

# PROJET DE RECHERCHE

AAP 2012 "Pratiques interculturelles dans les institutions patrimoniales"

---

**Pratiques muséales, politiques autochtones et  
travail des identités culturelles  
dans l'exposition itinérante « E tū Ake »  
(Nouvelle Zélande, France, Canada), 2011-2014.**

**Rapport final  
Avril 2014**

---

Gaëlle CRENN  
Lee DAVIDSON  
Natacha GAGNE  
Mélanie ROUSTAN

---

Contact : Gaëlle Crenn

[gaelle.crenn@univ-lorraine.fr](mailto:gaelle.crenn@univ-lorraine.fr)

Tel : 06 66 44 91 29

## Table des matières

I. RAPPEL DU PROJET .....	3
1. Problématique et objectifs.....	3
2. Démarche et terrains.....	3
21. Calendrier des terrains.....	3
22. Entretiens.....	6
3. Partenaires et budget.....	6
31. Partenaires.....	6
32. Budget.....	6
II. TRAVAUX ET PUBLICATIONS.....	11
1. L'EXPOSITION.....	11
11. Approches de l'exposition comme zone de contact.....	11
12. Muséographie et interprétation dans l'exposition "E tū Ake".....	12
13. Rapports aux objets, scénographie et contextes institutionnels : l'exposition à Paris et Québec.....	12
Les transformations de l'exposition dans sa circulation.....	12
Une exposition « clé en main », typique et exemplaire du savoir-faire du Te Papa.....	12
Entre vision indigène et internationale : des objets inscrits dans un double paradigme patrimonial.....	13
Les créations scénographiques : entre dramatisation des espaces et intimité du rapport aux objets :.....	14
Conclusion : La validation de l'exposition par un usage double de la notion d'art.....	15
2. PRATIQUES PROFESSIONNELLES.....	15
21. Les relations professionnelles.....	15
22. Les pratiques professionnels et le dialogue interculturel.....	15
3. RECEPTION.....	15
31. La réception de l'exposition à Québec.....	15
32. La réception de l'exposition à Paris.....	15
CONCLUSION.....	15
1. Perspectives.....	15
11. Interculturalité et professionnalisation.....	16
12. Conceptions et réceptions comparées de l'autochtonie.....	16
13. Conceptions du patrimoine et rôle du musée.....	16
2. Travaux en cours et prévus.....	16

21. Communication.....	16
22. Articles.....	16

## I. RAPPEL DU PROJET

### 1. Problématique et objectifs

Le présent rapport présente les résultats de la recherche menée sur une exposition initialement conçue par le musée Te Papa Tongarewa de Wellington, en Nouvelle-Zélande « E tū Ake : (Standing Strong) ».

L'exposition « E tū Ake » se veut un autoportrait des Maori. Elle articule la présentation d'artefacts anciens et contemporains à un propos centré sur la persistance culturelle, l'affirmation identitaire et les revendications politiques. Après sa présentation à Wellington, elle a été présentée en 2011 au musée du quai Branly, à Paris, et en 2013 au musée de la Civilisation de Québec. Considérant l'exposition itinérante comme « zone de contact » mobile (J. Clifford), la recherche vise à comprendre les transformations de l'exposition, tant au niveau de sa production scénographique, des pratiques muséographiques des professionnels et de sa réception par les publics, dans trois contextes nationaux différents. Elle permet à travers l'étude de ce cas d'interroger les pratiques muséologiques en situation d'interculturalité, de comprendre la circulation et la réception d'une muséographie autochtone, et de cerner les conditions d'une muséologie postcoloniale.

A travers ce cas nous interrogeons la notion d'exposition comme zone de contact élaborée par James Clifford. S'inspirant de Marie Louise Pratt, Clifford considère le musée comme « un lieu où des cultures et des communautés différentes se croisent, interagissent, et sont mutuellement influencées par la rencontre »<sup>1</sup>. Comme le commente McCarthy,

« Malgré des conflits inévitables dans des situations de pouvoir asymétriques, Clifford montre comment ces relations peuvent être productives, [quand] des cultures « traditionnelles nouvelles » ont été réinventées à partir des ressources du musée. Dans les états « post-settlers », cet engagement mutuel est encore plus marqué parce que les peuples autochtones ne sont pas éloignés dans le temps et dans l'espace, « loin là-bas, et dans le temps » comme on le disait, mais bien présent ici et maintenant. »(2011 : 5)

---

1 Clifford

Dans cette exposition, consacrée à la démonstration de la vitalité et de la diversité de la culture maorie, nous nous intéressons en particulier aux façons d'aborder (ou non) les mouvements politiques en faveur de la reconnaissance, des revendications ou de l'autonomisation des communautés autochtones et leur réception dans des contextes nationaux hétérogènes. Nous observons également la formation d'une image de la culture maorie, et des usages (économiques politiques, touristiques) qui en sont faits, à l'échelle globale et/ou locale. Associant analyse des pratiques muséales (conservation, scénographie et médiation) et réception de l'exposition, la méthodologie comprend des interviews avec les concepteurs des trois lieux, et deux études de réception auprès des publics (Paris, Musée du Quai Branly, et Québec, Musée de la Civilisation).

L'équipe rassemble, dans une perspective pluridisciplinaire, quatre chercheuses principales issues des trois pays concernés : Gaëlle CRENN, en Sciences de l'information et de la communication, Centre de recherche sur les médiations, Université de Lorraine, France ; Lee DAVIDSON, spécialiste des loisirs et des musées, Heritage and Museum Studies Programme, Victoria University, Wellington, Nouvelle Zélande ; Natacha GAGNE, Anthropologie, Université Laval, Québec, Canada; Mélanie ROUSTAN, Anthropologie, Muséum d'histoire naturelle, Département Muséologie, Paris. Dans chaque pays, l'université de rattachement des chercheuses est impliquée, et les contacts existants avec les musées concernés ont facilité la mise en œuvre de la recherche.

L'ambition du projet est de combiner dans une approche multidimensionnelle une perspective comparative et une approche globale de l'exposition et de sa circulation. Ainsi ce projet adjoint une dimension comparative entre trois contextes nationaux et une approche globale de l'exposition, au sens où elle est considérée comme une co-construction entre les concepteurs et les publics récepteurs. La recherche associe ainsi étude de la conception des équipes, moment de réalisation et de mise en œuvre de l'exposition, et appropriation par les publics destinataires. Le cadre défini permet plusieurs angles d'analyse, en confrontant les contextes, ou en associant les perspectives d'acteurs. C'est dans ces regards croisés impliquant ces différents aspects que les représentations des relations interculturelles, de l'altérité, des conceptions de l'autre et de soi, ainsi que du patrimoine, sont mises en lumière.

## 2. Démarche et terrains

### 2.1. Calendrier des terrains

DATE	LIEU/OBJET	TACHE	PERSONNES
2011	WELLINGTON		
9 avril - 26 juin 2011	E tu aKe, Musée Te Papa Tongarewa, Wellington, NZ	Visites	Gaëlle Crenn
2011-2013		Entretiens Professionnels	Lee Davidson
2011-2012	PARIS		
4 octobre 2011-22	Māori, leurs trésors	Visites	Gaëlle Crenn

janvier 2012.	ont une âme , MQB, Paris	Entretiens visiteurs  Entretiens professionnels	Mélanie Roustan Natacha Gagné Lee Davidson
25-30 octobre 2011	Semaine Maori programme Toussaint 2012	Observations	Gaëlle Crenn
23 janvier 2012	Cérémonie de restitution des têtes Maorie / Clôture de l'exposition	Observations	Gaëlle Crenn Mélanie Roustan Natacha Gagné Lee Davidson
2012-2013	QUEBEC		
21 Novembre 2012	Québec- Musée de la Civilisation  cérémonies d'ouverture  Ouverture de l'exposition,	Observations	Natacha Gagné » Stagiaire Lee Davidson
Du 20 au 30 Nov 2012	Montréal - Cérémonie de restitution des têtes maories, Musée des Beaux arts	Observations	Natacha Gagné » Stagiaire
Du 20 au 30 Nov 2012	Québec - Musée de la Civilisation	Observations  Visites  Entretiens professionnels  Entretiens publics	Natacha Gagné » Stagiaire Lee Davidson
Du 29 avril au 5 mai 2013	Québec - Musée de la Civilisation	Entretiens professionnels  Entretiens publics	Natacha Gagné Mélanie Roustan

## 22. Entretiens

6 membres de l'équipe du Quai Branly, 9 membres de l'équipe du Musée de la civilisation (l'un des membres à deux reprises), et une dizaine de membres du Te Papa ont été interviewés.

Il s'agit de personnes impliquées dans le projet ayant des fonctions dans la direction, la conservation, la scénographie, la communication ou la médiation des musées.

Une quarantaine d'entretiens ont été réalisés auprès des visiteurs à Paris et à Québec. Ils ont été retranscrits et codés sous le logiciel Invivo.

## 3. Partenaires et budget

### 31. Partenaires

Comme on peut le voir dans le tableau ci-dessous, le projet associe les 3 musées et 3 universités de rattachement des chercheuses impliquées, dans les 3 pays concernés.

PAYS	FRANCE	CANADA	NOUVELLE ZELANDE
Ville	Paris	Québec	Wellington
Musée	Musée du quai Branly	Musée de la Civilisation	Musée Te Papa Tongarewa
Université	Université de Lorraine	Université Laval	Université Victoria
Département / Centre de recherche	Centre de recherche sur les médiations (Sciences de l'information et de la communication)	Département d'anthropologie	Heritage and Museum Studies
Chercheur(e)s	Dr. Gaëlle Crenn Maîtresse de conférences en SIC.	Dr. Natacha Gagné Professeure agrégée en anthropologie	Dr. Lee Davidson Senior Lecturer, en Etudes du tourisme et des musées (Leisure and Museum Studies)
	Muséum d'histoire naturelle, Département de muséologie, Paris	Me Eve Desroches Stagiaire, sous la direction de Natacha Gagné	

	Mélanie Roustan, Maîtresse de conférences en SIC	Me Servane Roupnel Stagiaire, sous la direction de Natacha Gagné	
--	--	---	--

### 32. Budget

Subvention Ministère de la culture : Etat estimatif, CREM Avril 2014 (source : CREM, Alain Müller, responsable administratif et financier).

	Nature	Montant	
	<b>Billets Canada</b>	<b>1677,6</b>	
	<b>Séjour (estimatif)</b>	<b>1200</b>	
	<b>Prestation Roustan</b>	<b>3000</b>	
	<b>Retranscriptions faites</b>	<b>3000</b>	
	<b>Pays bas (estimatif)</b>	<b>300</b>	
	<b>Retranscription Québec (estimatif)</b>	<b>3000</b>	
	<b>Total "engagé"</b>	<b>12177,6</b>	
	<b>Financement MIN</b>	<b>12172</b>	
	<b>Solde</b>	<b>-5,6</b>	

Pour l'état définitif, le CREM transmettra un Etat final à réception du Rapport.

Le projet a bénéficié de financements complémentaires :

L'Université de Victoria, Wellington assumé la prise en charge du déplacement de Lee Davidson à Québec en Novembre 2013. Lee Davidson a bénéficié d'un congé de recherche de son université en 2013, et a été accueillie comme professeure invitée à Paris 1; elle a pu contribuer aux enquêtes à Paris dans ce cadre. Ses fonds de recherche ont permis d'assurer la retranscription des entretiens professionnels à Wellington.

-Lee Davidson a fourni, par ses contacts avec l'Ambassade de Nouvelle Zélande les invitations de l'équipe à la cérémonie de restitution des têtes maories au MQB, le 23 janvier 2013.

Des déplacements de Natacha Gagné à Paris ( octobre 2012 ; janvier 2013) ont été faits dans le cadre de recherches financées par son université de rattachement (Université d'Ottawa puis Université Laval de Québec).

Les fonds de recherches et d'aide à l'enseignement attribués à Natacha Gagné par l'Université Laval ont également servi à payer une partie de la transcription des entretiens réalisés à Québec ; l'autre partie fut réalisée par les stagiaires gracieusement.

Deux stagiaires, Servane Roupnel et Eve Desroches-Maheux ont réalisé le codage sous INvivo des entretiens visiteurs à Paris et Québec. Leurs rapports ont été réalisés dans le cadre d'un stage non rémunéré dans le cadre du cours Formation pratique de l'Université Laval, sous la supervision de Natacha Gagné.

Le Musée du Quai Branly a gracieusement mis une salle de réunion à disposition de l'équipe pour la réunion du 23 Janvier 2013.

## II. TRAVAUX ET PUBLICATIONS

Cette section présente la liste des travaux et rapports de recherche internes (analyse d'entretiens, observations), non publiés, et donne une présentation synthétique des travaux publiés (ou soumis à publication). Les textes complets sont joints en annexe.

**La diffusion de ces travaux nécessite l'accord des auteures, car les conditions de diffusion des entretiens réalisés dépend des engagements éthiques signés entre les personnes interviewées et les universités.**

### 1. L'EXPOSITION

#### 11. Approches de l'exposition comme zone de contact

**Communication:** Crenn, Gaëlle, Davidson, Lee, "Views of culture on tour: New theories, methodologies and perspectives for an emerging field". Conference Association of Critical Heritage Studies Inaugural Conference, Gothenburg, Sweden, 5-8 June 2012. [Communication présentée par Gaëlle Crenn]

**Abstract:** This paper presents the preliminary findings from a comparative transnational project examining the staging of a Māori exhibition in New Zealand, France and Canada. Drawing on the work of James Clifford, it considers this touring exhibition as a mobile 'contact zone' and aims to understand how both museum professionals and visitors deal with interculturality, and how related meanings and identities shift as the exhibition moves from one national context to the next. The project's multi-method approach combines both conventional quantitative visitor data with in-depth interviews of visitors and museum professionals across the three sites. As such, it demonstrates the value of combining a range of theories, methods and sources in order to build a critical heritage studies informed by a more rounded view of the experience of culture, representation and identity. In terms of heritage practices, our comparative methodology can inform the ways in which exhibitions of "the self", including hot cultural topics, can be adapted to effectively address diverse audiences.

#### 12. Muséographie et interprétation dans l'exposition "E tū Ake »

**Communication :** Crenn, Gaëlle, Davidson, Lee, "Intercultural dialogue and the touring exhibition: A case study of a Māori exhibition in the northern hemisphere", Conference "Understanding each

other's heritage – Challenges for heritage communication in a globalized world", July 19-21, 2012, BTU Cottbus, Germany. [Communication présentée par Lee Davidson]

**Session 2:** Heritage (mis)interpretation: challenges and opportunities for interpretation for diverse audiences

**Abstract:** This paper presents the preliminary findings from a comparative transnational study examining the staging of a Māori exhibition in New Zealand, France and Canada. The "E Tu Ake: Standing Strong" exhibition, designed and presented by the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa in Wellington (2011), aims to highlight the vitality of Māori culture and the strength of its current aspirations, through the presentation of cultural treasures (taonga), contemporary works of art and artifacts. The title of the exhibition powerfully reflects its political dimension, which includes the history of Māori struggle and claims for restitution. How is such an exhibition, originally rooted in a specific national context, transformed by its movement, being at once an object of different museum practices and subject to a different reception by audiences in diverse national contexts? What role does interpretation play in this process?

Drawing on the work of James Clifford, the study considers this touring exhibition as a mobile 'contact zone' and aims to understand how both museum professionals and visitors deal with interculturality, and how related meanings and identities shift as the exhibition moves from one national context to the next. We seek to identify the movements made in definitions of Māori culture and understandings of the indigenous issues at the heart of the exhibition, both in its production (through conservation practices, design and interpretation at each site) and in its public reception (with French and Canadian audiences).

The project's multi-method approach combines both conventional quantitative visitor data with in-depth interviews of visitors and museum professionals across the three sites. A key aim of the project is to inform the ways in which interpretation in exhibitions of "the self", including hot cultural topics, can be adapted to effectively address diverse audiences and foster cross-cultural dialogue and understanding.

## ANNEXE 1

### **13. Rapports aux objets, scénographie et contextes institutionnels : l'exposition à Paris et Québec**

**Communication :** Crenn, Gaëlle, Roustan, Mélanie, « L'exposition « Maori. E Tu Ake », affirmation culturelle et politiques de l'art. Wellington, Paris, Québec : une approche comparative ». Colloque **E-toile Pacifique 2013, Paris, EHESS, 2-3 Octobre 2013.**

**Session :** Arts, Cultures, Musées dans/sur le Pacifique (animée par Monique Jeudy-Ballini)

**Résumé :** L'exposition « E Tu Ake » (Maori debout) a été conçue par le Te Papa museum de Wellington, en Nouvelle-Zélande. Elle a ensuite été présentée en 2011 au musée du quai Branly, à Paris, et en 2013 au musée de la Civilisation de Québec. Dans ces trois contextes, nous avons étudié l'exposition, et tout particulièrement sa scénographie, et mené une double enquête de terrain : auprès des équipes des institutions et auprès des visiteurs. Nous nous proposons de présenter et de discuter quelques éléments issus de cette recherche comparative (menée en coopération avec Lee

Davidson, de l'université Victoria de Wellington, et Natacha Gagné, de l'université de Laval à Québec).

L'exposition « E Tu Ake » se veut un autoportrait des Maori. Elle articule la présentation d'artefacts anciens et contemporains à un propos centré sur la persistance culturelle, l'affirmation identitaire et les revendications politiques. Si les objets et le découpage conceptuel de l'exposition demeuraient inchangés entre Wellington, Paris et Québec, les scénographies étaient fort différentes – et, bien entendu, les contextes institutionnels autant que le cadre de la réception. Quels objets ont été choisis pour représenter la culture Maori ? Lesquels sont identifiés comme « objets d'art » ? Quelle place l'art tient-il dans le discours tenu par l'exposition sur la vitalité de la culture Maori ? Quels sont les liens opérés entre art et sacralité, entre art et politique ? Quels points communs et différences observe-t-on entre les trois contextes, néo-zélandais, français et québécois ?

### **Les transformations de l'exposition dans sa circulation**

La recherche se donne pour objectif de comprendre, comment, dans la circulation de l'exposition, sont produites et transformées des représentations du statut des objets, des pratiques professionnelles, et de la culture māori. Si les objets et le découpage conceptuel de l'exposition demeuraient inchangés entre Wellington, Paris et Québec, les scénographies y sont fort différentes – et, bien entendu, les contextes institutionnels autant que le cadre de la réception.

Quelles sont les représentations de la culture māori que donne l'exposition ? Quelles sont les conceptions de la « culture », du « patrimoine », des « objets » qui sont discutées et négociées au cours de la circulation de l'exposition, en fonction de ses conditions d'accueil dans le musée hôte, des pratiques muséographiques locales, des contextes institutionnels et plus largement politiques ? Dans les trois contextes, nous avons étudié l'exposition, et tout particulièrement sa scénographie, et mené une double enquête de terrain : auprès des équipes des institutions et auprès des visiteurs. Nous nous sommes d'abord demandé quels objets ont été choisis pour représenter la culture Māori. Lesquels sont identifiés comme « objets d'art » ? Quelle place l'art tient-il dans le discours tenu par l'exposition sur la vitalité de la culture Maori ? Quels sont les liens opérés entre art et sacralité, entre art et politique ? Quels points communs et différences observe-t-on entre les trois contextes, néo-zélandais, français et québécois ?

Nous avons analysé dans les trois présentations de l'exposition le design scénographique (présentation des objets et ambiance) et le contexte institutionnel de la présentation. Nous avons également procédé au relevé des occurrences du terme « art » et de ses qualifications dans le méta discours (catalogue, numéro spécial de Beaux Arts Magazine consacré à l'exposition au Musée du Quai Branly) et dans la communication.

Après avoir présenté l'exposition, nous évoquons trois dimensions principales dans la production : les objets, la scénographie, et le contexte institutionnel, avant de conclure.

### **Une exposition « clé en main », typique et exemplaire du savoir-faire du Te Papa**

L'exposition « E tū Ake ( Standing Strong) » résulte de l'adaptation d'une exposition antérieure, intitulée « Mauri Ora : Trésors māori du Musée National de Nouvelle Zélande Te Papa Tongarewa », présentée au Japon (2007). Au Te Papa, l'idée a germé de retravailler cette exposition en vue d'une tournée internationale. On peut penser qu'a pu peser dans cette décision le précédent qu'a constitué

au milieu des années 1980 la tournée de l'exposition « Te Māori » (notamment au Metropolitan Museum à New York), événement considéré comme un tournant dans la reconnaissance internationale de la Nouvelle Zélande en général et de la culture māori en particulier (McCarthy, 2011).

Inauguré en 1998, le musée national Te Papa Tongarewa, situé à Wellington, est un musée binational, lieu d'affirmation du récit national de Aotearoa - Nouvelle Zélande. Très populaire, familièrement appelée « Our place », le musée est un des lieux de reconnaissance et d'affirmation des Māori comme membres fondateurs à part entière de la nation néo-zélandaise.

Les différentes parties du musée permettent de raconter le récit national selon plusieurs perspectives, qui tantôt co-existent, et tantôt, s'intègrent partiellement : celle des Néo-Zélandais d'ascendance européenne, descendants des colons pionniers (appelé en langage māori les Pakeha), celle des Maoris, celle des habitants du Pacifique.

Le Te Papa se distingue par une organisation et des pratiques professionnelles singulières, caractéristiques de la muséologie participative : des leaders māori sont associés à titre d'expert au plus haut niveau de la direction. Parmi le personnel de conservation, des gardiens māori effectuent les rites nécessaires pour traiter correctement les *taonga* (trésors culturels) présents dans le musée. Il s'agit d'assurer leur bonne préservation, non seulement physique mais également spirituelle : d'assurer la préservation de leur force vitale (*mauri*).

L'exposition « E tū Ake » a été conçue et produite par un groupe de pilotage (*steering group*) composé majoritairement de Māori travaillant au musée, et des leaders de tribus (*iwi*) qui ont été consultés. Considérée comme une exposition « clé en mains », conçue avant tout pour une itinérance étrangère, l'exposition, lors de son montage à l'étranger a été à chaque fois supervisée par une délégation māori.

Le propos de l'exposition est centré sur la persistance culturelle, l'affirmation identitaire et les revendications politiques

Concernant la perspective énonciative, l'exposition est présentée d'emblée comme exprimant « un point de vue māori contemporain », dressant un tableau de « la culture vivante et dynamique des Maoris, le peuple autochtone de Aotearoa-Nouvelle-Zélande » (Catalogue, version anglaise, Introduction, p.12), et de ses aspirations. Selon la commissaire et auteure du catalogue Huhanah Smith<sup>2</sup>, elle a pour thème majeur « la quête de l'auto-détermination des Māori » (Catalogue, préface, p. 10). Elle est de plus « faite par les Māori eux-mêmes », qui s'expriment eux-mêmes sur ce qu'est leur culture. On peut noter que cette perspective est éloignée d'une approche du dialogue des cultures, telle que la défend le musée du quai Branly.

L'exposition présente des objets anciens (deux tiers de *taonga*) et contemporains (TPT, Document concept).

«[Elle] vise à faire la démonstration qu'il existe une relation vivante entre les *taonga*, les œuvres contemporaines et les gens qui y sont associés. Les visiteurs expérimentant la beauté et le pouvoir des œuvres *taonga* en passant devant une sélection d'œuvres contemporaines, avec les forces qui en

---

2 (remplacée ensuite par Ronda Paku)

émanent ; dans ce contexte les visiteurs acquerront une compréhension des concepts centraux, des problèmes et des débats pertinents pour les Māori aujourd'hui. (TPT, Document concept).

Cette perspective correspond au positionnement muséal du TPT, dont l'exposition « E tū ake » constitue une réalisation à la fois typique et exemplaire. C'est une réalisation typique par cette activation, propre au TPT, de l'opérativité des œuvres. A travers l'expérience esthétique d'œuvres puissantes, le visiteur expérimente les visions du monde et les principes régissant la culture des Māori, lui faisant ainsi accéder à une compréhension de leurs aspirations collectives aujourd'hui. C'est une réalisation exemplaire en tant qu'elle est conçue pour des audiences internationales<sup>3</sup> comme une vitrine de la culture māori. Exemplaire enfin au sens où, si l'exposition ambitionne de montrer au monde la culture māori comme composante essentielle de la nation néo-zélandaise, c'est en tant que peuple autochtone que les Māori sont avant tout présentés. Les Māori font figure d'exemple de peuple parvenant à lutter pour régénérer, revivifier une culture pourtant parfois très menacée « passant du statut d'être au bord de l'extinction au statut d'être couramment utilisée » (Catalogue, Intro), et de modèle, apportant des solutions possibles aux autres peuples autochtones rencontrant des problèmes similaires.

Le parcours conceptuel est fondé sur le concept central de *tino rangatiratanga* : « contrôle de toutes choses māori par les Māori eux-mêmes ». « Des expressions variées de *tino rangatiratanga* sont illustrées pour éclairer les aspirations des Māori » (TPT, Document concept) : Trois aspects sont principalement déclinés, articulant le parcours de l'exposition sur les concepts māori suivants :

1. *Whakapapa* : Système de référence généalogique, identité culturelle<sup>4</sup>

2. *Mana* : Intégrité, charisme – qualités souvent associées au leadership<sup>5</sup>

3. *Kaitiakitanga* : responsabilité de garde, de protection, de bonne gestion de l'environnement naturel<sup>6</sup>.

Dans chaque section, les stations explorent des dimensions passées et actuelles des thèmes, en faisant référence à des controverses et des débats. Une partie introductive associe des panneaux explicatifs, apportant des repères historiques, sociaux et politiques, et vitrines présentant des objets emblématiques, un *taonga* introduisant chacun des trois concepts structurant le parcours.

L'exposition est présentée dans la galerie Visa Platinum, galerie d'exposition temporaire située au cœur du musée, en entrée libre. Donnée à voir dans une galerie de prestige au cœur du musée qui

---

<sup>3</sup> Pour ce faire, l'itinérance est envisagée pour un temps assez long- les œuvres étant prévues pour être en circulation déjà au moins quinze mois pour les expositions de Wellington, Paris et Québec (TPT, Document concept).

<sup>4</sup> *Identity and interconnectedness* ( titre de sections dans le catalogue et dans les textes d'exposition, version originale anglaise).

<sup>5</sup> *Empowerment and leadership*

<sup>6</sup> *Protection and sustainability; guardianship ; stewardship*

exprime l'identité binationale de la NZ, l'exposition est présentée au public néo-zélandais comme le médium d'une reconnaissance de l'intégration des Māori dans la nation, et de la légitimité de leur affirmation culturelle et politique. En termes de fréquentation, un public māori plus important est attendu pour cette exposition présentée au TPT dans la période creuse automnale (avril-juin), pour une durée de 79 jours, dans une galerie où la sur-représentation des publics européens est habituellement marquée (TPT : Document *Audience Statement* )..

### **Entre vision indigène et internationale : des objets inscrits dans un double paradigme patrimonial**

Quels objets ont été choisis pour représenter la culture maori ? Lesquels sont identifiés comme « objets d'art » ? Et par qui ? Le simple choix des pièces exposées, la sélection des objets, disent beaucoup du propos de l'exposition. Ils dégagent un discours implicite quant aux présupposés liés au « genre » de l'exposition, à la catégorie au sein de laquelle elle s'attache à exister. Ils disent aussi et surtout ce que l'exposition n'est pas. Parmi les objets choisis pour être montrés, se trouvent des objets anciens, datant de plusieurs siècles, et des objets contemporains. Par exemple, une pirogue (*waka*) contemporaine high tech, ainsi qu'une vidéo d'une course sportive récente la mettant en scène, côtoient la poupe (*taurapa*) d'un célèbre *waka* du nom de *Kahutiaterangi*, encore en usage en 1830. La juxtaposition suggère l'idée de continuité culturelle, d'absence de rupture dans les techniques et les styles (la similarité des ornements est soulignée) – alors même qu'il existe des creux dans la transmission de la tradition et des redécouvertes, des renouvellements. La coprésence d'objets de différentes époques implique également l'idée de vitalité culturelle, d'une culture vivante, ancrée dans le temps long mais capable d'un maintien et d'un renouvellement des pratiques techniques et « artistiques ». Mais cet assemblage de l'ancien et du contemporain indique surtout ce que l'exposition n'est pas :

- elle ne propose pas une vision passéiste, évolutionniste ou primitiviste, qui présenterait les « traces » d'un peuple, d'une culture ou d'un art disparu ou en voie de disparition ;
- elle ne présente pas une vision ethnographique ou sociologique, sur les modes de vie traditionnels et/ou contemporains, avec des informations objectives ou objectivées par la science, comme les lieux de résidence, taux de chômage, niveaux de vie... mais aussi la place relative des Maori dans la société néo-zélandaise ou la question de leur définition politique (qui dit qui est Maori ? statut ?) ou même du métissage ;
- elle ne propose pas de mise à distance de la culture ou du propos Maori, elle ne propose pas un regard extérieur, un regard posé sur... mais une vision « de l'intérieur », qui oblige et permet, par exemple, de penser et d'éprouver la temporalité Maori, avec un ancrage du présent dans le passé – c'est même un propos fort de l'exposition.

Première catégorie d'objets identifiables au sein de l'exposition, les œuvres d'art contemporain – ou « œuvres d'art contemporaines » comme indiqué dans le catalogue d'exposition. Il semble qu'un consensus existe autour d'une série d'objets, pour les considérer comme des œuvres d'art contemporains : elles sont identifiées comme telles par leurs producteurs (des artistes individuels qui se considèrent comme tels), leurs intermédiaires (par exemple des galeristes), leurs « metteurs en scène » au sein de l'exposition (les cartels sont sur le modèle de l'art contemporain) ainsi que leurs récepteurs (les objets laissent peu de doutes aux publics quant à leur identité). On pourrait presque

dire que c'est une catégorie non problématique, qui intègre celle, plus large, de l'art. Il y a d'abord, là aussi, l'idée d'une vitalité culturelle. La présence de la culture Maori sur une scène internationale aussi légitime que celle de l'art contemporain constitue une « preuve » de vitalité culturelle, mais aussi d'appropriation de la notion d'art dans son acception occidentale, et d'utilisation de la force de cette notion comme levier vers une légitimation culturelle fondée sur des critères de créativité mais aussi de réflexivité et d'universalité.

Les œuvres d'art contemporain montrent une réflexivité individuelle sur l'appartenance culturelle, mais il est remarquable qu'elles le font toujours en lien avec le collectif, sans critique ou remise en cause de la culture. La sélection exposée ne comporte pas d'œuvre rejetant la culture Maori ou même la mettant à distance, exprimant l'idée d'un déchirement, d'un exil intérieur, d'une étrangeté à soi-même ou d'un tiraillement entre deux cultures (comme par exemple le fonds d'art contemporain du musée de l'histoire de l'immigration, à la CNHI de Paris). Les œuvres comportent des messages à caractère universel : affirmation des femmes, respect de l'environnement, droit des peuples à l'auto-détermination... Mais elles puisent dans un répertoire formel et conceptuel de productions traditionnelles. S'observe une continuité stylistique dans les ornements, un jeu récurrent sur les motifs et formes traditionnelles qui sont elles-mêmes conceptuelles, comme les *hei tiki*, ou la représentation cartographique de la cosmogonie. Ces liens révèlent une articulation forte entre patrimoine, territoire et généalogie – propre à la culture Maori. Finalement, la sélection des œuvres d'art contemporain choisies pour figurer dans l'exposition procède d'un double jeu sur la notion d'art : sur le caractère « universel » de l'art (c'est-à-dire dominé par la vision occidentale), dans ses formes (tableaux, photographies) et dans ses thèmes (lutte pour les droits de l'humain) ; sur le caractère particulier de l'art (spécifique culturellement), dans ses formes (motifs) et dans ses thèmes (généalogie).

Se trouvent également un autre type d'objets, qui pourraient faire l'objet d'un classement spontané dans la catégorie d'objets « témoins » ou d'objets « du quotidien » : une table et des chaises, une flûte, un hameçon, une aiguille de tatouage, une photo de famille... Ce sont des objets qui apparaissent liés à des pratiques usuelles et qui n'ont pas d'auteur identifié ou du moins s'affirmant comme artiste. Il reste toutefois difficile de les définir comme « objets du quotidien » :

- ce serait un quotidien qui relève de l'exceptionnel et comporte une forte dimension rituelle : le tatouage, la pêche, la musique, la convivialité... renvoient à des univers fortement ritualisés, où la cosmogonie s'exprime, en tous cas des valeurs partagées, des concepts propres à la culture Maori ;
- ce sont des objets à l'ornementation travaillée, qui mènent plus à la catégorie de « arts et traditions populaires » qu'à celles de « objets ethnographiques » (sans toutefois entrer dans celle de « beaux-arts ») ;
- ce sont des objets qui se comprennent dans l'action, supports d'arts vivants ou d'arts de vivre

Il est également difficile de les ranger dans la catégorie des « objets témoins » ou « objets ethnographiques » car cette catégorie implique une forme de regard extérieur et de mise à distance de ces éléments matériels (mise à distance scientifique ou patrimoniale). Or, ces objets sont, dans les catégories Maori, porteurs d'une force vitale, animés d'une énergie active. Ils dépassent la fonction

utilitaire pour incarner des concepts culturels, souvent liés à la connexion au passé, aux éléments naturels, à la généalogie...

Autre cas de figure, autre catégorie spontanée de classement possible d'autres objets présentés : les archives, photographies et objets qui témoignent de luttes politiques menés par les Maori, et pourraient être considérés comme « objets historiques ». Mais c'est une histoire en train de se faire, qui arrive jusqu'au présent (il y a par exemple des tee-shirts contemporains). Là aussi, ce sont des objets qui ont une force intrinsèque : « Objets symboles iconiques plus que objets témoins » d'après le catalogue d'exposition. Ils incarnent les combats plus qu'ils n'en témoignent. Ils comportent également une dimension sacrée, avec l'intégration et l'acceptation du rituel et de la croyance associée et non sa mise à distance. Par exemple, le bâton du drapeau ne touche pas terre. Il y a toutefois une dimension de légitimation culturelle par l'art, puisque de nombreuses photographies qui documentent la lutte sont signées de photographes se présentant et étant reconnus comme artistes. Deux registres de rhétorique culturelle sont ainsi mobilisés : l'idée de « culture » vivante, vécue, vue de l'intérieur ; l'idée de « culture » plus classique, légitimée par l'art.

Finalement, y a-t-il dans cette exposition des objets autres que rituels ou sacrés ? Y a-t-il des objets autres que « de l'art » tant la polysémie du concept s'y déploie ? De fait, l'exposition est conçue et présentée, dans son versant matériel, comme une occasion de présenter au public les *taonga*, les trésors culturels Maori – le versant conceptuel étant plus politique, centré sur le droit et la lutte pour l'auto-détermination. Peu d'éléments exposés sont exclus de cette catégorie indigène des *taonga*, qui englobe, d'après le catalogue d'exposition « les expressions – tangibles ou non – de la culture maori ». Les *taonga* sont ainsi à la fois l'objet matériel, la technique associée, le résultat, le concept... (ex. du tatouage). Les objets choisis pour être présentés s'inscrivent dans un double paradigme patrimonial : une vision indigène du patrimoine où le passé vit dans le présent, où la frontière n'existe pas entre matériel et immatériel, où les hommes sont reliés entre eux et à un ensemble plus large ; une vision plus internationale, qui trouve son expression dans la forme muséale de l'exposition et en amont dans la conservation et encore en amont dans la collection où certains objets sont « au-dessus », dignes d'être séparés du monde quotidien, dignes d'être conservés et transmis – généralement ceux qui sont rares, précieux, beaux (=trésors) ; où l'art est l'étalon à l'aune duquel s'évaluent les différentes hiérarchies entre les objets. Ici, les objets choisis s'inscrivent dans ce double paradigme patrimonial, artistique et culturellement vivant : ce sont des objets d'art, reconnus comme tels ; ce sont plus que cela puisqu'ils sont encore « vivants », actifs – par opposition au classique objet de musée, généralement considéré comme mort. Ces objets résistent à la neutralisation muséale, presque à la stérilisation patrimoniale, en superposant à l'acceptation de la reconnaissance artistique le maintien des croyances. Cela se joue dans la sélection des objets donnés à voir, mais aussi dans la façon de les donner à voir.

### **Les créations scénographiques : entre dramatisation des espaces et intimité du rapport aux objets :**

Concernant la scénographie et le design, nos observations ont porté sur le mobilier, tel que les systèmes de soclage et les vitrines, éléments qui cadrent la perception et prescrivent plus ou moins fortement la façon de regarder les objets. Nous avons tenu compte de la disposition des objets, des fonds et des éclairages qui les encadrent. Nous avons enfin comparé les positionnements dans l'espace, les relations de proximité ou d'éloignement entre objets, les manières de faire dialoguer des objets.

Il est notable que les objets dans l'exposition sont présentés en fonction de leur usage. Ainsi, un entonnoir utilisé pour se nourrir après un tatouage est présenté dans le sens de son utilisation : dans la position qu'il aurait en fonction, soit la partie ouverte destinée à verser la nourriture vers le haut et en position horizontale. Cette position se distingue de celle, adoptée dans l'exposition du plateau des collections au musée du quai Branly, verticale avec le fond de l'entonnoir placé vers le visiteur, position qui favorise la vue des gravures sur la partie inférieure. Si la présentation dans le sens de l'usage est aussi adoptée au TPT, dans l'exposition permanente « *Mana Whenua* » consacrée aux Māori, c'est cependant uniquement en compagnie d'autres *taonga* traditionnels. Dans « *E tū Ake* », la coprésence d'objets plus techniques (aiguilles de tatoueur) et de témoignages (vidéos de personnes māori tatouées) insiste sur la signification sociale du tatouage, en termes de reconnaissance des mérites individuels et de filiation spirituelle avec les ascendants, sur la tradition culturelle de l'art du tatouage. Cette présentation complexifie ainsi la présentation du *Ta moko*, art du tatouage, *taonga* à la fois matériel et immatériel, dont le statut, saisi habituellement au musée du quai Branly principalement comme « art » à travers l'esthétique des objets, est mis en question.

On observe également que la disposition des objets est régie par la nature plus ou moins sacrée des objets. Au cours de l'installation, l'équipe de supervision māori a accompagné les équipes locales afin que les soins adéquats soient apportés : respect de certains tabous en présence des objets, prières à formuler avant la manipulation. Dans la scénographie, c'est la disposition des objets qui traduit le caractère précieux et sacré des *taonga*. La répartition spatiale de ces objets traduit un respect et donne à la visite une solennité, qui est plus affirmée au TPT que dans les autres présentations. Ces différences sont sensibles lorsque l'on compare par exemple, entre Wellington et Paris, l'ordre de l'emplacement et le mode de présentation de deux objets dans la séquence d'introduction: le canot cénotaphe et le masque funéraire de Wiremu Te Manewha. A Wellington, le canot cénotaphe de bois sculpté fait partie des seuils symboliques qui guident le visiteur, depuis la pierre de jade (*pounamou*) qu'il est invitée à toucher (rite de purification et d'échange des forces), la vidéo introductive (montage qui insiste sur la transmission intergénérationnelle de la culture), et la présentation des trois trésors culturels dans les vitrines centrales (illustrant les trois concepts principaux de généalogie, de prestige et de conservation de l'environnement). Le cénotaphe enfin, met en contact avec le passé (car c'est un mémorial) et impose le respect dû aux ascendants<sup>7</sup>. Comme au Te Papa, il fait office de seuil et de sas pour entrer dans le monde de l'exposition, où sont en contact les vivants et leurs ancêtres. Lui fait suite la découverte du masque funéraire d'un chef respecté, Wiremu Te Manewha, masque de plâtre sur lequel les tatouages témoignant du prestige du chef ont été reportés. Le masque est posé à plat sur un plan de vitrine pupitre, à fond blanc. Les photos de descendants dans leurs maisons encadrent la vitrine, et une grande photographie en frise sur le mur blanc adjacent les montrent tous rassemblés. La disposition permet de faire le lien entre les objets, et augmente le respect ressenti envers l'un et l'autre, en allant de l'un à l'autre.

A Paris, la séquence se trouve modifiée, et donne une présentation à la fois plus dramatique et moins axée sur le solennel. La mise en scène dramatique du masque ouvre l'exposition. Isolé et mis en majesté par la vitrine où il est exposé, orienté de biais vers les visiteurs, son pouvoir expressif est rendu impressionnant par un éclairage au pinceau très finement dirigé, qui ressort sur le fond noir. Au premier abord, sa véritable nature n'est pas évidente, et prête à confusion. Certains visiteurs ont des mouvements de recul ou de gêne. On découvre seulement après, et un peu plus éloigné les

---

<sup>7</sup> On observe le même dispositif pour le portail dans le hall d'accueil du Te Papa.

photos des descendants, sur une cloison de fond noir. C'est seulement dans la seconde section que l'on découvre le portail, appliqué contre le mur près de la maison de réunion (*marae*). Appuyé sur le fond blanc de l'espace d'exposition, il est moins impressionnant car, comme on le contemple de plus loin, la perception de la dimension monumentale est moins forte. Selon les présentations, le ressenti de la dimension solennelle et de la filiation avec les ascendants peuvent ainsi être variables, ainsi que les significations construites par les visiteurs.

L'ambiance générale sobre, produite par le design et la scénographie s'accorde à Wellington, avec le respect qu'inspirent les objets. L'espace de l'exposition est un « *white cube* », qui tend par un décor sobre, à la neutralisation des fonds et à une atmosphère solennelle. A Paris, le blanc domine également, dans la galerie jardin, dans une disposition globalement plus aérée. A Québec, à l'inverse, le noir domine, dans une présentation plus resserrée, qui donne une impression d'intimité plus prononcée. Est ici favorisée l'expérience intime d'oeuvres impressionnantes, porteuses de force, qui sont les expressions esthétiques d'une culture.

Concernant la disposition spatiale et le type de présentation des objets dans les différentes sections de l'exposition, des adaptations ont eu lieu, résultant de l'intervention des personnels des musées d'accueil et des scénographes. A Paris, le scénographe parisien, propose, lors de sa visite à Wellington, d'éclairer l'ensemble par un jeu d'ombre de motifs de tatouages. L'idée produit un choc d'incompréhension de l'équipe (des Māori et des Pakeha) de Wellington, car les tatouages ont une signification spirituelle pour les porteurs et leur création est réservée aux experts. Finalement, un compromis est établi pour créer des motifs à partir de modèle transmis par le TPT. Finalement, dans les projections d'ombres formant une résille, les motifs évoquent plutôt des moucharabiehs. L'ensemble produit, dans l'espace un peu trop vaste de la galerie jardin, une lumière plus douce, où les motifs qui se reflètent dans les vitrines jouent comme miroirs des formes des œuvres. Dans la partie centrale de l'exposition, l'intervention de la chargée de production, Magali Mélandri, qui s'est vu attribuer, en tant que responsable des collections océaniques, le rôle de « conseillère » locale, conduit à modifier la scénographie : afin de rendre sensible le caractère sacré des *taonga*, il est proposé de resserrer les zones de passage dans la section de présentation des capes et des *hei tiki* : la restriction des espaces de circulation permet un contact plus intime, qui exhausse la beauté et la force qui émane de ces objets précieux, ce qui est d'ailleurs ressenti par quelques visiteurs.

Au-delà de ces choix de design scénographique, la scénographie reste en définitive marquée par les signatures stylistiques propres aux trois musées, qui impriment leur marque distinctive. On peut l'observer dans la comparaison du traitement scénographique des *poupou*, panneaux sculptés encadrant les entrées de maisons de réunion. Dans la section de l'exposition à Wellington, les *poupou* font face à la maison de réunion, et s'alignent devant une cloison coupée à mi-hauteur, où ils sont simplement alignés sur un socle. Sur la cloison perpendiculaire, des photos des *marae* ; et dans la continuité du couloir qui se forme, la section dédiée au *Ta moko* : par cette disposition, les *poupou* prennent la signification d'éléments d'architecture, typique, fortement porteurs de significations symboliques (généalogiques, culturelles, mythiques...), mais appartenant néanmoins à l'ordre domestique du proche, du quotidien, de l'habiter. Comme d'autres dimensions de la vie quotidienne proche (la course de canot, le tatouage), ces objets témoins illustrent l'intégration des valeurs spirituelles portées par les *taonga* dans le quotidien des Māori. A Paris, les *poupou* sont également présentés sur un socle blanc dans un alignement sobre ; ils sont cependant placés devant des colonnes qui montent jusqu'au plafond et sont éclairés par des lampes placées au sol. L'éclairage en

contreplongée souligne les détails gravés et accentue la force expressive des panneaux : c'est là un traitement plus formel, commun à celui qui est mis à l'œuvre notamment sur le plateau des collections. A Québec, l'obscurité prononcée de l'environnement, un jeu d'éclairage centré sur les œuvres et la neutralisation des fonds par l'emploi des couleurs sombres, qui tend à faire disparaître les contours du lieu d'installation, donnent au spectateur une sensation d'objets flottants. Cet aménagement fait des *poupou* des œuvres expressives singulières d'une culture ; il révèle, les forces à l'œuvre dans les objets, forces reconnues comme significatives de la culture du peuple ainsi évoqué, à l'image de ce que l'on peut voir dans les diverses expositions produites par le musée. Des œuvres semblables prennent ainsi par le traitement scénographique et le design des espaces une inscription différente dans le dispositif actant : les positions des visiteurs (les usages idéaux inscrits dans le dispositif pour les visiteurs, sont différents, et l'on peut donc s'attendre à ce que les usages (réels) le soient également.

### **Conclusion : La validation de l'exposition par un usage double de la notion d'art**

L'exposition joue sur le croisement des regards extérieur et intérieur (à la culture Maori) sur la notion d'art, pour s'assurer une validation à la fois extérieure et intérieure. S'observe, par le biais de la circulation dans des grands musées, le mécanisme « classique » de l'entrée en art comme légitimation culturelle, ici à deux niveaux, qui se retrouvent tous deux au musée : la scène internationale de l'art contemporain et la sphère patrimoniale articulée à une rhétorique de l'universel. S'observe également une appropriation, par les concepteurs de l'exposition, de la polysémie de la catégorie d'art, avec différents registres, de l'ornementation à la transcendance, de la tradition à la créativité... Avec une convergence vers l'idée d'art « vivant » : techniques et formes anciennes mais encore en usage, continuité symbolique assurée, objets animés, voire actifs (contrairement aux objets de musée en général), objets politiques, avec une force de signification et d'affirmation... Que ce soit dans le choix des objets, leur mise en scène ou les méta-discours institutionnels portés par les musées qui accueillent l'exposition, se révèle une volonté consciente de mobiliser la notion d'art pour porter le message politique. Reste à examiner à présent les façons dont ce message est compris et reçu par les visiteurs, dans les différents contextes d'exposition. Mais ceci est une autre histoire...

## **2. PRATIQUES PROFESSIONNELLES**

### **21. Les relations professionnelles**

**Rapport de recherche :** CRENN, Gaëlle, Analyse des pratiques professionnelles concernant la muséographie (curation, conservation, scénographie) , 20 p.

### **ANNEXE 2**

### **22. Les pratiques professionnels et le dialogue interculturel**

**Article :** Gagné, Natacha, Roustan, Mélanie, « Accompagner les *taonga* à travers le monde : une exposition māori à Paris et à Québec », Note de recherche, *Anthropologie et Société*, à paraître en 2014, en évaluation.

**Résumé :** L'exposition *E Tū Ake: Standing Strong* (Māori debout) conçue par le musée national de la Nouvelle-Zélande, le Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, fut présentée en 2011-2012 au

musée du quai Branly, à Paris, et en 2012-2013 au musée de la Civilisation, à Québec. Sont discutés ici les résultats préliminaires d'une recherche comparative portant sur la conception et la réception de cette exposition itinérante : ses permanences et transformations au sein des différentes institutions, la volonté des Māori de maintenir la dimension rituelle des objets, les conséquences en termes de pratiques professionnelles et de dialogue interculturel. Il s'agit de réfléchir à l'exposition comme une « vue de l'autre », au double sens d'un regard porté *par* les Māori sur eux-mêmes et leurs objets, et d'un regard porté *sur* eux à travers leurs objets. Le croisement de ces regards permet de saisir l'exposition comme créatrice d'un espace de réflexion sur soi et sur le rapport à l'altérité, que ce soit au niveau des équipes des musées ou de leurs visiteurs. Ces questionnements eurent des tonalités différentes en fonction des traditions muséales et nationales. Nous explorons ces processus en portant une attention particulière au traitement des objets et aux usages des corps.

### ANNEXE 3

## 3. RECEPTION

### 31. La réception de l'exposition à Québec

**Rapport de recherche :** Desroches-maheux, Eve, « Les résonnances de l'exposition *E Tu ake - Maori debout* chez les visiteurs du Musée de la civilisation de Québec », Rapport final, mai 2013, 34 p.

### ANNEXE 4

### 32. La réception de l'exposition à Paris

**Rapport de recherche :** Roupnel, Servane, « L'exposition Maori : leurs trésors ont une âme : réception muséale auprès des visiteurs du Musée du quai Branly », Rapport final, décembre 2013, 53 p.

### ANNEXE 5

## CONCLUSION

### 1. Perspectives

#### 11. Interculturalité et professionnalisation

La recherche invite à poursuivre l'évolution des métiers du musée, dont la professionnalisation intègre de façon croissante une pluralité de vues et d'actions sur l'objet matériel, qu'elles soient techniques, scientifiques, esthétiques ou ici religieuses. Le modèle occidental du musée et les normes internationales régissant le maniement des œuvres ne sont pas mis en cause, mais s'adjoignent à ces pratiques de préservation matérielle des objets des usages visant à l'entretien de leurs caractères immatériels.

Notre attention portera en particulier sur un regard comparatif impliquant les professionnels du Te Papa, et l'approfondissement des relations d'interculturalité dans les médiations, tant au niveaux des représentations des professionnels que des perceptions des publics.

## 12. Conceptions et réceptions comparées de l'autochtonie

En créant des situations de confrontation de plusieurs visions de la culture – sans les opposer – l'itinérance de l'exposition *E Tū Ake* ouvre le champ au dialogue interculturel et à l'analyse des rapports de force qui le traversent. Elle ménage des perspectives de recherche des plus stimulantes en la matière. Les réceptions situées nationalement des aspects politiques et de la question de l'autochtonie sont l'une des principales à explorer plus avant.

## 13. Conceptions du patrimoine et rôle du musée

Le regard posé sur les objets conservés et exposés, et le contrôle sur les corps qui l'accompagne obligent et permettent l'implication de différentes conceptions du patrimoine, autrement dit de différents rapports au passé et aux manières dont il « vit » dans le présent. Cet aspect concernant les musées de sciences et de société, et notamment d'ethnologie, à l'heure où leur rôle, dans un contexte postcolonial, est questionné.

## 2. Travaux en cours et prévus

### 21. Communication

Une communication est prévue au Colloque ICOFOM « Nouvelles tendances de la muséologie », Paris, 5-9-juin 2104. Une publication du colloque est programmée :

Crenn, Gaëlle, Roustan, Mélanie, « L'exposition « E Tu Ake » (Maori debout) à Wellington, Paris et Québec. Affirmation culturelle et politiques du patrimoine, comparaison entre trois contextes muséaux. »

## ANNEXE 6

### 22. Articles

Deux articles sont en préparation pour les mois à venir :

- 1) Article comparant la perception des pratiques muséographiques des professionnels de Paris, Wellington et Québec (Lee Davidson, Gaëlle Crenn)
- 2) Article sur la réception croisée de l'autochtonie à Paris et à Québec (Natacha Gagné, Mélanie Roustan)