la relation entre l'humain et l'environnement physique demeure le concept de base de ce qui est perçu comme « traditionnel et caractéristique » dans ce costume innu. Mais, contrairement à l'image du mais des Iroquois, cette relation n'a plus besoin d'aucun élément matériel explicite puisque le concept est détenu par la forme

elle-même. La forme opère ici une conceptualisation culturelle de l'objet matériel<sup>3</sup>. L'appropriation est une autre manière de dire « tradition ».

## DE LA TRAITE DES FOURRURES

### AU CYBERSPACE :

#### DÉMATÉRIALISATION DE

#### L'EXPRESSION IDENTITAIRE

Ainsi, l'objet peut prendre un raccourci pour se référer au concept (« tradition », « identité », « relation au territoire ») sans passer par le référent physique. Le costume innu de 1992 opère sous une forme métaphorique : l'objet mène directement au concept sans aucun médiateur. C'est cette capacité cognitive de l'objet qui nous conduit au cyberspace, le monde global des signes. Intitulé « De la tradition orale à Internet », le cercle du Cyberspace se trouve au bout de l'hypoténuse (photo 1). Entourés d'images contemporaines en couleurs provenant de communautés autochtones, trois eMac sont placés en

pièces maîtresses au centre d'un espace bleu marin post-moderne (photo 4). Ils sont « en ligne », offrant les paradigmes de liens Internet vers des sites autochtones connexes. C'est l'aboutissement du voyage sémiotique amorcé avec les « Voix distinctes ». Comment ce récit qui prenait sa source dans l'oralité peut-il se terminer en un paradigme virtuel élaboré sur Internet? En fait, la question centrale dans ce cercle du Cyberspace s'élève comme un « dilemme identitaire » : « Si un autochtone navigue sur Internet plutôt que sur une rivière, cela le rend-il plus, ou moins, autochtone? » Dorais a posé cette question (1997) : les peuples autochtones n'ont-ils pas le droit de changer tout en restant eux-mêmes? Ici, on comprend toute la modernité de la « tradition », exprimée à travers les changements qui s'impriment à des identités culturelles localisées.

En quelque sorte, l'aptitude d'un costume, fait de matériaux étrangers, à exprimer l'identité locale ouvre la voie au cyberspace autochtone. De la même manière que des matériaux européens sont agencés afin de produire un costume innu traditionnel, le cyberspace est appelé à « promouvoir la culture et les traditions autochtones ». Alors que la sédentarisation et l'intrusion de schémas modernes provoquent un déclin abrupt de la « tradition orale », l'exposition présente un nouveau conteur : le Cyberspace. En suivant le discours de l'exposition, les « voix distinctes » ont traversé des transformations économiques, des alliances politiques, la traite des fourrures et des textiles européens. Ici, elles prennent finalement la forme de liens de sites Web. Ainsi, l'Internet pourrait devenir une clé de voûte dans la transmission de la connaissance. Cette connaissance pourra-t-elle être qualifiée de « traditionnelle »? Si le costume innu de 1992, fait de matériaux européens, est considéré comme « traditionnel », le discours agencé sur Internet peut tout autant représenter la tradition, au moins celle que conçoivent les conservateurs de musée. Et on a vu que le discours sur la tradition est une production culturelle hautement moderne.

Considérée ainsi, la forme de l'exposition crée un récit particulier dont l'intention est double. D'un côté, il se donne pour but de briser les stéréotypes. Comme l'exprime le titre de

l'exposition, le narrateur est « nous », première personne du pluriel. Cela signifie à la fois une ré-appropriation de l'image des autochtones par les autochtones (première personne) et une différence (par rapport au visiteur québécois) qui entraîne une diversification des images culturelles de manière à accentuer ce qui est distinct tout en représentant les individus au-delà des stéréotypes (forme plurielle). D'un autre côté, l'exposition met en forme le discours en fonction de la structure hybride d'une zone de contact. La forme circulaire du récit est traversée par des perspectives géométriques linéaires qui la mettent en relations dynamiques avec des concepts occidentaux tels que l'État, le marché, la mondialisation et le cyberspace. Entre la culture du maïs et le cyberspace, des textes historiques et des images modernes recréent la « tradition ». C'est cette « tradition » qui soude l'environnement naturel (lié au territoire), l'identité culturelle et les revendications politiques. Les éléments pragmatiques du récit sont ainsi bâtis sur l'interaction de sujets, d'objets et de discours disparates et sans ordre chronologique, en tentant d'atteindre le but principal de l'exposition : à partir d'une tradition millénaire, aider le visiteur occidental à comprendre la complexité des questions politiques et culturelles autochtones dans le Québec d'aujourd'hui.

## Notes

1. Cet article est le résultat d'un travail commencé en 1999 lors d'un *Circumpolar Arctic Social Sciences Ph.D. Network Course* organisé par Gérard Duhaime, à Québec et au Nunavik (Duhaime et Bernard 2003 : 8-9). L'idée d'une étude sur la représentation des autochtones dans le musée est alors venue de mon collègue et ami Klaus Georg Hansen, directeur du musée du Sisimiut au Groenland. Par contre, j'assume l'entière responsabilité de la démarche méthodologique, des résultats et des conclusions. Je remercie également Anne-Hélène Kerbiriou pour son aide linguistique.
2. Afin de distinguer cette tente en tant qu'élément géométrique de la structure spatiale de l'exposition (un des sommets du triangle), je la mets avec une majuscule : la Tente.
3. Puisque cet objet vient d'ailleurs, il faut se l'approprier sous une forme locale. Aussi le processus est-il ici le contraire de l'acculturation.

## Ouvrages cités

APPADURAI, A., 1986 : *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press.

BLANCHARD, D. S., 1983 : « The Seven Nations of Canada: an Alliance and a Treaty ». *American Indian Culture and Research Journal* 7(2) : 3-23.

BRODY, H., 1981 : *Maps and Dreams: Indians and the British Columbia Frontier*. Toronto, Douglas and McIntyre.

CALLOWAY, C. G., 1997 : *New Worlds for all: Indians, Europeans, and the remaking of early America*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

CBJQ = *Convention de la Baie James et du Nord québécois, 1976 : Convention entre le Gouvernement du Québec, la Société d'Énergie de la Baie James, la Société de développement de la Baie James, la Commission hydroélectrique de Québec (Hydro-Québec), le Grand Council of the Crees (of Québec), la Northern Québec Inuit Association et le Gouvernement du Canada*. Québec, Éditeur officiel du Québec.

CRUIKSHANK, J., 1998 : *The Social Life of Stories: Narrative and Knowledge in the Yukon Territory*. Lincoln and London, University of Nebraska Press.

DERRIDA, J., 1985 : *De la grammatologie*. Paris, Éditions de Minuit.

DORAIS, L.-J., 1997 : *Quaqtaq: Modernity and Identity in an Inuit Community*. Toronto, University of Toronto Press.

DUHAIME, G., et N. BERNARD (dir.), 2003 : *Arctic Economic Development and Self-Government*. Québec, GÉTIQ.

FECTEAU, R. D., 1985 : *The Introduction and Diffusion of Cultivated Plants in Southern Ontario*. M.A. Thesis, Toronto, York University.

FENTON, W. N., 1998 : *The Great Law and The Longhouse: A Political History of the Iroquois Confederacy*. Norman, Oklahoma University Press.

FITZGERALD, W. R., 1996 : « Contact, Contraction and the Little Ice Age: Neutral Iroquoian Transformation, AD 1450-1650 », in L. Turgeon, D. Delâge, R. Ouellet (dir.) *Cultural Transfer, America and Europe: 500 Years of Interculturation*. Québec, Presses de l'Université Laval, p. 243-271.

FITZHUGH, W., 1996 : « Early Contact and Acculturation in the North: Native America and the Global System », in L. Turgeon, D. Delâge et R. Ouellet (dir.), *Cultural Transfer, America and Europe: 500 Years of Interculturation*. Québec, Presses de l'Université Laval, p. 93-104.

GIDDENS, A., 1990 : *The Consequences of Modernity*. Stanford, Stanford University Press.

—, 2000 : *Runaway World: How Globalisation is Reshaping Our Lives*. New York, Routledge.

GRABURN, N., 1998 : « Weirs in the River of Time: The Development of Historical Consciousness among the Canadian Inuit ». *Museum Anthropology* 22(1) : 18-32.

HORNBORG, A., 1996 : « Ecology as Semiotics: outlines of a contextualist paradigm for human ecology », in P. Descola et G. Palsson (dir.), *Nature and Society: Anthropological Perspectives*. London, Routledge.

LAVILLE, C., 1991 : « Les Amérindiens d'hier dans les manuels d'aujourd'hui ». *Trace* 29(2) : 26-33.

McCONNELL, M. N., 1987 : « Peoples in Between », in Daniel Richter, *Beyond the Covenant Chain. The Iroquois and Their Neighbors in Indian North America, 1600-1800*. Syracuse, Syracuse University Press, p. 93-112.

NUTTAL, M., 1998 : « Critical Reflections on Knowledge Gathering in the Arctic », in L.J. Dorais (dir.), *Aboriginal Environmental Knowledge in the North*. Québec, GÉTIQ, Université Laval, p. 21-36.

PEIRCE, C. S., 1934 : *Collected Papers*. Cambridge, Harvard University Press.

—, 1984 : *Textes anticartésiens. Morceaux choisis* (présentation et traduction de Joseph Chenu). Paris, Aubier.

PINXTEN, R., 1987 : *Towards a Navajo Indian Geometry*. Gand, Kultuur, Kennis en Integratie.

RAY, A. J., 1974 : *Indians in the Fur Trade: their role as trappers, hunters, and middlemen in the lands southwest of Hudson Bay, 1660-1870*. Toronto, University of Toronto Press.

RICHTER, D., 1992 : *The Ordeal of the Longhouse. The Peoples of the Iroquois League in the Era of European Colonization*. Williamsburg, Chapel Hill.

SAUSSURE, F., 1922 : *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot.

SMITH, D. B., 1996 : « Amerindiens in Québec and Canada, Half-a-Century Ago – and Today », in L. Turgeon, D. Delâge, R. Ouellet, *Cultural transfer, America and Europe: 500 Years of Interculturation*. Québec, Presses de l'Université Laval, p. 117-140.

TODOROV, T., 1984 : *The Conquest of America: the question of the other*. New York, Harper & Row.

TRIGGER, B. G., 1976 : *The Children of Aataentsic: a History of the Huron people to 1660*. Montréal, McGill-Queen's University Press.

—, 1990 : *The Huron: Farmers of the North*. Fort Worth, Holt, Rinehart and Winston.

TURGEON, L., 1996 : « Échange d'objets et conquête de l'Autre en Nouvelle-France au XVI<sup>e</sup> siècle », in L. Turgeon, D. Delâge, R. Ouellet, *Cultural Transfer, America and Europe: 500 Years of Interculturation*. Québec, Presses de l'Université Laval.

TURNER, L. M., 1979 : *Indians and Eskimos in the Québec-Labrador Peninsula. Ethnology of the Ungava District*. Québec, Inuksiutiit Association, Coméditex.

VINCENT, S., et B. ARCAND, 1979 : *L'Image de l'Amérindien dans les manuels scolaires du Québec ou Comment les Québécois ne sont pas des sauvages*. La Salle, Hurtubise HMH, Coll. « Cahiers du Québec (51) / Cultures amérindiennes ».

WACHOWICH, N., 1998 : « Exhibiting Knowledge: Videoconferencing, the Arctic Odyssey and the Canadian Museum of Nature », in L.J. Dorais (dir.), *Aboriginal environmental knowledge in the North*. Québec, GETIC, Université Laval, p. 81-94.

WARREN, D. M., L.J. SLIKKERVEER et D. BROKENSHA (dir.), 1995 : *The Cultural Dimension of Development, Indigenous Knowledge Systems*. London, Intermediate Technology Publications.

WENZEL, G., 1984 : « L'écologie culturelle et les Inuit du Canada : une approche appliquée ». *Études/Inuit/Studies* 8(1) : 89-101.

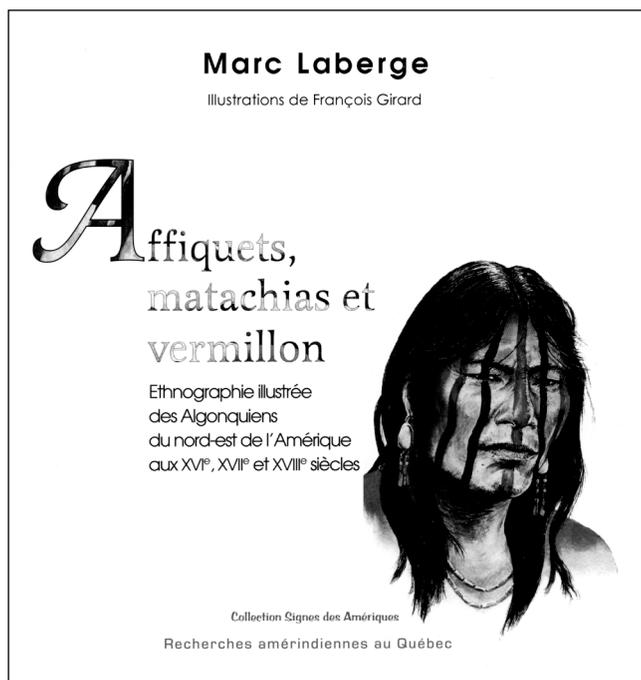
# Affiquets, matachias et vermillon

## Ethnographie illustrée des Algonquiens du nord-est de l'Amérique aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

.....

**par Marc Laberge**

Illustrations de François Girard



À quoi ressemblaient les Algonquiens lorsque Champlain a fondé Québec en 1608 ? Comment étaient-ils vêtus, coiffés, maquillés ? Quels types d'ornements et de décorations portaient-ils ? Comment vivaient-ils ?

Marc Laberge et François Girard ont joint leurs recherches et leurs talents pour répondre à ces questions et tenter de créer une nouvelle iconographie documentée des Algonquiens de la Nouvelle-France.

Un volume de 227 pages contenant plus de 120 illustrations.

Collection « Signes des Amériques », n° 11  
30 \$ (tps et frais de port inclus)

Faire parvenir votre commande accompagnée d'un chèque à :

Recherches amérindiennes au Québec  
6742 rue Saint-Denis Montréal QC H2S 2S2