

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Le primitivisme : entre sujet et objet

Par

Philippe Paré-Moreau

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts  
en littérature comparée

Janvier 2008



© Philippe Paré-Moreau, 2008

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
*Le primitivisme : entre sujet et objet*

présenté par :  
Philippe Paré-Moreau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jacques Cardinal  
.....  
président-rapporteur

Eric Savoy  
.....  
directeur de recherche

Amaryll Chanady  
.....  
membre du jury

Mémoire accepté le : 25 mars 2008

## Résumé

L'objectif de ce mémoire est de soutenir que le primitivisme est l'un des axes de la recherche de la modernité sur les plans culturel et spirituel, entre le sujet et l'objet. Le concept du primitivisme est polysémique : il faut donc définir en quoi consiste notre approche. Après avoir élagué ce concept de ses sens indésirables, secondaires ou complémentaires, nous pourrions démontrer en quoi le primitivisme est une façon de penser aux origines et aux états « purs », voire « authentique ». Ce mémoire se propose de poser un regard critique sur la formation discursive du primitivisme, du sujet autochtone dans le champ de l'objet et de quelques thèmes récurrents dans le traitement de l'objet. Pour ce faire, les enjeux soulevés seront abordés dans les perspectives de l'anthropologie et de l'ethnographie, de l'histoire de l'art et de la muséologie et, enfin, de la littérature.

Parmi d'autres acceptions, le primitivisme est une construction venant de l'abandon de certitudes établies causé par un désenchantement et une perte du sacré. C'est aussi l'aspiration utopique d'effectuer un retour en arrière visant à récupérer des formes irréductible et pleine de la psyché, du corps, de la terre et de la communauté – et ainsi avoir accès à l'expérience centrale, essentielle, cruciale. Cet angle permet d'aborder la problématique en termes de connexions souvent étroites unissant le sentiment spirituel et le primitivisme dans la vie moderne. Cette voie est peut-être celle qui mène à un effacement des divisions entre sujet et objet, notamment en ce qui touche à la relation avec la nature (le désir de fusion avec l'univers ou la pulsion « océanique »).

Mots-clés : primitivisme, anthropologie, photographie, histoire de l'art, muséologie, littérature.

## **Abstract**

The goal of this thesis is to support the idea that primitivism is one of the angles of trends leading to the research of modernity on the cultural and spiritual levels, between subject and object. Primitivism is a term that is broad, representing many different concepts and meanings. We must therefore define our approach. After eliminating some of its undesirable, secondary, or complementary meanings, we will be able to demonstrate how primitivism represents a quest for origins and “pure” or “authentic” states or conditions. This thesis suggests a critical insight in primitivism’s discursive build-up, in the native subject regarded in the object’s field, and in various main themes of the object’s treatment. Therefore, it is pivotal to articulate the findings within the domains of anthropology and ethnography, art history and museum studies, and, finally, literature.

Among other acceptions primitivism is a construction coming from the renunciation of established certainties and the loss of the sacred. It also is a utopian desire to go back to radical and full forms of the psyche, the body, the earth, and society – to access a core, essential, and crucial experience to the world. This angle allows grabbing the issue in terms of narrow connections between primitivism and spritual emotions in the modern world. This path may be the one that leads the fading of divisions between subject and object, especially in regards of connections with nature (the desire to merge with the universe and the “oceanic” impulse.)

Key words: primitivism, anthropology, photography, art history, museology, literature.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>PAGE D'IDENTIFICATION DU JURY</b> .....	ii
<b>RÉSUMÉ</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	iv
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	v
<b>LISTE DES FIGURES</b> .....	vi
<b>INTRODUCTION</b> .....	1
<b>CHAPITRE 1 – Primitivisme, anthropologie et photographie</b> .....	9
LE PRIMITIVISME .....	10
LE RÔLE DE LA PHOTOGRAPHIE DANS LES DISCOURS ANTHROPOLOGIQUE ET PRIMITIVISTE ...	14
BRONISLAW MALINOWSKI – L'AUTORITÉ ET L'UNIVERSALITÉ DU DISCOURS ETHNOGRAPHIQUE,	
LA RÉPRESSION DE LA SEXUALITÉ ET DE LA FUSION ENTRE LE SUJET ET L'OBJET .....	24
<i>Autorité et universalité du discours ethnographique</i> .....	26
<i>Rapport général entre primitif et sexualité</i> .....	28
<i>Pulsion de fusion entre le sujet et l'objet</i> .....	31
<b>CHAPITRE 2 – Primitivisme et histoire de l'art</b> .....	36
LA MUSÉIFICATION .....	37
L'ARTÉFACT CULTUREL OU L'OBJET SOCIAL TOTAL.....	39
L'ŒUVRE D'ART .....	40
REGARDS CRITIQUES SUR LES MUSÉES .....	42
<i>L'authenticité</i> .....	42
<i>L'inaliénabilité</i> .....	46
<i>L'autorité</i> .....	48
TAMIS DE BOIS ET JAMBIÈRES DE LAINE – TOTALISATION UTOPIQUE ET EFFACEMENT DU SUJET	
.....	51
IROQUIOIS DU SAINT-LAURENT, PEUPLE DU MAÏS – OBJETS FRAGMENTÉS ET SUJET	
MORCELÉ.....	55
POUR UNE APPROCHE SOCIO-ESTHÉTIQUE DE L'OBJET « PRIMITIF » .....	60
<b>CHAPITRE 3 – Primitivisme et littérature</b> .....	64
THE PAINTED DRUM .....	66
LOUISE ERDRICH .....	67
FAYE TRAVERS.....	69
LE TAMBOUR-FILLETTE.....	69
RÉSISTANCE CONTRE LA MUSÉIFICATION .....	70
FONCTION PSYCHANALYTIQUE CONTRE FONCTION HISTORIQUE DE L'OBJET .....	73
RÉALISME MAGIQUE – PRATIQUE DE RECOUVREMENT DU PASSÉ .....	75
<i>Kit : « Nouvel Indien Américain / Nouveau Blanc Américain »</i> .....	80
DISCOURS MYSTIQUE ET ITINÉRANCE TRANSCENDANTE.....	83
<b>CONCLUSION</b> .....	89
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	vii

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Man Ray, <i>Noire et blanche</i> ou <i>Kiki</i> .....	21
Figure 2 : Man Ray, <i>Noire et blanche</i> ou <i>Kiki</i> .....	21
Figure 3 : Photographie tirée de <i>L'Afrique fantôme</i> (1934).....	24
Figure 4 : Photographie tirée de <i>L'Afrique fantôme</i> (1934).....	24
Figure 5 : Photographie tirée de <i>L'Afrique fantôme</i> (1934).....	24
Figure 6 : Page couverture de « <i>The Sexual Lives of Savages in North-Western Melanesia An Ethnographic Account of Courtship, Marriage, and Family Life among the Natives of the Trobriand Islands, British New Guinea</i> (1929) »..	29
Figure 7 : Fiches tirées de l'exposition <i>Tamis de bois et jambières de laine</i> ....	54
Figure 8 : Affiche de l'exposition <i>Iroquoiens du Saint-Laurent, peuple du maïs</i> , Musée Pointe-à-Callière.....	58
Figure 9 : Poterie de l'exposition <i>Iroquoiens du Saint-Laurent, peuple du maïs</i> , Musée Pointe-à-Callière.....	59

## **Introduction**



L'influence et la présence autochtones sont omniprésentes au Québec. D'ailleurs, un bref survol des toponymes permet de s'apercevoir de cette réalité de chez nous : Tadoussac, Chicoutimi, Abitibi, etc., sont des endroits qui font partie de notre quotidien. De même, l'espace géographique des Amériques entières est conditionné par ce substrat aborigène antérieur à l'avènement et à l'assimilation des cultures occidentales qui s'y sont mêlées. L'exemple des toponymes permet une appréhension rapide et efficace du patrimoine autochtone dans nos vies. De plus, il permet d'évoquer l'aspect existentiel de la pratique de l'espace : si les itinéraires ou les parcours géographiques sont jalonnés de termes autochtones, l'espace symbolique, quant à lui, est aussi un lieu d'échange et de mélange. C'est l'endroit où le discours prend place et où les représentations se joignent à la formation de notre histoire.

Cette illustration n'est certes pas sans raison d'être. En effet, la pratique des espaces physiques et existentiels constitue une porte d'entrée idéale pour aborder les enjeux entre l'objet et le sujet, ou entre le matériel et l'immatériel, dans une perspective primitiviste. D'ailleurs, le présent mémoire présentera notamment l'effacement des frontières entre le sujet et l'objet comme l'une des caractéristiques notoires de l'idéologie primitiviste. Nous verrons entre autres comment certaines conceptions du sujet « primitif » se sont transportées dans les sphères de l'histoire de l'art et de la littérature, où elles ont causé la dissipation progressive des histoires particulières au profit d'une hégémonie culturelle.

Curieusement, le destin des objets d'appartenance autochtone est parallèlement identique à celui des peuples ou des nations desquelles ils proviennent. Dès le début du 20<sup>e</sup> siècle, les Amérindiens deviennent militairement et économiquement incapables de s'opposer à l'exploitation des ressources de leurs territoires. Ils sont (re)localisés, refoulés dans des réserves

et parfois considérés en « voie de disparition ». Dans une certaine mesure, les peuples autochtones sont contraints, tant géographiquement qu'existentiellement, d'occuper la place qui leur est réservée dans l'histoire par les autorités occidentales. D'un autre côté, les objets dit « primitifs » sont aussi cantonnés dans les musées, décontextualisés, et soutenus par un discours occidental qui semble vouloir inclure tout un amalgame d'éléments historiques ou autres, mais qui exclut toutefois le sujet autochtone, auquel on refuse somme toute l'accès à la modernité, aux méthodes et aux pratiques de conservation et au pouvoir que confère la protection du patrimoine. Nous reconnaissons ici une forme de mimétisme coercitif, comme le formule Rey Chow grâce à la notion d'hétérotopie (le zoo)<sup>1</sup>, ici l'emblème de l'espace existentiel réservés aux peuples autochtones dans l'intellect occidental : des peuples marginalisés, enfermés, passifs, non-focalisés, voire dépassés et primitifs. Pourquoi vouloir encore leur refuser cette part de modernité qui nous revient à tous ?

D'ailleurs, la dynamique entre archaïsme et modernité est un enjeu important de notre recherche. En effet, le primitivisme, paradoxalement, est une problématique moderne. De prime abord, cette situation semble binaire, positiviste, quasi manichéenne. Or, la modernité, tout comme le primitif, dans sa suite de progrès et de ruptures, propose une trame chronologique fragmentaire. Au même titre que la modernité ne commence pas par un événement inaugural daté et précis, le primitif n'est pas forcément ce qui est antérieur à une date précise ou à un état de culture. Comme l'explique Yves Vadé dans l'introduction *Retour du primitif, permanence de l'archaïque*, « (...) l'archaïque n'est pas tant du passé que du *dépassé*, à condition d'ajouter aussitôt que ce *dépassé* est *toujours présent*. »<sup>2</sup> Ce paradoxe évoque une certaine filiation avec des concepts jungiens comme l'archétype, l'inconscient

---

<sup>1</sup> Chow, Rey, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. NY : Columbia, UP, 2002, pp.95-127.

<sup>2</sup> Vadé, Yves. *Le Retour de l'archaïque « Modernités »*, textes réunis et présentés par Yves Vadé. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p.7 (italiques dans le texte).

collectif et la revitalisation par des rituels ou des procédés soi-disant « primitifs ». Dans *Problèmes de l'âme moderne*, Jung souligne d'ailleurs l'importance que semble avoir pour lui l'Indien et ses valeurs dans l'inconscient des Américains<sup>3</sup> et, en particulier, son esprit religieux :

« (...) l'Américain nous présente donc l'étrange figure d'un Européen ayant les manières d'un nègre et l'âme d'un Indien. Il subit le sort de tout usurpateur d'un sol étranger (...) les Américains du Nord ont conservé, avec le puritanisme le plus rigoureux, le niveau européen, sans pouvoir empêcher cependant que les âmes de leurs ennemis indiens ne devinssent les leurs. »<sup>4</sup>

C'est donc dire que l'Américain de Jung avait un intellect « sauvage » ou « primitif » tout en menant une vie tout à fait « moderne ». Ce phénomène d'identification ou de déplacement était peut-être un mécanisme de défense face aux Autochtones ou aux aborigènes ou encore un retour de leur histoire dans la différence. Toujours est-il que la conception d'une culture primitive archaïque, statique, hiératique et monolithique ne peut tenir la route au 21<sup>e</sup> siècle. Hal Foster critique aussi cette idée :

« *This definition, which excludes as much as it includes, seems to specify the primitive/tribal but in fact suspends it. Neither "dead" like the archaic nor "historical", the primitive is cast into a nebulous past and/or into an idealist realm of "primitive" essences.* »<sup>5</sup>

Le discours anthropologique des premières heures, conditionné en quelque sorte par la force d'attraction de ces concepts psychologisants, était davantage une projection de ceux qui le formulaient sur le discours lui-même qu'un véritable reflet des communautés observées. Le premier chapitre sera consacré entre autres à l'étude critique du discours anthropologique formaliste de Bronislaw Malinowski et du rôle de la photographie dans l'établissement de son autorité. Nous clarifierons toutefois le concept de « primitivisme » au préalable.

---

<sup>3</sup> Ne pas lire États-Uniens.

<sup>4</sup> Jung, C.G. *Problèmes de l'âme moderne*. Préface du docteur Roland Cahen, traduction par Yves Le Lay, Paris : Buchet/Chastel, 1976, p.66.

<sup>5</sup> Foster, Hal. *Recodings – Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle : Bay Press, 1985, p.187.

De nos jours, la philosophie primitiviste est bel et bien toujours présente. Que nous pensions aux nouvelles vagues de spiritualités « *New Age* », aux modifications corporelles ou à l'art tribal, un très grand nombre de gens « modernes » ressentent encore une profonde attirance envers ce qui est « primitif ». Dans l'édition *Modern Primitives* de la revue *Re/Search*, publiée en 1989, V. Vale et Andrea Juno font une incursion dans ce qui était alors un phénomène contemporain grandissant (et qui est revenu en force à la mode dans les années 2000), soient les pratiques de modifications corporelles dites « primitives » : le tatouage, le piercing et la scarification<sup>6</sup>. *Modern Primitives* recueille une série d'entrevues avec des « primitivistes modernes », des gens qui choisissent sciemment de modifier leurs corps, la seule chose sur laquelle ils ont encore un pouvoir, faute d'avoir celui de « changer le monde ». Selon les auteurs, ces modifications pratiquées sur le corps en tant que médium d'expression – sorte de degré zéro du rapport sujet / objet – s'apparente à la création en ce qu'elles permettent aux sujets d'accéder à une fonction vitale, celle de stimuler les passions à même les sources d'émotions fondamentales qui ne sont pas issues de la culture environnante. Voici leur définition d'un primitiviste, tirée de la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* :

*« A primitivist is a person who prefers a way of life which, when judged by one or more of the standards prevailing in his own society, would be considered as less "advanced" or less "civilized." The primitivist finds the model for its preferred way of life in a culture that existed or is reputed to have existed at some time in the past; in the culture of the less sophisticated classes within his society, or of primitive peoples that exist elsewhere in the world; in the experience of his childhood or youth; in a psychologically elemental (sub-rational or even subconscious) level of existence; or in some combination of these. Primitivistic themes appear in almost all literatures: they are found in classical and medieval literature; in the last Renaissance. Montaigne (...); Pope (...); Rousseau (...); Woodsworth (...); Thoreau (...); the poetry of Rimbaud (...) D.H. Lawrence makes a similar condemnation of Western civilization and advocates a return to an older mode of living based on a recognition of man's "blood nature." Primitivists have differed widely on the nature of the evils and weaknesses of civilized life, the causes of these*

---

<sup>6</sup> Vale, V., et Andrea Juno. *Modern Primitives – An Investigation of Contemporary Adornment & Ritual*. San Francisco : Re/Search Publications, 1989.

*evils, the positive values of the primitive life, and the degree to which a regression to the primitive is possible. »<sup>7</sup>*

En ces termes, si le primitiviste s'attache au passé, aux origines des choses et à son existence dans le monde, les pratiques des « primitifs modernes », elles, doivent forcément avoir un lien avec l'apprentissage de la mort :

« (...) le tatouage, le *piercing* et la scarification soulignent (...) que l'on doit regarder la mort elle-même en face, stoïquement, dans cette longue lutte qui nous permettra de nous libérer de nos complexes, de connaître nos instincts cachés, d'appréhender l'inexplicable et l'agressivité et de satisfaire à nos désirs les plus déviants. »<sup>8</sup>

Non seulement ce discours primitiviste cherche la transgression face aux normes établies de la société, mais il évoque aussi, en toile de fond, un objectif qui semble commun aux primitivistes : le désir de parvenir à la « création » d'un homme ou d'une femme plus complet(-ètes) et d'échapper à la condition humaine comparable à celle d'un prisonnier qui creuserait un tunnel imaginaire vers sa liberté.

Effectivement, l'un des aspects du primitivisme est une conception des origines et des états « purs ». Il s'agit d'une rhétorique qui stimule le désir intuitif ou conscient de connaître le commencement et, par extension, la fin de toutes choses. Le primitivisme est l'aspiration utopique d'effectuer un retour en arrière visant à récupérer des formes irréductibles de la psyché, du corps, de la terre et de la communauté – et ainsi aspirer à l'expérience fondamentale, essentielle et cruciale de l'existence et de la présence au monde. C'est la quête des origines, de la plénitude et de l'extase. Cet angle permet d'aborder la problématique en termes de connexions souvent étroites unissant le sentiment spirituel et le primitivisme dans la vie moderne. Cette voie est celle qui mène vraisemblablement à un effacement des divisions entre sujet et objet,

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.5, notre traduction.

notamment en ce qui touche à la relation avec la nature (le désir du sujet de fusionner avec l'univers ou la pulsion « océanique »).

Tout d'abord, nous nous proposons de faire un tour d'horizon du primitivisme et des acceptions de ce terme laissés dans le sillon de l'anthropologie et de l'ethnographie. De plus, nous verrons comment la photographie a largement contribué à la formation d'images fortes et aux conceptions répandues face aux peuples dits « primitifs », ce qui a permis aux cultures euro-américaines d'établir un discours homogénéisant et unilatéral.

Par la suite, le chapitre 2 sera voué à la critique du traitement réservé aux objets autochtones et aux divers statuts qu'ils ont occupés au cours de l'histoire de l'art. Nous traiterons des questions de la muséification, de la mémoire captive et du mimétisme coercitif avant de poser notre regard sur deux expositions d'objets autochtones, soient *Tamis de bois et jambières de laine*, du Musée virtuel du Canada, et *Iroquoiens du St-Laurent – peuple du maïs*, du Musée Pointe-à-Callière. Ces expositions permettront en outre de dégager les principes d'authenticité, d'inaliénabilité et d'autorité du discours et de la narration qui entourent les objets autochtones présentés dans les musées. Enfin, nous proposerons une rupture méthodologique et épistémologique menant au statut d'objet-sujet, dans lequel le sujet autochtone peut reprendre en main son histoire grâce à la technique, la pratique et l'idéologie qui lui sont propres et ainsi échapper aux tentatives de totalisation symbolique et allégorique des musées occidentaux traditionnels.

Pour terminer, nous examinerons au cours du 3<sup>e</sup> chapitre le retour de l'histoire et le recouvrement de l'objet grâce aux pratiques littéraires de Louise Erdrich et de son roman *The Painted Drum*, un récit réaliste-magique qui raconte l'histoire d'un tambour traditionnel ojibwa retournant à sa communauté d'origine après une pérégrination de quelques deux générations. Ce tambour, habité par l'esprit d'une fillette ojibwa, retrouve ses pouvoirs guérisseurs et rassembleurs quand l'héroïne, Faye Travers, le subtilise pour le

retourner à ses propriétaires légitimes. Grâce à un système d'images et de valeurs évocateur, Erdrich suggère la résistance à la muséification de l'objet. En outre, la technique narrative de l'auteur permet aussi de redonner à l'objet autochtone sa pleine valeur, soit celle d'un sujet. D'autres aspects contribuent également au retour de l'objet-sujet. En effet, nous aborderons la fonction psychanalytique et hétérologique du roman qui permet un recouvrement de l'histoire. De plus, il sera question du réalisme magique pratiqué par Erdrich, s'inscrivant dans un contexte américain. Nous suggérerons également que la narration de Erdrich soulève la présence d'une mythologie comparée relevant du discours mystique et de l'itinérance transcendantale.

## **Chapitre 1 – Primitivisme, anthropologie et photographie**



## Le primitivisme

Le primitivisme, tout comme ce que nous nommerons primitif au cours de cette étude, est un concept polysémique, malléable et sans voix. C'est une notion généralisée, construite essentiellement au carrefour de multiples disciplines, notamment l'anthropologie et l'histoire de l'art, mais aussi la psychologie, la littérature et autres champs culturels populaires, tels que la publicité, la mode, le cinéma et la télévision. Ce premier chapitre est avant tout une synthèse, d'où son aspect superficiel et l'absence d'analyse exhaustive des œuvres présentées. Le manque de profondeur est un effet désiré : le primitivisme, dans sa forme synthétique, est multiforme. Le laconisme du présent chapitre cherche précisément à illustrer la force d'évocation et les nombreuses expressions de cette problématique.

Voici d'emblée deux exemples connus illustrant la malléabilité du concept de primitivisme : au vingtième siècle, durant les années vingt et trente, les jugements entourant la détermination de ce qui est primitif et les idées qui en dérivent sont utilisés par la droite politique. Les slogans fascistes emploient notamment celles du « peuple », du « sang » et de la « fertilité », comme c'est le cas pour le mouvement nazi (d'où l'emblème de la croix gammée – le swastika, un symbole religieux d'origine aryenne et indo-européenne)<sup>9</sup>. Dans la foulée des discours positivistes et essentialistes, on se demande alors si les sociétés primitives sont naturellement « communistes » et vivant en « promiscuité » ou « individualistes » et « monogames ». Ces questionnements, devenant monnaie courante dans les sciences humaines, entrent avec force dans les vocabulaires entourant les enjeux de l'époque et se lient, d'une certaine façon, à l'économie et à la sexualité. Second exemple : plus tard, au cours des années soixante, la gauche politique et les mouvements

---

<sup>9</sup> Marianna Torgovnick note une bipolarité dans l'usage du primitif qu'a fait la droite nazie : d'un côté, le primitif « positif », qui représentait la race aryenne, l'origine folklorique du peuple allemand; d'un autre, le primitif « négatif », associé aux juifs et aux tziganes.

Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive – Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago : University of Chicago Press, 1990, pp.253-254.

hippies adoptent une version *peace* du primitivisme : les protestations anti-technologiques, l'habillement, les bijoux et la vie de commune<sup>10</sup>. L'idéalisation du primitif constitue alors un contrepoids socio-économique avec les sociétés pré-capitalistes. Toutefois, ce que les mouvements hippies et les autres mobilisations sociales de l'époque ignorent, la plupart du temps, c'est la diversité de la vie primitive et l'existence de modes économiques analogues (échange, troc ou autre) qui prévalaient dans ces sociétés. Aujourd'hui, une des nombreuses facettes du primitivisme perdure dans la quête de la spiritualité : que ce soit les spiritualités nouvel âge ou toute autre forme d'ésotérisme, l'art, la musique et les modifications corporelles de nature tribale ou encore les émissions de télévision comme *Survivor*, les publicités – l'Indien *Lakota*, figure pseudo-autoritaire vantant un remède contre les douleurs articulaires – et le retour de certaines médecines traditionnelles improbables ou homéopathiques. En ce qui nous concerne, nous aboutirons ici à la quête d'un sentiment extatique en relation avec la terre, la planète, le cosmos ou l'univers – peu importe l'appellation – présente notamment chez l'ethnographe Bronislaw Malinowski.

Historiquement, le primitif est un pantin ventriloque auquel nous pouvons faire dire ce que bon nous semble et dont nous tirons les ficelles à notre avantage. Du moins, c'est que nous aimons croire. Le primitif est un ensemble de dispositions intuitives qui sert de fondation d'enjeux à la base de la recherche de la modernité, de nature viscérale et émotive. C'est un concept docile, vide et changeant – un peu comme le sont les désirs et les goûts qui varient d'une personne à l'autre – qui part d'une volonté de parler « de » l'Autre ou « pour » l'Autre en tant qu'objet, mais qui, en définitive, nous ramène à nous-mêmes, comme le souligne Marianna Torgovnick : « *Euro-Americans begin as controlling subject, using tropes to describe the primitive Other. But they sometimes end by adopting the tropes in their perception of self.* »<sup>11</sup> Dans ce premier chapitre, nous proposons de retracer l'histoire du primitivisme

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.11.

pour faire jaillir quelques versions de ce concept multiforme, à commencer par celles issues de l'ethnographie, dont la collaboration avec d'autres aspects de la culture, notamment la photographie, a contribué à perpétuer une image du primitif toujours présente, dans les imaginaires, de même qu'encore très puissante et séduisante. Nous poserons en effet notre regard sur l'apport de la photographie dans la formation discursive, imaginaire et « imagée » du primitivisme. À cet effet, le cas de Michel Leiris et de certaines photos de Man Ray serviront d'exemples de subjectivation objet / sujet, d'indétermination identitaire et de surréalisme ethnographique<sup>12</sup>. Nous ferons ensuite un bref survol des méthodologies dominantes de la discipline anthropologique utilisées pour l'étude des sociétés dites primitives. Nous les mettrons en relation avec le rôle que Bronislaw Malinowski a joué dans l'élaboration d'un imaginaire primitif et dans l'instauration de l'argument d'autorité du discours ethnographique<sup>13</sup>, de son prétendu principe d'universalité ainsi que de son rapport avec la sexualité et, enfin, avec la nature. En dernier lieu, nous aborderons brièvement la pulsion de fusion chez l'auteur D.H. Lawrence comme manifestation de la quête de spiritualité dans la terre et le paysage mexicains. Nous présenterons brièvement cette même pulsion cosmique comme l'un des éléments prépondérants du cinéma western.

-----

---

<sup>12</sup> Clifford, James. *The Predicament of Culture – Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge : Harvard University Press, 1988.

<sup>13</sup> La plupart des penseurs primitivistes du siècle passé clamaient, d'une façon ou d'une autre, détenir une certaine autorité en matière d'ethnographie. En vérité, le concept d'autorité ethnographique a connu plusieurs glissements paradigmatiques au cours du 20<sup>e</sup> siècle : que ce soit le besoin de colliger et de prendre connaissance d'une vaste documentation provenant du travail de missionnaires ou d'explorateurs, de conduire un travail ethnographique sur le terrain (*fieldwork*), d'arriver à une méthodologie théorique totalisatrice ou à l'inclusion dialogique de points de vue différents – dont celui des peuples étudiés, voire à la combinaison de ces possibilités (le carnavalesque : Clifford, James. *op. cit.*). Toutefois, l'argument de l'autorité ethnographique, quelle qu'en soit la nature, soulève toujours un particularisme lié à l'image et aux cas de figure généralisés du primitivisme. Afin d'alléger le texte, nous avons choisi de nous concentrer sur le fonctionnalisme de Bronislaw Malinowski.

Avant tout, il est de mise d'observer l'évolution, même laconique, du terme « primitif ». En effet, Torgovnick nous met en garde contre les interprétations trop pointues du terme et refuse d'en faire une généalogie exhaustive en raison de sa nature polysémique et fugace. Elle souligne qu'avant la fin du 18<sup>e</sup> siècle le mot primitif n'est pas associé aux sociétés dites « aborigènes » ou « autochtones ». En effet, avant cette période, le mot avait une connotation évoquant une notion « d'original », de « pure » ou de « simple »<sup>14</sup>.

Aujourd'hui, bien que le mot primitif ne soit plus trop en usage, dans le contexte de la mondialisation et de la rectitude politique, il possède encore une dénotation sous-jacente le renvoyant à certaines formations sociales relativement recluses de l'Afrique, de l'Océanie, de l'Amérique du Sud, etc., probablement caractérisées par l'absence d'outils et de technologies répandus ailleurs dans le monde. Ce sont justement ces mêmes sociétés qui ont fait l'objet des études ethnographiques. Un des apports importants du structuralisme fut de soulever la question de la diversité et de la complexité des formations mentales et sociales primitives, ce qui a eu pour effet de venir couper court aux présuppositions évolutionnistes du primitivisme et du darwinisme social. Cependant, ce type de relativisme culturel ne pouvait pas se hisser à la tête du débat en raison de la force du sentiment de supériorité occidentale. Au fur et à mesure que les sociétés dites primitives s'intègrent au monde moderne et deviennent des acteurs sur la scène mondiale en entrant en contact avec les sociétés urbaines et technologiques, l'emploi du mot primitif – avec toutes ses connotations d'immuabilité, de mutisme, de mystère et de différence par rapport à l'Occident – devient alors problématique.

Torgovnick reconnaît que le fait de mettre le mot primitif entre guillemets semble dégager ceux qui l'utilisent d'une certaine responsabilité à l'égard des mots qu'ils choisissent. Toutefois, elle reconnaît et partage le

---

<sup>14</sup> Torgovnick, Marianna. *op. cit.* pp.18-19.

sentiment d'indignation politique et de culpabilité morale qu'implique l'usage des guillemets<sup>15</sup>. D'un autre côté, en ne mettant pas le mot primitif entre guillemets nous admettons quant à nous l'impossibilité de représenter ou de concevoir les sociétés dites primitives avec une objectivité et une exactitude désintéressées. Les concepts polarisés – comme Occident et primitif – sont des termes fugaces et changeants. Ils sont des constructions variantes. Pour les sociétés euro-américaines, le terme primitif exprime un tout inexact – ayant la plupart du temps bien peu de correspondances avec une société documentée en particulier – c'est un concept puissant pouvant à la fois signifier les sociétés « lointaines » tout comme des groupes subordonnés au sein de l'Occident. Ce que avons devant nous quand le mot n'est pas entre guillemets, c'est exactement ce que représente le primitivisme : une notion généralisée qui existe depuis fort longtemps dans notre culture et qui prend forme dans les facettes multiples et souvent contradictoires des cas de figure du discours primitiviste. Cette notion généralisée est par définition inexacte et mixte : elle ne se conforme à aucune entité sociale ou géographique et mélange les attributs de différentes sociétés.

-----

### **Le rôle de la photographie dans les discours anthropologique et primitiviste**

Le parcours des images anthropologiques et esthétiques primitives pointe vers plus d'une direction. Le primitivisme est tantôt un mécanisme imaginaire servant à s'échapper du monde industrialisé, de la fragmentation et de la dissipation moderne, tantôt une relation fusionnelle entre le sujet et l'objet visant à assouvir les refoulements et les obsessions. Il s'agit d'une problématique qui emprunte des chemins aléatoires, mais non innocents, selon les époques et les individus. C'est un phénomène de frontières, là où les échanges se font : lieu de possibilités, de transgression, de subversion et de

---

<sup>15</sup> Ibid., p.20.

croisements. Parallèlement, le rôle joué par la photographie dans l'établissement de l'anthropologie et de l'ethnologie modernes est sans équivoque. De nos jours encore, ces deux disciplines sont en quelque sorte conditionnées par les images très fortes qui ont semé leurs parcours. De même, la photographie porte quant à elle les stigmates de ces images, devenues parfois plus grandes que nature. Nous suggérons d'abord de faire un survol de la relation entre l'image et l'anthropologie grâce aux textes d'Elizabeth Edwards, de Susan Sontag et de Walter Benjamin, avant de nous transporter dans les années '20 et '30 afin d'étudier quelques photos de Man Ray et de Michel Leiris.

Dans son article « *Exchanging Photographs, Making Archives* »<sup>16</sup>, Elizabeth Edwards attire notre attention sur l'usage public des photographies de nature anthropologique. En outre, c'est précisément en s'échangeant des photographies et en les mettant aux archives que les premiers anthropologues ont façonné leur savoir-faire et leur point de vue sur les cultures qu'ils étudiaient. Cette dynamique d'échange, de collection et d'interprétation est au centre de la formation du discours et de la pratique anthropologiques. Le traitement réservé à ces images photographiques peut être envisagé dans une perspective primitiviste dans la mesure où, d'abord conçue dans une optique anthropométrique et ensuite de réhabilitation des peuples dits « primitifs », cette méthodologie a tôt fait d'imposer ses mécanismes pour assurer la cohésion des éléments discursifs des sciences sociales en plus de s'ancrer dans les mémoires et les imaginaires collectifs.

La « tradition moderne » primitiviste se distingue aussi par la part de modernité qui est, d'une façon ou d'une autre, hors d'atteinte pour les peuples soi-disant primitifs. Cette part de modernité comprend, entre autres, les relations entre l'image et la réalité ainsi qu'entre la nature de l'image et ses possibilités. Bien qu'il soit vrai que certains peuples ne voulaient pas se faire

---

<sup>16</sup> Edwards, Elizabeth. « *Exchanging Photographs, Making Archives* », in *Raw Histories*. NY : Oxford, 2001, pp.27-50.

photographier par crainte de perdre une partie d'eux-mêmes, de tomber malade et même de mourir, il ne faut pas en faire une croyance populaire. En ce qui a trait au statut primitif de l'image, le chemin emprunté par Susan Sontag permet de faire un saut théorique de l'adéquation entre image et réalité jusqu'à ce qu'elle nomme « *modern primitivism* », c'est-à-dire l'attribution d'un statut d'image au monde de l'expérience et de la réalité<sup>17</sup>. Dans l'établissement des prémisses de son argumentation, Sontag définit la photographie comme l'enregistrement d'une émanation (« *registering of an emanation* »). Cette correspondance égalitaire entre l'image et la réalité semble être systématiquement, et traditionnellement, récusée lorsqu'il est question des peuples primitifs et, pourtant, la photographie est investie d'un pouvoir qu'on veut primitif et sacré :

*« The further back we go in history (...), the less sharp is the distinction between images and real things; in primitive societies, the thing and its image were simply two different, that is, physically distinct, manifestations of the same energy or spirit. (...) to presume that the image is absolutely distinct from the object depicted, is part of that process of desacralization which separates us irrevocably from the world of sacred times and places in which an image was taken to participate in the reality of the object depicted. What defines the originality of photography is that (...) it revives – in wholly secular terms – something like the primitive status of images. »<sup>18</sup>*

Sontag nous amène également à considérer les possibilités de l'image, sous les angles de la participation du sujet, de la dépersonnalisation et de la complémentarité de ceux-ci. Plus que la simple extension du sujet, qu'un moyen de se l'approprier ou d'en prendre le contrôle, les images permettent d'enregistrer l'existence du sujet et de la confirmer, la définition de la réalité est complémentaire de notre définition de l'image : « *When the notion of reality changes, so does that of the image, and vice versa*<sup>19</sup>. » Qui plus est, le véritable enjeu, toujours selon Sontag, est dans l'inversion entre image et réalité : « *But the true modern primitivism is not to regard the image as the real thing; (...). Instead, reality has come to seem more and more like what*

<sup>17</sup> Sontag, Susan. « *The Image World* », in *On Photography*. NY : 1977, pp.153-180.

<sup>18</sup> Sontag, Susan. « *The Image World* », in *On Photography*. NY : 1977, p.155.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.160.

*we are shown by cameras*<sup>20</sup>. » Ce phénomène entraîne un effet de distanciation et de dépersonnalisation vis-à-vis la réalité. Cette aliénation livrée par l'image a pour conséquence l'acquisition d'une information indépendante du monde de l'expérience :

*« Knowing a great deal about what is in the world (...) through photographic images, people are frequently disappointed, surprised, unmoved when they see the real thing. For photographic images tend to subtract feeling from something we experience at first hand and the feelings they do arouse are, largely, not those we have in real life. »*<sup>21</sup>

Parallèlement, et dans un angle purement théorique et photographique, la période de désenchantement suivant la Première guerre mondiale est marquée par l'appropriation de la photo par l'avant-garde (Bauhaus) et le surréalisme. Comme le mentionne Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie*<sup>22</sup>, l'aura renvoie aux icônes religieuses, à la présence de quelque chose qu'on veut visible, mais qui ne l'est pas, comme l'apparition soudaine d'un être divin, bref, d'une épiphanie. Ce qu'illustre Benjamin avec justesse est d'abord une tension entre le sacré et la liquidation de celui-ci et, par conséquent, la libération de l'aura et l'aliénation salutaire entraînée par la valorisation de la technique. Certes cette théorisation s'applique pertinemment dans une optique de désacralisation et d'esthétisme. Mais qu'en est-il de la photographie surréaliste et primitiviste lorsqu'elle est envisagée dans le sens inverse, soit de l'esthétisme vers l'anthropologique ? Tout comme August Sander plaidait en faveur d'une « photographie comparée »<sup>23</sup> qui se place dans une perspective scientifique – non celle d'une humanité sans nom, mais bien celle de l'homme social, avec ses appartenances et sa chronologie – il est pertinent de revenir à la fonction sociale de la photographie. Néanmoins, la libération de l'aura et la salutaire distance qu'elle introduit entre l'homme et son environnement, entre le sujet et l'objet n'est pas sans soulever le doute.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.161.

<sup>21</sup> *Idem*, p.168.

<sup>22</sup> Benjamin, Walter. « *Petite histoire de la photographie* » (1934), in *Études photographiques*. n°1, novembre 1996.

<sup>23</sup> *Ibid.*



Que reste-t-il du désir et de la relation à l'affect créés par l'objet photographique ? Attribuons-nous une qualité d'image aux choses réelles ?<sup>24</sup> Examinons deux cas photographiques pouvant sans doute éclairer la possibilité que le sujet ne soit pas toujours si détaché de son objet que nous le laissent entrevoir les apparences.

Les images, comme les mots, possèdent une dénotation et une connotation. Dans *La chambre claire*, Roland Barthes tente de retrouver l'essence de l'image photographique<sup>25</sup>. Paradoxalement, la photo et son support technique ont tendance à nous faire oublier l'aspect idéologique qui soutient l'acte photographique. Or, tandis que les images sont reçues avec les intentions les plus naturelles, il se joue aussi en arrière-plan toute une dynamique affective masquée par une apparente objectivité. Sur la page couverture de *Gone Primitive*, Marianna Torgovnick utilise la photo de Man Ray, *Kiki*<sup>26</sup>. Cette photographie peut être observée aussi bien au moyen de la loupe de *l'inconscient optique* de Benjamin que celle du *punctum* de Barthes<sup>27</sup>. De fait, elle est un édifiant et représentatif exemple de la tendance de l'art moderne dans les années '20 et '30 à faire des associations axiomatiques péjoratives et inconscientes entre la féminité et le « primitif » – associations devenues monnaie courante à cette époque en Europe et aux États-Unis. Pensons aux *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, tableau montrant les corps de prostituées qui arborent des masques africains – la sexualité féminine avec un visage primitif. C'est précisément pourquoi les photos de Alice Prin (*Kiki*) prises par Man Ray sont de mise. Aussi connue sous le titre de *Noire et blanche*, *Kiki* fait partie d'une série de clichés réalisés par Man Ray, un peu

---

<sup>24</sup> Susan Sontag suggère qu'il y aurait perte d'équivalence tautologique entre le signifié (l'objet de la photographie) et le signifiant (la photographie elle-même).

<sup>25</sup> Barthes, Roland. *La chambre claire – Note sur la photographie*. Paris : 1980.

<sup>26</sup> Torgovnick, Marianna. *op. cit.*

<sup>27</sup> Barthes regroupe la dénotation et la connotation dans ce qu'il appelle le *studium*, soit l'aspect intelligible et l'intentionnalité de la photo. Le concept de *punctum* vient, quant à lui, se poser en contrepartie : c'est le lieu du désir propre du sujet regardant, livré au hasard, mais essentiel dans la relation affective qui unit le spectateur au *spectrum* (le sujet ou objet posé « aveugle » et fantomatique de la photo). Barthes, Roland. *op. cit.*

comme la série de Stieglitz et de certaines photos de Georgia O'Keeffe. Dans ces photographies, les cadres sont centrés autour, soit de la tête, soit du corps des sujets féminins. Il n'y a que peu de clichés qui représentent les deux à la fois. Dans *Noire et blanche*, deux têtes sans corps – celle d'un masque africain et celle, blanche, de Kiki – sont placées perpendiculairement et projettent des ombres symétriques. La figure de Kiki semble avoir été préparée pour ressembler en tout point à la figure du masque. Ses cheveux sont soigneusement lissés vers l'arrière, ses sourcils épilés, ses yeux fermés, sa bouche et son nez légèrement ombragés. Dans *Primitive Passions*<sup>28</sup>, Marianna Torgovnick revient sur *Noire et blanche* et nous apprend que Kiki (Alice Prin), contrairement à l'impression voulant que Man Ray l'ait choisie parce qu'elle ressemblait étrangement au masque africain, est en réalité un personnage historique du Montparnasse artistique. Alice Prin était une célébrité reconnue pour ses charmes, son visage rond et son sourire pétillant. Ses caractéristiques les plus connues sont précisément ce qui manque à la photo de Man Ray. Comme effacée, la véritable Kiki est désincarnée. Peut-être était-ce une blague délibérée destinée à faire rigoler ceux qui la connaissaient. Torgovnick poursuit cependant son argumentation en ajoutant d'autres aspects de la célébrité de Prin qui sont aussi effacés : elle était une artiste et avait livré un spectacle couronné de succès en 1927, elle était la propriétaire d'un club de nuit, elle faisait des apparitions dans des films surréalistes et, enfin, elle a écrit un mémoire sur le Paris des années '20 qui s'est très bien vendu<sup>29</sup>. Torgovnick déplore d'ailleurs que ces éléments de la vie d'Alice Prin soient rarement mentionnés. Kiki est le plus souvent identifiée comme le modèle et la maîtresse de Man Ray. Ces étiquettes sont décevantes, étant donné la célébrité et la fortune de Kiki. Il y a une certaine équivalence entre *Noire et blanche* et l'effacement de la véritable Kiki : elle ne nous regarde pas, bien qu'elle le

---

<sup>28</sup> Torgovnick, Marianna. *Primitive Passions – Men, Women, and the Quest for Ecstasy*. Chicago : The University of Chicago Press, 1996.

<sup>29</sup> Torgovnick souligne dans les notes que la préface de la première version anglaise du mémoire intitulé *Kiki's Memoirs*, publié sous le nom d'Alice Prin, a été écrite par Ernest Hemingway. Le titre de l'édition originale est *Kiki : Souvenirs*.

devrait, et n'est présentée que comme contrepoint au masque africain et non comme un être authentique et introspectif.

Michel Leiris, romancier, poète et homme de lettre français, fut aussi, de profession, un ethnographe qui a beaucoup écrit sur l'art africain. Il s'est transporté intellectuellement du surréalisme dans les années '20 et '30, à l'existentialisme de l'après-guerre jusqu'au post-structuralisme et aux questions de langage. Il s'est d'ailleurs fait connaître aux côtés de Jean-Paul Sartre et de Georges Bataille, entre autres. Dans les préfaces écrites dans les années suivant les parutions de ses premiers écrits à teneur ethnographique, Leiris interprète et réinterprète l'intention et le sens des éléments qui avaient retenu son attention à la rédaction des préfaces. Ces éléments ouvrent une dialectique entre obsession et interprétation. La préface de *L'Afrique fantôme*<sup>30</sup> donne un bon exemple de la tendance de Leiris à se réécrire lui-même ainsi que sa relation à l'Afrique. Publié en 1934, *L'Afrique fantôme* est le journal de bord de la mission Dakar-Djibouti que Leiris devait remplir de 1931 à 1933 avec Marcel Griaule. Cette mission consistait à se rendre en Afrique et à amasser de l'art africain pour les musées français. Tantôt hallucinatoire, tantôt onirique, le journal de bord fait mention à la fois de faits externes et des états d'esprit de Leiris. La juxtaposition de données documentaires et d'impressions subjectives permet à ses détracteurs d'attaquer son modèle épistémologique : peut-on affirmer que les divagations quotidiennes de Leiris n'ont pas lieu d'être parmi les commentaires ethnographiques ? Les quelques photographies qui soutiennent le texte révèlent également beaucoup quant à la confusion entre sujet et objet.

---

<sup>30</sup> Leiris, Michel. *L'Afrique fantôme* (1934). Paris : Gallimard, 1981.



**Fig.1.** Dans *Noire et blanche*, deux têtes sans corps – celle d'un masque africain et celle, blanche, de Kiki – sont placées perpendiculairement et projettent des ombres symétriques. La figure de Kiki semble avoir été préparée pour ressembler en tout point à la figure du masque. Le spectateur a donc tout le loisir de faire les associations qu'il juge « normales ». La «primitivisation» de l'objet photographique est un effacement des frontières entre l'objet et le sujet qui les confond en une seule et même chose : une femme primitive.



**Fig.2.** Alice Prin était une célébrité reconnue pour ses charmes, son visage rond et son sourire pétillant. Ses caractéristiques les plus connues sont précisément ce qui manque à la photo de Man Ray. Comme effacée, la véritable Kiki est désincarnée. D'ailleurs, elle est le plus souvent identifiée comme le modèle et la maîtresse de Man Ray. Ces étiquettes sont décevantes, étant donné la célébrité et la fortune de Kiki.

Dans la préface de *L'Afrique fantôme*, écrite en 1950, Leiris rejette cette idée d'après-guerre qu'est la peur de l'Afrique. Or cette peur, qu'il niait éprouver à l'égard du continent africain visait davantage son expérience personnelle que les cultures qu'il étudiait et, par conséquent, le souci de sa personne et l'accueil réservé à ses livres d'ethnographie. Comme le souligne Marianna Torgovnick, Leiris fait preuve d'une forme d'ethnocentrisme, voire d'égoïsme :

« (dans les préfaces) *He traces the stages by which he established first a self-interested relation with Africa, then an ethnographic one, then (in the 1950's) an anticolonialist one, and then, "tristement", a neo-colonialist relation. (...) One senses behind each of the prefaces the changing terms of his intellectual life: Existentialism in the 1950's with its political commitments prior to the era of decolonization; the poststructuralist drama of language and its unreliability (...) in later years. Leiris's intellectual life is the focus of the drama; Africa and things African are mere settings and props.* »<sup>31</sup>

Non seulement Leiris semblait vraisemblablement utiliser l'Afrique et l'art africain comme toile de fond de ses drames personnels et de ses tergiversations intellectuelles, mais, apparemment, le regard qu'il posait aussi sur toute chose africaine le mettait dans une situation lui permettant de laisser libre cours à ses pulsions et à ses fantasmes. Un jour, Michel Leiris a déclaré qu'à ses yeux, rien ne s'apparentait davantage à un bordel qu'un musée. C'est donc dire que Leiris serait venu à l'ethnographie par associations érotiques. La principale raison de son périple en Afrique était justement d'amasser des artefacts, et nous pouvons juger que le regard posé par Leiris sur l'Afrique incite au viol, littéral et figuratif. D'un côté, Leiris « pillait » pour ainsi dire des objets afin de les rapporter en Europe et, de l'autre, les quelques photographies qui suivent le texte nous permettent de penser que les Africains étaient aussi des objets offerts à lui, pour son bon plaisir et sa découverte personnelle. Conjuguant à la fois le rôle de spécialiste de l'art africain et celui d'ethnographe, Leiris a largement contribué à la « primitivisation » d'un rapport occidental à l'image ethnographique. Les photographies d'hommes et

---

<sup>31</sup> Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive – Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990, p.106.

de femmes nus, augmentées des commentaires de Leiris, le protègent en quelque sorte tout en lui permettant de se commettre : « *The erotic potential of the gaze, its potential to violate its object and to arouse the self, opens to Leiris via the North African woman and remains part of what pleasures him in ethnography and his study of African art.* »<sup>32</sup> L'effet prophylactique du regard posé sur la photo d'un « primitif » permet au spectateur d'être en contrôle, d'instaurer une relation de puissance : il se sent en sécurité, non menacé. Bronislaw Malinowski affirmait d'ailleurs que les images des « sauvages » nus ne pouvaient offenser ni satisfaire les attentes pornographiques de certains spectateurs occidentaux en leur qualité de preuve scientifique. Toutefois, il est permis de réfuter cet argument d'objectivité de l'ethnographe comme sujet neutre, flegmatique et stable dans sa relation avec le primitif. L'exemple de Leiris en est particulièrement probant. Le primitivisme de Leiris porte le poids de « l'objet » assujetti aux désirs obscurs de l'autre, désirs d'ailleurs implicites dans la métaphore de Leiris sur le musée considéré comme un bordel. De même qu'avec l'objet d'art, là où les rôles des sujets photographiés s'arrêtent, le processus de subjectivation érotique de Leiris commence. Bien que Leiris ait été très explicite, voire pervers, dans ses associations, peut-on croire que nous ne partageons pas nous-mêmes les mêmes obsessions, même à un niveau moins élevé ?

---

<sup>32</sup> Torgovnick, Marianna. *op. cit.*, p.111.



**Fig.3-4-5.** Photographies tirées de *L'Afrique fantôme*. L'une de leurs caractéristiques communes est de ne pas montrer le « sujet » au complet, mais seulement une partie de leur corps. La première, un homme déguisé en femme (le masque « femme du cordonnier »), suggère peut-être pour Leiris une transgression des tabous sexuels occidentaux, une violation des rôles traditionnels et rigides des normes occidentales et un flirt avec une probable pulsion homosexuelle. Les deux autres (l'étui pénien et la femme gounz) offrent littéralement un « spectacle » ouvert aux yeux du public, sorte de voyeurisme. Leiris se sent complètement libre de regarder le sexe de cet homme ainsi que cette femme nue et ses seins scarifiés. Ils sont objets, il est sujet. Les images sont livrées toutes entières à son regard, ne demandent rien en retour et n'offrent aucun message, sinon que celui qui prend forme dans l'esprit de Leiris lui-même, dans la projection de ses désirs dans l'objet de son regard.

-----

### **Bronislaw Malinowski – L'autorité et l'universalité du discours ethnographique, la répression de la sexualité et de la fusion entre le sujet et l'objet**

La fin du 19<sup>e</sup> et le début du 20<sup>e</sup> siècle coïncident avec une crise d'identité occidentale, un désenchantement à l'égard des systèmes sociaux, des croyances et des valeurs. Au même moment, l'anthropologie culturelle moderne en est à ses premiers balbutiements. Ce sont d'abord les « *arm-chair anthropologists* » - des compilateurs et des collectionneurs qui accomplissaient leur travail en colligeant des éléments réunis par des missionnaires, des explorateurs ou des officiels coloniaux – qui fondent la discipline universitaire. Dans *Le Rameau d'or*, James Frazer fait preuve d'une érudition ensembliste en ce qui a trait aux traditions culturelles des

collectivités qu'il aborde<sup>33</sup>. Cet exemple illustre de façon particulièrement éloquente la construction du « primitif » dans le monde euro-américain : un discours homogénéisant tout en étant varié, idéalisant mais aussi paradoxalement réducteur puisqu'il manque de rigueur factuelle. Par la suite, dans les décennies 1920 et 1930, les études anthropologiques sortent des universités et font leur apparition sur les rayons des librairies et dans les foyers. Les ethnographes prennent alors le relais (Malinowski, Boas, Mead, Leiris). Ce qui est important de noter, c'est surtout que les études ethnographiques de cette époque servaient de modèle pour l'étude du monde moderne industrialisé, parce que les cultures étudiées présentaient des traditions institutionnelles et des valeurs différentes de celles de l'Occident. Un peu comme le font les romans, les textes et les photographies anthropologiques offraient aux lecteurs et aux spectateurs des expériences par procuration et par résonance tout en servant de point de repère dans l'évaluation de la vie européenne et américaine.

Reconnu comme l'énonciateur du fonctionnalisme, Bronislaw Kaspar Malinowski (1884-1942) se présente avant tout comme un détracteur des visées évolutionnistes et du darwinisme social de son époque. Il est celui que l'on désigne pour avoir mis en œuvre le principe de l'observation participante – à la base de l'anthropologie de terrain. Cette particularité en fait un exemple patent du traitement réservé aux sociétés primitives dans le champ du discours ethnographique. En effet, l'observation participante porte principalement l'argument d'autorité et le principe d'universalité, que nous observerons dans un premier temps. Dans un deuxième temps, le fonctionnalisme de Malinowski permet d'illustrer le rapport général entre primitif et sexualité<sup>34</sup> – ou comment l'ethnographie a permis aux Occidentaux de se percevoir en tant qu'êtres sexués. Enfin, nous montrerons aussi que les idées que Malinowski

---

<sup>33</sup> Frazer, James. « *The Perils of the Soul* », in *The Golden Bough* (1911). Londres : 1996, 215-233.

<sup>34</sup> Malinowski, Bronislaw. *The Sexual Lives of Savages in North-Western Melanesia An Ethnographic Account of Courtship, Marriage, and Family Life among the Natives of the Trobriand Islands, British New Guinea* (1929). New York : Harcourt, Brace & World, Inc. 1965.



entretenait avec la nature mettent en relief ce que nous avons précédemment nommé la pulsion de fusion entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire un désir de se fondre dans le paysage et un sentiment de communion avec l'univers physique. Cette notion sera au cœur de notre questionnement en rapport avec le sentiment spirituel et la fusion cosmique primitive.

### **Autorité et universalité du discours ethnographique**

D'un point de vue strictement critique, et dans le contexte contemporain, l'approche fonctionnaliste de l'observation participante et du principe d'universalité pose problème sur le plan des jeux de pouvoir et de savoir inhérents à la position de l'ethnographe qui l'a adoptée. En fait, l'autorité du discours ethnographique est encore à ce jour un élément épistémologique à reconsidérer, voire à contrecarrer<sup>35</sup>. Partant de bonnes intentions, Malinowski écrivait tout en ayant une foi substantielle en son autorité et en son pouvoir d'observation neutre. L'ethnographe en Malinowski affirmait avoir une connaissance si parfaite du « point de vue indigène » qu'elle lui permettait de verbaliser les non-dits et les présupposés culturels pour en tirer un ordre codifié<sup>36</sup>. Il est intéressant ici de noter que Malinowski avait une formation de physicien, et que sa méthode ethnographique s'apparente au modèle épistémologique de cette science naturelle. Le fonctionnalisme explique systématiquement les interactions des éléments d'une société comme le physicien met en relation les interactions des forces naturelles du monde physique. Par conséquent, sa méthodologie se situait entre le travail de terrain et celui de l'interprétation des données recueillies, entre celui d'un *enregistreur* et celui de *l'analyste*. L'écart creusé abstraitement entre les deux fonctions révèle souvent un exercice de pouvoir. Considérons brièvement le titre de l'un des plus importants ouvrages de Malinowski : *Les argonautes du*

---

<sup>35</sup> Dubuc, Élise. « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet » in *Le musée Cannibale*, Neuchâtel : GHK éd., 2002 ; « La nouvelle muséographie », *Muse*, novembre-décembre 2006.

<sup>36</sup> Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive – Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990, p.5.

*Pacifique occidentale*<sup>37</sup>. D'emblée, l'ethnographe a superposé une histoire de la mythologie grecque avec ses découvertes ethnographiques, comparant ainsi le système d'échange économique Kula des insulaires des îles Trobriand de la Nouvelle-Guinée avec la quête de trésors matériels ou symboliques poursuivie par des Européens. Marianna Torgovnick argumente que ce croisement n'est ni innocent ni le symbole de ce que James Clifford appelle le surréalisme ethnographique : « *Such crossings of Western myths and primitive peoples or institutions create a never-never-land of false identities or homologues.* »<sup>38</sup> La fausseté des identités et des homologues dont parle Torgovnick découle du fait que les deux mythologies comparées ne partagent que des ressemblances illégitimes<sup>39</sup>. Bien que nous semblons être en présence d'une volonté réflexive – le système Kula comme miroir de nous-mêmes – la partie occidentale de la comparaison vient tout de même obnubiler son homologue. Cette façon de faire trace des limites entre l'Occident et les sociétés dites primitives tout en instaurant des relations de pouvoir entre ceux-ci, relations qui sont, toujours selon Torgovnick, attribuables à l'usage de ce qu'elle nomme les tropes :

« *To study the primitive is thus to enter an exotic world which is also a familiar world (...) structured by sets of images and ideas that have slipped from their original metaphoric status to control perceptions of primitives (...) that I call tropes. Primitives are like children, the tropes say. Primitives are our untamed selves, our id forces – libidinous, irrational, violent, dangerous. Primitives are mystics, in tune with nature, part of its harmonies. Primitives are free. Primitives exist at the "lowest cultural levels"; we occupy the "highest," in the metaphors of stratification and hierarchy commonly used by Malinowski and others like him.* »<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> **Malinowski, Bronislaw.** *Argonauts of the Western Pacific – An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea* (1922). New York : E.P. Dutton & Co., Inc., 1961.

<sup>38</sup> **Torgovnick, Marianna.** *op. cit.*, p.10.

<sup>39</sup> Le concept de surréalisme ethnographique de James Clifford nous induit ici en erreur : la juxtaposition surréaliste viserait selon Clifford à éliminer les principes d'éthiques et de hiérarchie entre les peuples. Toutefois, la comparaison du mode d'échange économique Kula avec une saga grecque ne fait que répéter cette dissolution dans la juxtaposition des concepts (voir **Clifford, James.** *The Predicament of Culture – Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art.* Cambridge : Harvard University Press, 1988).

<sup>40</sup> Le mot « trope », tel qu'employé par Torgovnick, semble détourné de son sens premier, soit celui qui le lie aux études littéraires et à la rhétorique. En effet, « trope », ici, revêt une signification davantage idéologique que linguistique (**Torgovnick, Marianna.** *op. cit.*, p.8).

Tout en admettant que l'usage de figures de rhétorique dans la représentation de l'Autre puisse enfermer ce dernier dans un *mimétisme coercitif*<sup>41</sup>, il est aussi important de soulever l'aspect métonymique d'une telle opération discursive. En réalité, l'étude de Malinowski dans *Les argonautes du Pacifique occidental* propose un point de focalisation centré sur une seule pratique culturelle qui donnerait accès directement à la culture en entier. Enfin, Malinowski ne s'entendait pas sur tous les détails avec d'autres penseurs comme Freud ou Frazer, par exemple, mais il poursuivait comme eux un objectif semblable : trouver la vérité universelle de la nature humaine<sup>42</sup>. Il concevait les sociétés primitives en termes de cobayes, de laboratoires, de clés permettant d'accéder à cette vérité universelle. Le lien que Malinowski faisait entre le « nous » et le « eux » dépendait de prémisses évolutionnistes. L'étude des sociétés éloignées et primitives constituait, quant à elle, un moyen de connaître la vérité sur « nous », de façon sécuritaire, en tant qu'observateurs, d'où la présomption d'universalité qui en découle. Pour Malinowski, comme pour bien d'autres penseurs primitivistes, le présupposé d'une nature humaine essentialiste, c'est-à-dire d'une vérité universelle, lui permettait sans contredit de se justifier à l'égard de son travail d'ethnologue.

### **Rapport général entre primitif et sexualité**

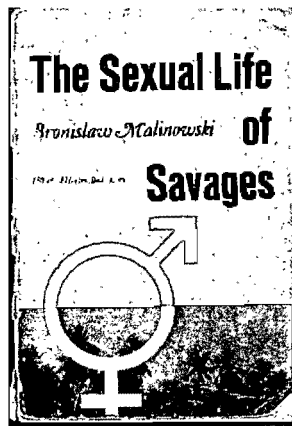
Les observations de Malinowski sur les rôles sexuels hommes / femmes des habitants de la Nouvelle-Guinée, surtout influencées par les théories freudiennes, ont largement contribué, avec d'autres travaux ethnographiques à teneur sexuelle de la même époque, à la formation de notre perception occidentale des rôles sexués, conceptions fondées sur le rapport que l'on entretient par conséquent avec le primitif. Ces observations, notamment dans

---

<sup>41</sup> **Chow, Rey.** *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. New York : Columbia UP, 2002, pp.95-127.

<sup>42</sup> En d'autres termes, les penseurs primitivistes du 20<sup>e</sup> siècle semblent avoir eu un dénominateur commun : la recherche des origines absolues de l'être humain et, par extension, celle aussi de ses aboutissements.

*La vie sexuelle des sauvages*<sup>43</sup> et dans les carnets de notes de Malinowski<sup>44</sup>, comportent des passages où l'on peut considérer la répression des pulsions libidinales de l'ethnographe qu'il a exercée contre lui-même pratiquement tout au long de son séjour dans l'archipel Trobriand. Ultimement, ces refoulements, que Malinowski se faisait subir en se dissimulant derrière son autorité ethnographique et sa théorisation abstraite, sont au cœur d'un sentiment de menace devant l'Autre, celle de perdre son sens des valeurs, son pouvoir phallocratique et logocentrique et, en définitive, de dissoudre son identité physique et psychologique dans celle de son objet d'observation.



**Fig.6.** La dynamique du pouvoir s'observe sur la couverture de l'édition de 1965. Le titre et le nom de l'auteur apparaissent dans la partie blanche (trois quarts de la page); le nom, quant à lui, est enchâssé dans le titre. Les symboles de l'homme et de la femme annoncent aussi la série d'associations qui unissent le primitif à la sexualité. Le symbole masculin, de couleur dorée, est orienté vers le haut, dans la partie réservée au titre et au nom, faisant fi de la souplesse des rôles sexuels de la société étudiée pour y substituer l'ordre phallocentrique occidental. Le symbole féminin, quant à lui, est relégué au bas de la page, ostracisé du monde des mots et de l'autorité vers celui de la nature. La couverture appelle à la séduction du lecteur, à un acte de voyeurisme légitimé par le positivisme scientifique.<sup>45</sup>

D'ailleurs, et comme le souligne Torgovnick, le malaise et la peur que Malinowski éprouvait à la vue des corps dénudés des insulaires constituent une forme d'aliénation de son propre corps<sup>46</sup>. L'aliénation du corps peut prendre plusieurs aspects, mais celle de Malinowski, en particulier, touche au fait d'apprendre à vivre avec son aliénation pour en venir à réprimer le corps

<sup>43</sup> Malinowski, Bronislaw. *The Sexual Lives of Savages in North-Western Melanesia An Ethnographic Account of Courtship, Marriage, and Family Life among the Natives of the Trobriand Islands, British New Guinea* (1929). New York : Harcourt, Brace & World, Inc. 1965.

<sup>44</sup> Id., *Journal d'ethnographie* (1967). Traduit de l'anglais par Tina Jolas. Paris : Seuil, 1985. Le titre original des notes de Malinowski est *A Diary in the Strict Sense of the Term*. Ce recueil n'était pas destiné à la publication : il a été retrouvé suite à la mort de l'auteur et publié plus tard dans les années '60.

<sup>45</sup> Torgovnick, Marianna. *op. cit.*, p.6.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.228.

comme une expression naturelle et symbolique de l'identité. Dans ce passage tiré de l'édition française du journal de l'ethnographe, où il croit sa vie privée à l'abri de tous les regards, Malinowski écrit au sujet d'une jeune fille qu'il a croisée un peu plus tôt cette journée-là :

« (...) une jolie fille marchait devant moi, une fille au corps merveilleux. J'ai admiré les muscles de son dos, sa taille déliée, et la beauté du corps qui nous est si inconnue, à nous autres Blancs, m'a fasciné. Même avec ma propre femme, je n'aurai jamais l'occasion d'observer le jeu des muscles du dos aussi longtemps qu'il m'a été accordé de le faire avec ce petit animal. Par moments, j'ai regretté de ne pas être un sauvage et de ne pas pouvoir posséder cette fille ravissante. À Kaulaka, je regarde un peu autour de moi, notant les choses à photographier. Puis je vais à la plage, et là m'émerveille du corps d'un jeune garçon qui marche devant moi, un jeune garçon extrêmement beau. Compte tenu d'une certaine homosexualité résiduelle dans la nature humaine, le culte de la beauté du corps humain correspond à la définition donnée par Stendhal. »<sup>47</sup>

D'une part, nous remarquons ici que Malinowski exerce une forte répression de ses pulsions libidinales (aussi associée à l'idée de sa femme) et que, d'autre part, il termine en trouvant refuge derrière l'œil de l'appareil photographique, ce qui lui permet de recouvrer son autorité. Ce passage n'est pas le seul dans le *Journal* : la récurrence des remarques à connotations lubriques<sup>48</sup>, qui échappent à la vigilance de l'ethnographe, confirme le sentiment d'aliénation corporelle de Malinowski. Marianna Torgovnick utilise le syntagme « *Transcendental homelessness* », expression forgée par Georg Lukács<sup>49</sup>, pour parler de l'intérêt porté au primitivisme au cours du 20<sup>e</sup> siècle :

« In his theory of the novel, Lukács, sees the condition of the modern Western mind, the mind that produced the novel, as "transcendentally homeless": secular but yearning for the sacred, ironic but yearning for the absolute, individualistic but yearning for the wholeness of community, asking questions but receiving no answers, fragmented but yearning for

---

<sup>47</sup> Malinowski, Bronislaw. *op. cit.*, p.251.

<sup>48</sup> Rien de tangible ne nous permet de croire en la présence de pulsions strictement homosexuelles chez Malinowski. Nous ne pouvons que relever ce passage et, du reste, traiter Malinowski comme ce qu'il affirmait être : un hétérosexuel ayant des désirs variés et multiples.

<sup>49</sup> Lukács, Georg. *The Theory of the Novel; a Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Cambridge : Mass., M. I. T. Press, 1971.

*“immanent totality”. The site of transcendental homelessness has been the site of much of this century’s interest in the primitive (...). »<sup>50</sup>*

L’itinérance transcendantale traduit un sentiment de vacuité culturelle et une crainte de la vulnérabilité et de la fragilité de l’individu, plongeant parfois profondément dans le dégoût de soi-même ou des contextes environnants : enfin, c’est un concept qui semble rejoindre beaucoup de penseurs primitivistes, notamment Michel Leiris, dont l’identité vacillante représentait la principale marque. En ce qui concerne Malinowski, l’itinérance transcendantale prend forme dans les deux aspects les plus visibles de l’identité et de la dissociation du sujet de la « totalité immanente » : le corps et la nature. Caché derrière sa théorie, l’ethnographe n’avoue pas, du moins dans ses publications officielles, que les corps dénudés qu’il côtoie à longueur de journée entraînent chez lui, ou chez quiconque qui lit le travail d’un ethnographe, un quelconque sentiment pornographique. Tout au long de son séjour, Malinowski refoule ses pulsions sexuelles sous les strates de son autorité et de son objectivité, en plus de se défendre de ne ressentir aucune attirance envers ces « animaux », sous peine de tourner le dos aux valeurs et aux vertus morales qui lui dictent de ne pas perdre le contrôle.

### **Pulsion de fusion entre le sujet et l’objet**

Grâce à ses scrupules moraux et à son travail acharné, Malinowski semblait capable de résister aux tensions sexuelles qui s’éveillaient en lui à la vue des insulaires nus. Or, une autre tentation le guettait à la tournée du chemin, une tentation plus subtile, plus insidieuse que celle du corps nu d’une femme, mais tout de même associée, d’une certaine façon, à la féminité. En effet, Malinowski ressentait parfois le besoin incontrôlable de fusionner avec l’univers matériel et objectif. À de nombreuses reprises, il écrivait dans son journal les sentiments de plénitude et d’attraction si radicales envers la nature qu’il éprouvait la sensation de s’y dissoudre. Toutefois, il y résistait et la

---

<sup>50</sup> Torgovnick, Marianna. *op. cit.*, p.189.

réprimait immédiatement pour retourner à son travail. Cette version du primitivisme, réduite à sa plus simple expression, représente la dissolution de toutes les frontières entre le sujet et l'objet, entre l'ensemble des notions polarisées, connues ou à connaître. C'est une rhétorique des origines et des états purs, qui touche aussi aux associations de la vie moderne entre le primitivisme et les émotions spirituelles<sup>51</sup>. Dans la pensée occidentale, le primitif et la nature sont substitués à une profonde obsession de vacuité spirituelle et, en retour, ce processus de substitution se retrouve au cœur de constructions identitaires occidentales.

Pratiquement aucun jour ne passait sans que Malinowski décrive dans ses entrées de journal ses impressions de la nature qui l'entourait dans les îles. Ce qui est intéressant encore une fois, c'est de constater à quel point ces impressions sont fortement refoulées, même si elles sont porteuses de sentiments très forts et très positifs par rapport au primitif et au paysage. Pourtant, l'ethnographe ne se laissait jamais aller à vivre pleinement ces sensations, qu'il associait tantôt à un état de torpeur, tantôt à ses épisodes dépressifs :

« Le 2 novembre. (...) dans un état (...) de profonde torpeur. Perte du sentiment de la subjectivité, et paralysie de la volonté (...) ne se sentir vivre que par ses cinq sens et son corps (à travers la sensation pure); fusion directe avec le monde ambiant. (...) le mouvement du navire. C'était *moi* qui me heurtait aux vagues et qui fendait les flots. »<sup>52</sup>

Malinowski ne voit pas d'un bon œil cette perte de subjectivité, perte qu'il associe à un sentiment de « sensation pure », voire de contact immédiat et continu avec le monde objectif, une relation pulsionnelle proche parente du nirvana. Cet état d'esprit, Malinowski le craint, le redoute, le repousse comme un obstacle se dressant entre lui et l'objectif de son périple : « Je voudrais faire la synthèse de ce voyage. En fait, le sublime du paysage me comble d'une jouissance non créatrice. À contempler ces spectacles de la nature, toutes

---

<sup>51</sup> Torgovnick, Marianna. *Primitive Passions – Men, Women, and the Quest for Ecstasy*. Chicago : The University of Chicago Press, 1996.

<sup>52</sup> Malinowski, Bronislaw. *op. cit.*, p.52.

choses trouvent en moi leur écho. »<sup>53</sup> Pour qu'il puisse en jouir, il doit toujours garder en tête d'où il vient, la raison de sa présence là-bas et ne jamais perdre le contrôle, comme lorsqu'il se rend à la prison : « (...) vue splendide sur la pleine mer. Par moments, j'ai le sentiment que l'océan gagne en beauté lorsqu'on le contemple sur un arrière-fond de civilisation. »<sup>54</sup> De plus, ces passages sont fréquemment juxtaposés avec les relations de Malinowski avec les femmes, ici avec sa mère, en Europe où sévit la guerre : « (...) une atroce mélancolie grise comme est gris le ciel alentour, enserrant de ses nuées tourbillonnantes tout mon horizon intérieur. (...) Par moments, je suis pris du besoin de prier pour Mère. »<sup>55</sup> Encore, les contemplations de Malinowski sont ici directement liées à ses désirs sexuels :

« Fait le tour de l'île à pied avec Ball. Une vue ravissante. La mer en sa parure du dimanche, la plage suprêmement élégante, les vagues qui se brisent, déposant une écume d'argent au pied des palmiers légèrement fléchis. Je désire passionnément écrire une lettre à N., et j'en compose une mentalement (...) pour lui dire la quintessence de mes expériences ici. (...) j'éprouve une forte sympathie et amitié pour elle. Mais mes songeries érotiques sont réservées à T. exclusivement. »<sup>56</sup>

Selon Marianna Torgovnick<sup>57</sup>, l'Occident aurait exercé, du 15<sup>e</sup> au 20<sup>e</sup> siècle, une ghettoïsation et une répression des valeurs et des pratiques apparemment jugées similaires à celles des peuples dits primitifs et, en conséquence, le modernisme ainsi que le post-modernisme ont réitéré une certaine nostalgie de celles-ci, devenue le symptôme d'une anxiété généralisée pour la survie des individus eux-mêmes. Les sensations et les émotions d'interdépendance et de fusion avec le cosmos sont en quelque sorte résiduelles et n'ont jamais été complètement évacuées de la culture occidentale. Ces sensations comprennent, entre autres, l'effacement du sujet et l'intuition d'une profonde connexion entre les humains et la terre, les animaux

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>57</sup> Torgovnick, Marianna. *op. cit.*



et les minéraux<sup>58</sup>. Nous assistons alors au recouvrement de ces perceptions dans une panoplie d'aspects culturels.

La version « fusionnelle » du primitivisme représente une quête du sentiment extatique d'être au monde par l'entremise d'une communion avec l'univers, communion associée dans la tradition occidentale au rapport des sociétés primitives avec la terre. La nature est perçue comme une *tabula rasa* où l'absence de discours permet d'instaurer la sensation de fusion et l'émotion spirituelle<sup>59</sup>. Pensons notamment à D.H. Lawrence qui trouva au Mexique, et dans son paysage, une source vivifiante de renouvellement et d'illumination spirituelle. La terre, s'expliquait-il, lui donnait un accès direct à la religion des autochtones. En réalité, il nous est permis d'en douter et de penser que cette perspective était en fait le déplacement de son propre sentiment d'attraction à l'univers sur l'image qu'il se faisait des Amérindiens. Un peu à l'instar de Malinowski, Lawrence ressentait une forte pulsion de fusion avec l'univers ambiant, pulsion dont il craignait également le pouvoir d'oblitération du sujet occidental individualiste. Pour lui, la nature était synonyme d'éternité, mais aussi de perte de soi, et il exprimait cette attirance et cette répulsion en les sublimant dans la sexualité, montrant par là qu'il était bien un homme de son temps. Notons enfin le rapport à la nature qui a atteint des sommets hollywoodiens avec le genre cinématographique western, dans lequel l'obsession de la nature s'avère carrément métaphysique<sup>60</sup>. Le film western répond au besoin d'être en contact avec la *dure* réalité, la réalité *concrète*. Le mouvement vers l'Ouest, c'est un mouvement vers la transformation, la mort et la fusion avec la terre. L'aspect monolithique et impressionnant de la nature

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>59</sup> Nous reviendrons d'ailleurs sur cette idée au chapitre 3 pour la mettre en relation avec l'écriture de Louise Erdrich, qui, dans une certaine mesure, se situe à contre-courant de l'association traditionnelle entre primitif et nature, entre la pulsion de fusion avec le cosmos et l'émotion spirituelle.

<sup>60</sup> **Tompkins, Jane.** *West of Everything – The Inner Life of Westerns.* New York : Oxford University Press, 1992.

représente ainsi le désir de transcendance de soi, le désir ardent de conjuguer l'être avec quelque chose de plus grand.

## **Chapitre 2 – Primitivisme et histoire de l'art**

## La muséification

Peut-on s'avouer complètement affranchi du discours primitiviste au point de ne pas se sentir interpellé devant l'Autre ? Une fois que l'on reconnaît la durabilité et la flexibilité du discours primitiviste, les attitudes occidentales envers certains évènements historiques et les couvertures médiatiques qu'ils entraînent peuvent être perçues comme la répétition de longues traditions. C'est le cas notamment de l'épistémologie muséologique et de l'histoire des relations que les musées occidentaux ont entretenues avec les objets dits exotiques, ou les artefacts culturels. Ici, la problématique primitiviste entre objet et sujet est en quelque sorte à son *degré zéro*, à son niveau d'appréhension le plus évident : l'objet matériel et son sens pour le sujet. Ce deuxième chapitre aura donc pour but, dans un premier temps, d'examiner les divers traitements réservés aux objets matériels culturels au cours de l'histoire et de cibler certains scénarios récurrents de subjectivation dans le champ de l'objet. Dans un second temps, nous procéderons à un parcours critique des éléments techniques et idéologiques de l'activité curative des musées avant d'examiner deux expositions ethnographiques.

Les objets exotiques et les raretés naturelles étaient déjà collectionnés au Moyen Âge, dans les trésors princiers. Plus tard, tandis que les explorateurs des Amériques s'attendent à trouver de l'autre côté de l'océan des humanoïdes cynocéphales, à pied-parasol, cyclopes, anthropophages, chasseur de têtes, pygmées et autres créatures expulsées des affres de l'autre monde, ils y découvrent une multitude de peuples amérindiens. À la Renaissance, c'est dans les cabinets de curiosités que ces objets vivent un « âge d'or ». On peut donc dire que dès les débuts du musée européen, les objets des peuples d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie sont présents dans la culture occidentale. Aussi loin que remonte les tentatives de totalisation, objets, textes et images se font résonance. La « muséification » est sous-jacente à l'idéal humaniste qui

entend la soulever et la soutenir, mais elle trouve encore son écho dans toute une série de communautarismes dits primitivistes et d'hybridités culturelles.

Depuis quelques décennies, paradoxalement, on laisse entendre que les musées ethnographiques traversent une période de crise existentielle<sup>61</sup>. Pourtant, leur nombre semble constamment grimper, en dépit de leur manque de popularité auprès du public. La dialectique entre modernité et tradition observée dans la dynamique du primitivisme nous force à croire que les musées doivent non seulement remettre en cause certaines pratiques héritées du colonialisme, mais aussi donner accès à cette part de modernité et de technique représentée dans la conservation ainsi que la valorisation des objets et longtemps refusée aux communautés autochtones intéressées. En effet, de nouvelles pratiques sont mises place. Les causes profondes de la crise des musées ethnographiques ont été scrutées et des solutions novatrices sont proposées, dont le concept d'objet-sujet<sup>62</sup>, dégagé d'une critique historique de l'épistémologie muséographique et du discours méthodologique de l'anthropologie. Cette approche semble plus responsable et permet d'observer l'émergence du sujet dans le champ de l'objet.

La muséification, envisagée sous les angles de ses successions de traditions occidentales, représente une décontextualisation ethnologique pratiquée au nom de l'esthétisme et de la science anthropologique ayant pour but de masquer la précondition impérialiste de la relation de pouvoir entretenue avec les peuples considérés. En d'autres termes, la muséification, sorte de mémoire captive primitiviste et cannibale, constitue une métonymie de l'impérialisme : c'est la médiation d'un imaginaire menacé par la différence.

---

<sup>61</sup> Dubuc, Élise. « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet » in *Le musée Cannibale*. Neuchâtel : GHK éd., 2002; « La nouvelle muséographie », *Muse*, novembre-décembre 2006.

<sup>62</sup> *Ibid.*

Pour aboutir au concept d'objet-sujet, il faut d'abord retracer les divers statuts occupés par l'objet muséal – ou artéfact – aux cours des siècles dans les sociétés occidentales. À cet effet, Élise Dubuc soulève les quatre statuts les plus significatifs de l'épistémologie des objets muséaux : l'objet de curiosité, le spécimen, l'artéfact culturel ou l'objet social total et, enfin, l'œuvre d'art<sup>63</sup>. Nous nous permettons de passer brièvement sur les deux premiers (l'objet de curiosité et le spécimen), ce qui nous permettra de concentrer notre attention sur l'artéfact culturel et l'œuvre d'art, deux statuts de l'objet comportant leur part de critiques.

D'une part, on accorde généralement à « l'objet de curiosité » la première position dans l'histoire du musée occidental et de la collection. Cette catégorie d'objet, reconnue pour avoir fait la renommée des cabinets de curiosité de la Renaissance, est aussi portée par la force d'évocation illusoire des récits de voyages, dont les effets entraînés étaient « (...) l'étonnement et la constitution d'un discours sur l'altérité. »<sup>64</sup> D'autre part, « le spécimen », catégorisation influencée par les sciences naturelles, possède une connotation évolutionniste sous-jacente. En effet, l'anthropologie, voulant se démarquer des sciences de la nature en empruntant toutefois à son vocabulaire, a fait fausse route en s'appuyant sur un modèle délétère, celui du darwinisme social et de l'idéal scientifique positiviste qui s'ensuit.

### **L'artéfact culturel ou l'objet social total**

Cette catégorisation fait explicitement référence aux efforts muséographiques de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. S'apparentant aussi à « l'objet-témoin » de l'ethnographie française (p. ex., Mission Dakar-Djibouti, Marcel Griaule, Michel Leiris), l'artéfact culturel ou l'objet social total porte la connotation « d'élément de preuve » qu'on veut contextualiser, en donnant l'impression métonymique que la partie suggère le tout – que la culture

---

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ibid., p.43.

matérielle porte en elle la culture immatérielle. Cependant, l'effet ainsi produit demeure réducteur. L'objet n'est plus qu'un reflet. En outre, les musées français de Trocadéro et de l'Homme se sont récemment fusionnés pour donner naissance au Musée du quai Branly<sup>65</sup>. On y présentait d'ailleurs, du 18 septembre 2006 au 21 janvier 2007, l'exposition *D'un regard l'Autre*, exposition qui mettait en relief les différents points de vue adoptés par l'Occident à l'égard des sociétés d'Afrique, d'Océanie et d'Amériques. En quelque sorte, le Musée du quai Branly s'avère le résultat de cette tradition d'objet culturel total, qu'il tente désormais d'aborder de façon polyphonique, où les voix se mêlent pour inventer un regard neuf. Toutefois, ce n'est pas par gaieté de cœur que nous nous devons de demeurer à l'affût des effets qu'une telle présentation peut avoir sur nos schèmes de perception et, plus encore, de notre part de responsabilité dans la grande entreprise de la mondialisation. En effet, en pratiquant l'approche polyphonique (voire carnavalesque<sup>66</sup>), appliquée de façon non critique et à outrance, comme un *melting pot*, le mélange des origines autochtones nous fait fermer les yeux devant les réalités socio-économiques d'aujourd'hui ainsi que sur les portées politiques et historiques de nos façons de voir l'Autre.

### **L'œuvre d'art**

Le statut d'œuvre d'art conféré aux objets exotiques ou primitifs constitue la manifestation d'un glissement de sens entre leur valeur ethnographique et leur valeur esthétique, en plus d'être le résultat d'une certaine cécité intellectuelle des esthètes et des anthropologues qui, dans les meilleures intentions de réhabilitation, ont cependant rejoué les drames politiques coloniaux sur la scène de l'histoire de l'art. Dans *Recodings*<sup>67</sup>, Hal Foster critique l'exposition *Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the*

---

<sup>65</sup> Musée du quai Branly. (Page consultée le 15 avril 2007). Musée du quai Branly. Adresse URL : [www.quaibranly.fr](http://www.quaibranly.fr).

<sup>66</sup> Clifford, James. *The Predicament of Culture – Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge : Harvard University Press, 1988.

<sup>67</sup> Foster, Hal. *Recodings – Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle : Bay Press, 1985.

*Tribal and the Modern* du *Modern Museum of Art* (MOMA), qui a lieu dans les années '80. Cette exposition, qui illustre la juxtaposition du tribal et du moderne, cachait un malaise sous son alibi curateur. Foster nous permet de voir sous un jour différent l'apport des artistes « primitivistes », des expressionnistes aux surréalistes en passant par les cubistes et autres formes en appelant de l'expressivité, du naturel, de la magie et du fétichisme pour contrarier les concepts artistiques de l'époque considérés comme bourgeois. En fait, Foster souligne qu'on ne peut condamner cette exposition primitiviste que sur des bases ethnographiques seulement car, bien que les objets y soient décontextualisés (comme le veut la technique du dépaysement préconisée par l'anthropologie de Claude Lévi-Strauss), il n'en reste pas moins que la muséification subit une autre étape des jeux de pouvoir et de savoir que constitue le primitivisme. En déguisant l'extraction culturelle des objets sous le couvert de leur rédemption en tant qu'art, le *Modern Museum of Art* a pratiqué son appropriation dans la tradition qui lui est propre. Jusqu'à quel point donc certaines expositions d'objets autochtones, effectuant parfois ce glissement entre l'ethnographie et l'histoire de l'art, nous permettent-elles donc de croire en une part de découverte (de formes transculturelles, de structures et de pratiques internes) ou de n'être que de simples spectateurs d'une invention, d'un pur produit « moderne » ?

Toujours selon Hal Foster, la médiation du « primitif » au nom de l'Occident s'avère un acte spéculatif, une confrontation identificatoire (la juxtaposition comme substitution) caractéristique de l'imaginaire lacanien, le territoire auquel retourne le sujet lorsqu'il affronte la menace de la différence : « (...) *primitivism emerges as a fetishistic discourse, a recognition and disavowal not only of primitive difference but of the fact that the West – its patriarchal subject and socius – is threatened by loss, by lack, by others.* »<sup>68</sup> L'interprétation des objets primitifs et la reprise de « mauvaises lectures » telle que le MOMA l'a tentés constitue un fait narratif : les interprétations

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.182.



coexistent dans un univers textuel passablement replié dans la sphère intellectuelle. Pourtant, les idées sur les sociétés dites primitives et l'habitude de l'Occident d'associer les sociétés du tiers-monde au primitif ont engendré des conséquences considérables dans les domaines politique et historique (conquêtes, invasions, exploitation, exterminations, soutien de dictatures, crédit international, etc.).

-----

### **Regards critiques sur les musées**

En Amérique, où le contexte de colonisation des peuples autochtones est intérieur, le musée représente le lieu symbolique d'une lutte pour le pouvoir, l'identité et la reterritorialisation. En réalité, la culture amérindienne a longtemps été captive des musées (elle l'est encore aujourd'hui), et l'émergence de mouvements et de points de vue autochtones dans la prise de pouvoir du musée représente un moyen de subvertir ce qui traditionnellement les embrigadait. Une critique adéquate du mode de fonctionnement des musées repose essentiellement sur trois caractéristiques fondamentales : l'authenticité des objets, l'inaliénabilité des collections et l'autorité du discours anthropologique et muséologique<sup>69</sup>.

### **L'authenticité**

Dans les mots d'Élise Dubuc, le musée (public et moderne) est la manifestation du « (...) système occidental hégémonique "art/culture" (...) » selon « (...) un principe de hiérarchisation des valeurs fondé sur la singularisation et l'authentification. »<sup>70</sup> Dubuc nous fait ici remarquer que les principes d'authenticité et d'autorité du discours sont au cœur d'un questionnement sur la nature et le rôle des musées occidentaux

---

<sup>69</sup> Dubuc, Élise. *op. cit.*, p.33.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp.32-33.

(ethnographiques). D'ailleurs, nous ne devons dorénavant plus rechercher le « sens » de l'objet dans son « authenticité », mais plutôt essayer de reconnaître davantage les aspects immatériels de la culture matérielle.<sup>71</sup> L'authenticité (comme symbole) ne se trouve pas dans l'objet lui-même ni dans l'expérience du visiteur du musée, mais bien « (...) dans les savoir-faire et l'habileté de ceux qui possèdent connaissance et expérience et dont le processus de transmission n'exclurait pas l'innovation. »<sup>72</sup> C'est donc dire qu'il est de mise d'attribuer une valeur de connaissance et d'autorité aux savoirs et aux savoir-faire des communautés autochtones. Cet axe de réflexion se situe à la croisée des chemins entre l'authenticité de l'objet et la remise en cause de l'autorité du discours dominant.

Tout d'abord, la quête de l'authenticité, sous l'angle du désir de connaître l'origine, renvoie le sens de l'objet dans l'imaginaire pur (dans un réseau de connexions allégoriques). Par conséquent, l'objet ancien ou primitif n'a pas de fonction comme telle, il devient uniquement une chose – dans le sens lacanien du terme – c'est-à-dire un vide innommable. Cette abstraction place toujours l'objet dans le champ temporel. Néanmoins, contrairement à ce l'on peut penser, l'objet primitif ne signifie pas le passé, pas plus qu'il ne signifie l'avenir. Bien que l'historicité soit bel et bien une de ses fonctions, l'authenticité est anachronique<sup>73</sup>. Jean Baudrillard soutient que le double sens des objets primitifs vient de ce qu'ils sont perçus comme une « (...) survivance de l'ordre traditionnel et symbolique »<sup>74</sup>, au même moment où ils font partie intégrante de la modernité :

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>73</sup> L'authenticité de l'objet ancien se situe sous la loi du père, tandis que le retour à l'origine symbolise le désir de la mère. Jean Baudrillard nous fait remarquer que l'objet ancien peut signifier une pulsion de pouvoir (projective) ou une pulsion d'origine (involutive), d'où la caractéristique anachronique du concept d'authenticité abordé par ce philosophe (**Baudrillard, Jean.** *Le système des objets.* Paris : Gallimard, 1968).

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.103.

« (...) l'objet ancien est, lui, purement mythologique dans sa référence au passé. Il n'a plus d'incidence pratique, il est là uniquement pour signifier. Il est astructurel, il nie la structure, il est le point limite de désaveu des fonctions primaires. Pourtant, il n'est pas afunctionnel ni simplement "décoratif", il a une fonction bien spécifique dans le cadre du système : il signifie le temps. (...) L'objet ancien (...) si authentique soit-il (...) a toujours de quelque façon l'air faux. Et il l'est dans la mesure où il se donne pour authentique dans un système dont la raison n'est pas du tout l'authenticité, mais la relation calculée et l'abstraction du signe. »<sup>75</sup>

L'objet primitif serait donc « vécu » autrement que les autres objets, il aurait un « statut psychologique spécial »<sup>76</sup>. Relégué dans ses retranchements symboliques et mythologiques, ce type d'objet vient en effet évacuer le temps, contrairement aux objets fonctionnels qui n'existent et ne s'épuisent que dans le présent. Enfin, nous sommes d'avis que cette particularité symbolique participe, dans la muséification traditionnelle européenne des musées d'ethnographies, à l'isolement des objets, de même que du sujet, dans la répétition d'une « transcendance intérieure »<sup>77</sup>, dans des fantasmes de projection ou d'involution (authenticité) retrouvés, anachroniquement, dans la « présence allégorique »<sup>78</sup> de l'objet<sup>79</sup>.

Si l'authenticité se joue dans le domaine historique, ce qui entraîne forcément des conséquences politiques, elle possède aussi toute une dimension actuelle, performative et sociale. Bien qu'il soit nécessaire de critiquer le colonialisme, au passé comme au présent, il n'est pas toujours bon d'en garder un goût amer. C'est ce que font d'ailleurs certaines communautés autochtones en refusant de maintenir leur boycott des institutions occidentales pour aller de l'avant, vers un avenir mettant en valeur un nouveau type de relation. C'est

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp.104-105.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Paul de Man pose aussi un regard critique sur la temporalité et les divergences entre symbole et allégorie : « *Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of its temporal difference.* » (Man, Paul de. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983)

le cas notamment des Apaches de White Mountain<sup>80</sup>, du Sud-Ouest des États-Unis, qui mettent en œuvre une foule d'entreprises – rodéos, parades, tourisme – faites à leur manière selon des pratiques vraisemblablement modernes et quotidiennes<sup>81</sup>. De façon plus générale, c'est aussi la conclusion tirée par l'Assemblée des Premières Nations et l'Association des musées canadiens dans un rapport publié en 1994, selon lequel on insiste sur le fait que les institutions en place doivent permettre une participation accrue et éthique des Autochtones dans le représentation de leur histoire et de leur patrimoine<sup>82</sup>. Dans ce cas-ci, l'authenticité ne s'envisage pas autant sous l'angle historico-politique que sous celui du domaine social. L'authenticité politique et historique, bien qu'elle soit nécessaire à la reterritorialisation dans l'arène des musées ethnographiques, a besoin pour émerger de faire entendre la voix des peuples autochtones. Par ailleurs, l'authenticité au sens social, comme le remarque Ingo W. Schroder, est une construction prenant forme dans les pratiques quotidiennes précises de communautés partageant les mêmes appartenances historiques et présentes :

*« (...) a different form of authenticity, one that is based on the everyday experience of locality, understood both as a network of social relations within a community and a local historicity grounded in the specific historical experience. (...) Authenticity refers here not to an abstract notion of a traditional past but rather to the experience of locality in the ordinary practices of daily life. (...) My use of the term is thus always an etic construction, which is intended to bundle the Apaches' sentiments into an all-encompassing, useful phrase. »<sup>83</sup>*

À l'instar des pratiques sociales, la relation entretenue entre le sujet et l'objet gagne à être considérée en terme de valeur culturelle. Pour réhabiliter les objets dits primitifs, on doit entamer un discours de l'espace existentiel dans

---

<sup>80</sup> **White Mountain Apache Tribe.** (Page consultée le 10 avril 2007). WMAT, *White Mountain Apache Tribe*. Adresse URL : [www.wmat.nsn.us](http://www.wmat.nsn.us).

<sup>81</sup> **Schroder, Ingo W.** « *Parades and Beauty Pageants: Encountering Authentic White Mountain Apache Culture in Unexpected Places* » in *Etnofoor*, vol.XVII, n° 1 et 2, 2004, pp.116-132.

<sup>82</sup> **Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations.** *Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations – Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations*. Ottawa : Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations, 1994.

<sup>83</sup> **Schroder, Ingo W.** *op. cit.* p.117.

lequel se conjuguent le « dire » et le « faire », où sont à la fois réactivées les connaissances millénaires afin de maintenir la transmission de savoirs et de savoir-faire et ajouter des gestes nouveaux ainsi que des actions permettant d'autonomiser les pratiques, comme un « espace pratiqué »<sup>83</sup>.

### **L'inaliénabilité**

Une autre étape déterminante dans la démarche visant à revoir la position des musées ethnographiques est la prétendue inaliénabilité des collections d'artéfacts. En effet, le musée ethnographique est aujourd'hui confronté au retour du balancier : en remontant l'histoire des collections, nous pouvons nous apercevoir qu'elles ne sont pas des entités absolues<sup>84</sup>. Les enjeux soulevés par la collecte passée d'objets issus des sociétés autres que la nôtre portent d'abord à nous interroger sur la signification des objets par rapport à leurs provenances et ensuite sur le parcours des objets une fois sortis de leurs lieux d'origine. La question qui se pose alors dans le contexte contemporain met en lumière l'aliénabilité des collections du rapatriement aux communautés d'origine.

En 1990, le gouvernement fédéral américain adopte une loi en vue de favoriser le rapatriement envers les communautés autochtones des États-Unis. La loi états-unienne sur la protection des tombes des Premières Nations et sur le rapatriement, *The Native American Graves Protection and Repatriation*

---

<sup>83</sup> Michel de Certeau nous donne à penser les récits d'espaces en termes d'itinéraires qui constituent une pratique de l'espace, une organisation, une façon de sélectionner et de relier les « lieux » tout en intégrant le « dire » et le « faire ». Entamer un récit, c'est choisir un parcours dans l'espace existentiel. L'espace qu'il nous décrit est composé de directions, de croisements, de temporalité et n'a pas l'univocité ni la stabilité d'un lieu propre : c'est un lieu « pratiqué ». Tout le jeu de l'espace se détermine dans les frontières, où il y a médiation et intersubjectivité, possibilités et subversions (Certeau, Michel de. « Récits d'espace », in *L'invention du quotidien 1. arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990 (1980), pp.169-191.).

<sup>84</sup> Lacroix, Laurier. « Collectionner : un enjeu pour le XXI<sup>e</sup> siècle », in *Muse* (Ottawa), vol.17, n°1 : pp.6-10.

*Act* (NAGPRA)<sup>86</sup>, oblige les institutions subventionnées par le gouvernement américain « (...) à rapatrier les ossements humains et les objets qui leur sont associés aux communautés qui en (font) la demande. »<sup>87</sup> Toutefois, il est utile de remarquer que le rapatriement des ossements humains et des objets qui leur sont associés, s'il se fait à la demande expresse des communautés touchées et intéressées, fonctionne bel et bien dans un modèle de bureaucratie et d'un cadre juridique occidentaux. La NAGPRA a pour mission de déterminer la légitimité d'un achat d'objet effectué par un musée. D'un côté, si l'achat n'a pas été fait de façon légitime, le musée est tenu de retourner l'objet à sa communauté d'origine; de l'autre, si l'achat s'avère légitime, le musée n'est pas dans l'obligation de restituer l'objet. Par conséquent, il faut clarifier la définition des objets pouvant être obtenus par les musées. À cet effet, la NAGPRA distingue deux types d'objets : ceux qui sont de propriété personnelle et ceux qui sont de propriété commune (et qui ne peuvent être vendus ou aliénés).

En ce qui touche à la non-légitimité de l'acquisition d'un objet autochtone, nous examinerons un exemple plus près de nous. Il s'agit du travail maintenant révolu de l'agent indien et de certains objets acquis par ce dernier dans l'exercice de ses fonctions<sup>88</sup>. Le travail de l'agent indien était ambigu. D'un côté, il était censé protéger les intérêts des autochtones. Toutefois, jusque dans les années 40 (et peut-être après), les agents indiens (au Québec du moins) étaient mis en poste par patronage politique et ils ont souvent été obligés d'agir au nom des colons locaux, dont les intérêts s'opposaient diamétralement à ceux des Premières Nations. De plus, le poste d'agent indien n'était souvent qu'un travail à temps partiel jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>86</sup> National Park Service – U.S. Department of the Interior. (Page consultée le 10 avril 2007). *National NAGPRA*. Adresse URL : [www.cr.nps.gov/nagpra](http://www.cr.nps.gov/nagpra).

<sup>87</sup> Dubuc, Élise et Laurier Turgeon. « Musées et Premières Nations : la trace du passé, l'empreinte du futur », in *Anthropologie et Sociétés*, 2004, vol.28, n°2 : pp.7-18, p.10.

<sup>88</sup> Le choix de cet exemple n'est pas sans raison : nous reviendrons sur le travail de l'agent indien au cours du chapitre 3, lorsqu'il sera question des frères Tatro et de leur aïeul, qui était agent indien dans une communauté ojibwa, et de la pérégrination du tambour dans *The Painted Drum*.

ce qui a aussi eu un effet néfaste sur la motivation et l'engagement de l'individu. Au cours du chapitre 3, nous verrons comment un tambour ojibwa retourne à sa communauté d'origine après avoir passé entre les mains d'un agent indien qui l'avait échangé contre de l'alcool.

Quant au strict rapatriement, l'idéal serait de favoriser le renouement avec la culture ancestrale, de là toute la dynamique de « réappropriation » des objets autochtones rapatriés. Cependant, pour dépasser les conceptions passéistes et accorder l'actualité aux peuples autochtones, il suffirait peut-être de voir si les Autochtones procèdent à la conservation, à la transmission et à l'exposition de leur patrimoine grâce à des connaissances qui ne sont sans doute pas validées par les traditions scientifique et technique occidentales, ce qui nous mène à la notion d'autorité.

### **L'autorité**

Pour terminer ce parcours critique du musée ethnographique, nous revenons sur l'autorité, telle que nous en avons discutée au chapitre 1, mais sous un angle différent. En fait, la particularité qui nous occupe ici est que cette critique concerne le discours anthropologique remis en cause à *l'intérieur* de l'institution muséale. En réalité, le musée occidental, par tradition, néglige les savoirs des cultures présentées, savoirs qui sont d'une certaine façon occultés, en faveur de la culture matérielle. Cette façon de faire cause une distorsion de l'image que l'on se fait des peuples autochtones.

Le processus de muséification repose sur un principe technique qui camoufle un motif idéologique : la muséification constitue une dépossession de ceux qui n'auraient prétendument pas la « technique » adéquate pour assurer la survie de l'objet ou qui n'auraient pas l'idéologie (ne voient ni l'intérêt ni l'utilité) de le préserver ou de le conserver. Cet argument d'autorité technique et idéologique des musées s'appuie sur le principe d'authenticité pour tenter de le faire pencher en leur faveur : si les communautés

autochtones, par exemple, n'ont pas les outils techniques ou idéologiques adaptés à la conservation, alors les objets sont carrément aliénés : « Dans ce processus, ce qui appartiendrait à tout le monde finit, en fait, par ne plus appartenir qu'à ceux qui ont développé l'appareillage idéologique et technologique d'un tel projet. »<sup>89</sup> Par ailleurs, cet argument est fortement ancré dans les esprits, si bien qu'on discrédite systématiquement toutes autres formes de savoirs pour des raisons techniques et idéologiques, mais aussi parce qu'on juge qu'elles manquent de rigueur scientifique et qu'elles doivent faire l'objet d'analyses. Autrement dit, l'argument d'autorité muséologique fait deux poids, deux mesures :

« (...) les musées sacrifient souvent le point de vue autochtone afin de concevoir des expositions et des programmes qui seront mieux compris, dans leurs aspects historiques et écologiques, par les non-Autochtones. (...) les connaissances traditionnelles doivent habituellement être vérifiées par la science occidentale. »<sup>90</sup>

Les questions qui se posent en amont de la problématique du rapatriement concernent la validité et la légitimité des pratiques culturelles occidentales et autochtones, de même que la valeur attribuée aux connaissances :

« (...) quelle est la nature de la pratique culturelle, et à quel moment une pratique isolée devient-elle une norme culturelle ? (...) quel est le rôle joué respectivement par les connaissances traditionnelles et les connaissances "scientifiques" dans l'examen des demandes de rapatriement ? »<sup>91</sup>

Bien sûr, les connaissances traditionnelles sont souvent marginalisées, voire négligées ou invalidées. Or, elles englobent un plus grand nombre de phénomènes (dont les rêves), tandis que les connaissances scientifiques reposent sur des explications universelles et précises des phénomènes observables.

---

<sup>89</sup> Dubuc, Élise. « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet » in *Le musée Cannibale*. Neuchâtel : GHK éd., 2002; « La nouvelle muséographie », *Muse*, novembre-décembre 2006, p.34.

<sup>90</sup> Conaty, Gerald T. « Le rapatriement du matériel sacré des Pieds-Noirs – Deux approches » in *Anthropologie et Sociétés*, 2004, vol.28, n°2, pp.63-80, p.63.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.74.



L'ethnographie doit donc premièrement chercher à rendre l'Autre présent dans l'objet et non à seulement prétendre sa présence dans la représentation. Ensuite, le discours muséographique doit abolir la recherche de l'authenticité, cesser de prétendre que les collections sont des corps absolus et mettre de côté l'argument d'autorité pour laisser les communautés autochtones faire entendre leurs voix afin de l'ajouter au patrimoine. Nous pouvons nous demander si la condition première de l'élaboration d'un savoir sur la muséologie autochtone ne réside pas dans la capacité des chercheurs à dépasser une attitude intellectuelle qui n'a eu cesse de renvoyer les sociétés autochtones à leurs traditions et à leur exotisme en leur refusant cette part de modernité que la conservation muséologique symbolise. Étudier la muséologie autochtone suppose de rompre, épistémologiquement parlant, avec une approche qui laisse en dehors de son champ des pans entiers de la réalité sociale et culturelle des sociétés autochtones contemporaines.

Longtemps cantonnés dans les musées et les films, les Autochtones ont été tenus à l'écart de la modernité, puisque nous considérons qu'ils devaient demeurer dans cette coercition programmée, dans « l'authenticité » de leurs objets et d'eux-mêmes, du moment qu'ils n'étaient pas « contaminés » par la civilisation euro-américaine. La négation des traditions autochtones se trouve à la base du mouvement de colonisation intérieur en Amérique. C'est pourquoi le musée est un lieu de cannibalisation, d'assimilation et, de nos jours, de lutte et de subversion. Pour saisir les enjeux de la lutte pour la reterritorialisation (existentielle et littérale), prêtons maintenant attention à deux expositions organisées par des musées nord-américains : le Musée virtuel du Canada et le Musée Pointe-à-Callière.

-----

### ***Tamis de bois et jambières de laine – Totalisation utopique et effacement du sujet***

L'exposition *Tamis de bois et jambières de laine – Traditions toujours présentes des Premières Nations du Canada* du Musée virtuel du Canada (MVC) a été créée en 1996, et sa dernière mise à jour remonte à 1997<sup>92</sup>. L'exposition virtuelle regroupe les photos numérisées et publiées dans Internet d'environ cent quatre-vingts objets propres aux Premières Nations du Canada. Le projet est né d'une collaboration entre le Musée de la civilisation (Québec)<sup>93</sup>, le Musée royal de l'Ontario (Toronto)<sup>94</sup> et le Réseau canadien d'information sur le patrimoine (RCIP – Ottawa)<sup>95</sup>. Les musées en question possèdent à ce jour encore des collections de renommée internationale d'objets autochtones, et les objets de l'exposition virtuelle sont liés à des données textuelles offertes sur le site Web du RCIP. Cette exposition a pour but premier d'illustrer comment les traditions autochtones sont toujours présentes de nos jours, « de la même façon que les Premières Nations sont liées et solidaires dans leurs actions et leurs principes aujourd'hui (...). »<sup>96</sup>

De prime abord, le nom même de l'exposition semble poser problème. En fait, le MVC ne cache pas son intention de vouloir suggérer l'aspect culturel qui, selon lui, serait évoqué dans la présence matérielle des artefacts :

---

<sup>92</sup> Musée virtuel du Canada – MVC. (Page consultée le 12 avril 2007). *Tamis de bois et jambières de laine – Traditions toujours présentes des Premières Nations du Canada*. Adresse URL : <http://www.museevirtuel.ca/Exhibitions/ROM-MCQ/index.html>.

<sup>93</sup> Musée de la civilisation. (Page consultée le 12 avril 2007). Adresse URL : [www.mcq.org](http://www.mcq.org).

<sup>94</sup> Royal Ontario Museum – Musée royal de l'Ontario. (Page consultée le 12 avril 2007). Adresse URL : [www.rom.on.ca](http://www.rom.on.ca).

<sup>95</sup> Canadian Heritage Information Network – Réseau canadien d'information sur le patrimoine. (Page consultée le 12 avril 2007). Adresse URL : [www.chin.gc.ca](http://www.chin.gc.ca).

<sup>96</sup> Musée virtuel du Canada – MVC. *op. cit.* page d'accueil.

« (...) les Amérindiens et les Inuit ont développé des techniques de fabrication adaptées à leurs besoins et à leurs ressources. Ils se sont servis de matériaux tirés de leur environnement immédiat et ont illustré des effigies, des motifs animaliers, des symboles légendaires et des formes géométriques de façon à transmettre leur pensée culturelle. »<sup>97</sup>

La problématique soulevée par le titre de l'exposition est de nature rhétorique. En effet, l'appellation *Tamis de bois et jambières de laine* est un procédé métonymique. En voulant représenter toutes les nations autochtones grâce à des objets pêle-mêle classés de façon plus ou moins chronologique, le MVC finit par nous démontrer que le mélange des origines n'aboutit qu'à la confusion de l'essence des objets dans une authenticité détournée. Regroupés en trois catégories de matériaux utilisés pour leur confection (les matériaux traditionnels, de l'échange et contemporains), les objets sont cantonnés dans un passé nébuleux sans actualité véritable – de là le syntagme de *Tradition toujours présentes*<sup>98</sup> – en dépit du caractère manifestement moderne qu'on désire leur attribuer par la diffusion virtuelle.

*Tamis de bois et jambières de laine* perpétue le modèle discursif de coercition incarné dans le traitement réservé à l'artéfact culturel ou l'objet social total. Entreprise de totalisation utopique manquée, l'exposition véhicule l'hégémonie occidentale sur les peuples autochtones au profit du savoir scientifique. Par son absence de véritable parcours narratif propre et son assortiment d'origines autochtones confondues, ce type de muséification est une médiation d'un imaginaire menacé par l'Autre qui, à son tour et en définitive, se retrouve complètement effacé du portait de l'objet. Bien que l'exposition soit moderne dans le sens où elle est diffusée dans Internet et que des objets confectionnés à partir de matériaux plus contemporains y soient exposés, il n'en reste pas moins que nous pouvons constater que le mélange des origines et la tentative d'en arriver à une synthèse englobante de l'esprit de

---

<sup>97</sup> Ibid.


<sup>98</sup> Cette locution, qui fait partie du titre de l'exposition, s'intègre parfaitement à la réflexion de Jean Baudrillard sur la nature anachronique du concept d'authenticité de l'objet ancien, que nous avons observée précédemment (Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968).

corps des Premières Nations porte à confusion. Par ailleurs, nous aborderons aussi le mode de présentation et l'absence de discours autour des objets : une description rigoureuse, certes, mais *plate*, qui repose sur des principes scientifiques de classement métrique et d'autres caractéristiques des matériaux.


Tout d'abord, nous sommes d'emblée surpris par le foisonnement enchevêtré des origines communautaires autochtones de l'exposition. D'un objet à l'autre, avec un simple clic de souris, nous allons des Algonquins aux Innus (Montagnais), en passant par les Cris, les Inuits, les Hurons-Wendats, les Mohawks, les Attikamekws, avec quelques objets des peuples de l'Ouest, Pieds-Noirs et autres Nez-Percés. Le montage rappelle presque l'anthropologie frazérienne du début du 20<sup>e</sup> siècle, avec des grands ensembles et ses généralisations parfois hâtives. Pour prétendre accéder à la modernité, il ne suffit pas seulement de publier une exposition dans le Web en espérant que les gens n'y voient que du feu. À juste preuve, l'exposition n'a pas été mise à jour depuis 1997, voilà dix ans, ce qui porte à croire qu'elle n'est soit pas très fréquentée, soit jugée suffisante ou totale. Il nous n'est pas aisée de distinguer une nation autochtone d'une autre, de même que nous oublions, le temps que dure l'exposition que, derrière l'écran, il y a des faits socio-économiques que nous ne devons pas perdre de vue. L'absence de parcours défini ou de narration établie, la dissipation et la dissolution des origines entraîne un effet de zapping, communément associé au mode de transmission par Internet.

Par ailleurs, un autre aspect de l'exposition se prête à la critique : la description des objets. Faite de la façon la plus neutre possible, du moins il nous semble, la description – comme *degré zéro de l'écriture* – repose sur des mots-clés, des mesures et autres informations livrées dans un style télégraphique, voire muséographique, figé et désincarné. Le résultat encouru est l'effacement total du sujet, complètement évacué de l'objet, n'ayant aucune prise de position, aucune parole. C'est une anti-abstraction : l'objet n'est que

matière « morte », sans substance, sans temporalité. L'attention du visiteur est davantage attirée par la photographie de l'objet<sup>99</sup> (voir fig. 7).



**Musée de la Civilisation  
(Québec)**  
**NOM D'OBJET : Jambière**  
**TYPE D'OBJET : Homme**  
**CONTEXTE CULTUREL : Fête**  
**DESCRIPTION :** Paire de jambières rouges en laine. Sur chaque jambière, une bande noire ornée de broderie perles formant des motifs floraux et de petits disques d'étain retenus avec une perle. Une bande de feutre souligne le genou et le bord. Au dessus de cette bordure, un ruban métallique marque le bas. Une lanière de cuir ferme l'arrière au haut.  
**AIRE GEO-CULTURELLE :** Nord-Est ; Terres boisées ; Wendake  
**GROUPE ETHNOLINGUISTIQUE :** Iroquoien  
**CULTURE :** Huron-Wendat  
**PROVINCE D'ORIGINE :** Québec  
**DATE FIN PRODUCTION :** 1850 C  
**MATERIAU :** Métal ; Étain ; textile ; cuir ; perle de verre ; laine ; feutre  
**TECHNIQUE DE FABRICATION :** Artisanal ; découpé ; cousu ; brodé ; perlé  
**MOTIFS :** Végétal ; fleur ; feuille ; tige  
**HAUTEUR (cm) :** 67  
**LARGEUR (cm) :** 26  
**LONGUEUR (cm) :** 0



**Musée de la Civilisation  
(Québec)**  
**NOM D'OBJET : Tamis**  
**TYPE D'OBJET : Van**  
**CONTEXTE CULTUREL : Usuel**  
**DESCRIPTION :** Paroi double au contour. Tissage ou vannerie du fond ajourée. Motifs géométriques acajou s le fond et sur le contour.  
**AIRE GEO-CULTURELLE :** Nord-Est; Terres boisées  
**GROUPE ETHNOLINGUISTIQUE :** Algonquien  
**CULTURE :** Abénaki  
**PROVINCE D'ORIGINE :** Québec  
**DATE FIN PRODUCTION :** 1850 C  
**MATERIAU :** Roseau; Bois  
**TECHNIQUE DE FABRICATION :** Artisanal; Tressé  
**MOTIFS :** Géométrique

**Fig. 7.** Deux fiches tirées de l'exposition *Tamis de bois et jambières de laine* (jambières huronnes et tamis abénaki). La description est froide, télégraphique. L'existence de l'objet est cautionnée par la photographie.

<sup>99</sup> Se rapporter au chapitre 1 pour notre synthèse du rôle de la photographie en anthropologie.

-----

### ***Iroquoiens du Saint-Laurent, peuple du maïs – objets fragmentés et sujet morcelé***

Présentée au Musée Pointe-à-Callière du 7 novembre 2006 au 6 mai 2007, l'exposition *Iroquoiens du Saint-Laurent, peuple du maïs*, se consacre aux communautés d'origine et d'appartenance iroquoiennes qui peuplaient vraisemblablement les rives du Saint-Laurent avant de disparaître au 16<sup>e</sup> siècle de notre ère. On y présente environ 130 artefacts provenant de sites archéologiques du Québec, de l'Ontario et de l'État de New York, à partir desquels, par extrapolation anthropologique, on fait *revivre* ces peuples d'horticulteurs ayant introduit la culture du maïs dans la vallée du Saint-Laurent. *Iroquoiens du Saint-Laurent* s'adresse au grand public et s'accompagne d'un livre portant le même titre, publié aux Éditions de l'Homme<sup>100</sup>.

Compte tenu de sa vocation visant un grand public, l'exposition est présentée dans un format facile d'approche dans des termes accessibles à la moyenne des gens : nous entendons par-là un public « blanc » et moyennement instruit. C'est une exposition montée de façon à provoquer chez le visiteur l'expérience de l'authenticité – dans le sens d'une recherche des origines – par l'entremise des objets archéologiques. Lesdits objets sont témoins d'un peuple disparu « mystérieusement » à la suite des voyages de Jacques Cartier et avant l'arrivée de Champlain. Il est question ici d'une version primitiviste « vide », à laquelle nous pouvons faire dire ce que bon nous semble, en dépit de l'effort documentaire sur lequel s'appuie l'exposition. Les objets ne sont que des accessoires qu'on anime grâce à un discours d'outre-tombe conviant le visiteur à la découverte de « l'autre monde »<sup>101</sup>,

---

<sup>100</sup> Tremblay, Roland. *Les Iroquoiens du Saint-Laurent, peuple du maïs*. Montréal : Les Éditions de l'Homme, 2006.

<sup>101</sup> Communiqué de presse du 6 novembre 2006. (Page consultée le 16 avril 2007). Musée Pointe-à-Callière. Adresse URL : [www.pacmusee.qc.ca](http://www.pacmusee.qc.ca).

voire l'Amérique pré-colombienne ou, encore, celui du sujet absent ou mort qui n'attend que notre regard pour s'inventer.

Dans la préface de l'ouvrage accompagnant l'exposition, on débute avec cette phrase : « L'histoire appartient à tout le monde »<sup>102</sup>. Par extension, ce sont aussi ces objets offerts aux visiteurs qui, en somme, appartiennent à tout le monde, puisqu'ils n'appartiennent plus à personne, ou bien parce qu'ils ont été déterrés là où les centres urbains se sont construits, sur les lieux de ces anciennes communautés. Or, si les objets archéologiques sont à tout le monde, comme l'histoire, et s'ils sont donnés pour être « vécus » par tout le monde, il n'en reste pas moins que c'est le musée, comme institution détenant le savoir technique et idéologique qui tient le rôle de créateur du discours entourant la préservation des objets. En effet, le musée Pointe-à-Callière, grâce à une approche d'extrapolation anthropologique qui repose sur la présence allégorique et matérielle des objets, tente de faire « revivre » le sujet iroquoien disparu – ses mœurs et sa culture immatérielle – en suggérant le mythe des origines de façon involutive. Selon toutes vraisemblances, son objectif, réduit à sa plus simple expression, est de recréer le « premier contact » entre les Blancs et ces Autochtones disparus de la surface de la terre qui, au bout du compte, se retrouvent dissous dans une essence primitiviste de ces objets « incorruptibles »<sup>103</sup>.

Précisons d'abord que la publication qui accompagne l'exposition facilite grandement son appréhension. De plus, cet effort de documentation est surtout efficace sur le plan de la focalisation sur une appartenance autochtone. Contrairement à *Tamis de bois et jambières de laine*, l'exposition de Pointe-à-Callière ne mélange pas les origines. On nous informe bien sur la présence de deux groupes ethnolinguistiques prépondérants au Québec – l'Algonquien et l'Iroquoien – qui, à leur tour, comportent de nombreuses nations s'exprimant dans des langues apparentées. Du reste, on nous présente à la toute fin du

---

<sup>102</sup> Tremblay, Roland. *op. cit.*, p.7.

<sup>103</sup> Communiqué de presse du 6 novembre 2006. *op. cit.*

parcours une œuvre d'un artiste Mohawk (Iroquoien) contemporain qui se trouve aussi à être un « gardien des trois soeurs »<sup>104</sup> (la courge, le haricot et le maïs) – les trois plantes traditionnellement cultivées par les peuples iroquoiens.

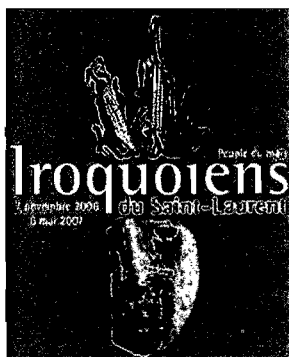
Le début du parcours donne le ton : nous sommes invités à entrer en « territoire iroquoien » à la découverte de « l'autre monde ». Une palissade modeste de perches en cèdre se dresse devant nous et la couleur verte domine, littéralement. Les murs, les tableaux, l'éclairage, tout en vert mêlé de brun (pour le sol) ont pour but de nous transporter en forêt. Tout est en place pour évoquer cet espace qu'on veut vierge, rescapé momentanément de la dissipation moderne. Lieu des origines absolues, la nature agit comme facteur d'authenticité dans la mesure où l'expérience du visiteur, entièrement baignée dans cette ambiance sylvestre, le laisse libre d'associer l'Autochtone à la nature. Il n'y a alors qu'un pas à franchir pour confondre un sentiment d'accession direct au monde par la nature et la présence des objets. Autrement dit, la pulsion de fusion avec la terre ou l'univers est une sorte de palimpseste sur laquelle se superpose la présence de l'Autre.

Le désir d'origine s'avère donc faussé par la perception que la nature et le « premier contact » avec l'autochtone sont une seule et même chose. Par contre, tout au long de la visite, on nous explique comment les peuples iroquoiens vivaient d'abord et avant tout en communauté villageoise, non pas en forêt. Notre intention n'est pas d'être trop scrupuleux ou de faire du zèle sur le sens du discours, mais il est nécessaire de remarquer que s'opère dans cette exposition un déplacement qui n'est jamais vraiment expliqué. Certes, les villages iroquoiens devaient se trouver en forêt, mais pourquoi camper le décor dans une sorte « d'habitat naturel » probablement plus proche de la conception que le grand public se fait encore aujourd'hui des Autochtones que de la réalité, quelle qu'elle soit ?

---

<sup>104</sup> Tremblay, Roland. *op. cit.*, p.133.





**Fig. 8.** Affiche de l'exposition du Musée Pointe-à-Callière. La couleur verte domine littéralement l'exposition. Les murs, les tableaux, l'éclairage, tout en vert mêlé de brun (pour le sol) ont pour effet d'évoquer la forêt et prépare notre rencontre avec « l'autre monde ».

Notons qu'à part du Mohawk Steve McComber<sup>105</sup>, aucun Autochtone n'est présent dans l'exposition, que ce soit pour vérifier les faits historiques ou approuver les pratiques culturelles énoncées ou les connaissances sur les objets en vedettes. Dans la visite guidée, on nous apprend d'ailleurs que certaines communautés autochtones refusent d'adhérer aux interprétations de l'exposition, tandis que d'autres sont d'accord avec les propos en général, mais on n'ajoute rien à ce sujet par la suite. Nous ne savons pas si les Autochtones en désaccord ont choisi de boycotter l'institution muséale ou de simplement ne pas se manifester pour participer à l'élaboration de l'exposition. Est-ce qu'aucun membre d'une communauté autochtone ne s'intéresse à la préservation de ce patrimoine qui lui est apparenté par ses ancêtres ou est-ce que la valeur des connaissances muséologiques occidentales l'a une fois de plus remporté sur la légitimité des savoirs autochtones qui ne seraient pas pris en considération ?

Ces objets archéologiques datent de plus de 500 ans et sont, pour la plupart, fragmentés. Par conséquent, le discours entourant l'exposition, s'appuyant presque exclusivement sur ce que peuvent nous apprendre les objets, est aussi fragmentaire. La méthode sur laquelle repose le propos est

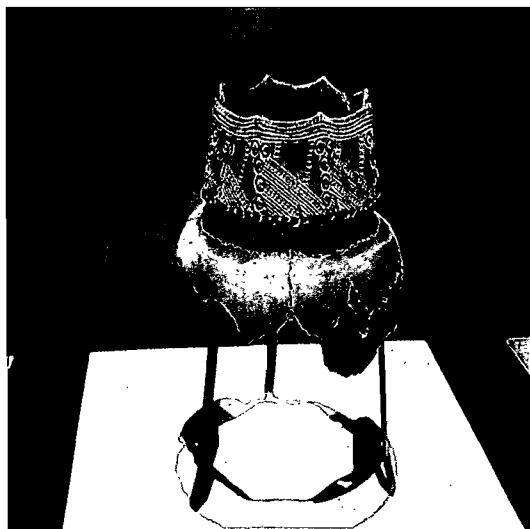
---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.133.

celle de l'extrapolation anthropologique. Par une sorte de translation, on tire des conclusions ethnologiques et culturelles de la présence archéologique et matérielle des objets. C'est comme si l'objet donne un accès direct au noyau du sujet, à ses mœurs, à son système de croyances et de fonctionnement familial par un type de mystification de l'objet. Peut-être pour attirer l'attention et les visiteurs, le communiqué de presse, diffusé le 6 novembre 2006, illustre bien cette idée :

« Il faudrait savoir entendre ce que les objets domestiques ont à nous dire sur la culture, le mode de vie, les coutumes, voire les pensées de leurs propriétaires... Constitués d'objets datant des 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles, l'exposition présente un grand nombre d'artéfacts qui sont autant d'éclats de voix qui font résonner le temps et l'espace d'où ils sont surgis. »<sup>106</sup>

Toutefois, ce n'est pas la voix des Autochtones qui se fait entendre, mais bien celle du musée, de l'histoire au sens où l'Occident l'entend. À l'instar de nombreux penseurs primitivistes qui juxtaposaient la mythologie et les connaissances occidentales avec celles des sociétés qu'ils abordaient<sup>107</sup>, *Iroquoiens du Saint-Laurent* fait allusion au « style rococo » de certains vases iroquoiens (voir fig. 9). Dans une certaine mesure, cette particularité n'est pas sans soulever la prédominance de la culture esthétique occidentale sur celle des Autochtones.



**Fig. 9.** Les motifs au roseau sur les vases et leurs conceptions esthétiques sont comparés au style rococo, ce qui, momentanément, nous rappelle que nous sommes bel et bien dans le cadre autoritaire de l'anthropologie et de l'esthétisme de l'Occident.

<sup>106</sup> Communiqué de presse du 6 novembre 2006. *op. cit.*

<sup>107</sup> Par exemple, le livre *Argonauts of the Western Pacific*, de Bronislaw Malinowski. Voir chapitre 1.

Nous ne pouvons pas nous acharner cependant sur le Musée Pointe-à-Callière, pas plus que nous devons le blâmer d'avoir voulu présenter une exposition accessible au plus grand nombre. Après tout, le public cible est composé de touristes et de blancs en général. Or, il nous incombe de remarquer que le musée, avec son approche primitiviste et sa méthode d'extrapolation anthropologique, réaffirme son autorité au détriment de celle des savoirs et des savoir-faire autochtones. En raison de la disparition de ces communautés autochtones avant l'arrivée des premiers colons européens, le musée joue sur l'authenticité passéiste de l'objet pour enfermer le sujet dans un discours formaté et préprogrammé. Le véritable sujet ne peut être présent, d'abord parce qu'il est disparu, mais ensuite parce que ses plus proches parents, qui vivent aujourd'hui à nos côtés, ne sont pas sollicités et ne prennent pas part à l'exposition. La technique et l'idéologie de la muséification demeure la chasse gardée du musée occidental.

-----

### **Pour une approche socio-esthétique de l'objet « primitif »**

La polémique sur l'ethnographie née de l'anthropologie structuraliste et de l'esthétique séculaire et toute puissante de l'Occident commence à s'apaiser. En fait, comment en venir à considérer l'art amérindien comme un objet d'étude, sinon qu'en procédant à un changement de perspective épistémologique et méthodologique se détachant des traditions qu'on connaît ? Objet hybride dans sa construction narrative s'il en est un, l'artéfact se trouve confiné entre son caractère historique, son statut d'objet de connaissance et d'étude ainsi que son aspect culturellement déterminé susceptible de l'enfermer passivement dans un rapport coercitif aux yeux de l'observateur.

Le changement de paradigme épistémologique appuyant l'hypothèse de l'objet-sujet, se faisant en deux temps, nécessite premièrement que l'on

considère l'objet d'étude en tant que le résultat d'une pratique et d'une technique qui ne sont pas séparées de la culture, mais qui en sont parties intégrantes (comme des objets et des supports de signes culturels et sociaux) et deuxièmement que l'on alloue un pouvoir de légitimation de cette technique visant à concéder la part de modernité qui lui revient après avoir été longtemps retenue pour des raisons idéologiques et sans doute arbitraires. Sur le plan méthodologique, et c'est le cas de le dire, l'objet doit être considéré comme « autochtone » au sens étymologique du terme, c'est-à-dire issu de la terre natale par laquelle il est culturellement et socialement déterminé : c'est une empreinte, une trace qui procède d'un rapport matériel direct avec la réalité physique de son référent. En amont et en aval de sa production, il y a des gestes, des codes, des processus qui inscrivent l'objet autochtone dans une forme culturellement déterminée. Certes, de toutes les critiques poststructuralistes, la déconstruction est celle qui regarde le plus en face les conceptions néocoloniales en évitant systématiquement de voiler le fait qu'il n'y ait jamais rien de « naturel » ou d' « inévitable », voire rien que nous pourrions tenir pour acquis dans la formation des notions qui occupent le territoire décolonisé. Ce sont toujours des opérations discernables et particulières : de nature rhétorique pour les textes et de pouvoir dans les domaines sociaux au sens large.

Nous trouvons toutefois dans la sociologie de Pierre Bourdieu<sup>108</sup> une forme de responsabilité éthique dans l'optique d'un miroir sans complaisance de l'ethnocentrisme. Bourdieu propose une sociologie plus consciente d'elle-même et des autres ainsi que de la relation entre observateur et observé. Celui qui objective doit accepter d'être pris dans le travail de l'objectivation. Le rapport positiviste est un refus de se prendre pour un objet, pour maintenir ses distances, pour ne pas être pris dans l'objet, ce qui revient à une forme de contrôle causée par une certaine crainte de l'autre :

---

<sup>108</sup> Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

« La représentation que l'on se fait d'ordinaire de l'opposition entre le "primitif" et le "civilisé" vient de ce que l'on ignore que la relation qui s'établit (...) entre l'observateur et l'observé est un cas particulier de la relation entre le connaître et le faire, entre l'interprétation et l'utilisation, entre la maîtrise symbolique et la maîtrise pratique, entre la logique logique, c'est-à-dire armée de tous les instruments accumulés de l'objectivation et la logique *universellement prélogique de la pratique*. »<sup>109</sup>

Pierre Bourdieu critique autant le structuralisme (positiviste) que l'intuitionnisme (spiritualiste) et tente d'établir un rapport plus conscient et plus affûté à l'objet. En affirmant le privilège épistémologique de l'observateur, le structuralisme (ou encore le fonctionnalisme) « nie fictivement la distance entre l'observateur et l'observé (...). »<sup>110</sup> Entre l'objectivisme et l'intuitionnisme, Bourdieu veut « (...) non abolir magiquement la distance par une fausse participation primitiviste, mais *objectiver cette distance objectivante* et les conditions sociales qui la rendent possible, comme l'extériorité de l'observateur, les techniques d'objectivation dont il dispose, etc. »<sup>111</sup> Par cette objectivation, qui permet une « (...) plus grande conscience de la distance insurmontable, ineffaçable (...) »<sup>112</sup> entre l'observateur et l'observé, Bourdieu trace les fondements de son concept d'habitus. L'habitus se veut le principe d'une définition plus rigoureuse de la relation générique entre l'observateur et l'observé, moins laissée aux hasards des particularités individuelles et portée davantage sur un rapport plus juste à l'objet. Bourdieu vise une « (...) véritable conversion de tout le rapport à l'objet et à soi-même (...) »<sup>113</sup> pour en finir avec un humanisme naïf, qui est une complaisance engendrée par une complaisance de soi-même, associé à la volonté de réhabiliter l'Autre.

Enfin, le chapitre 3 sera l'occasion de nous plonger dans un récit où l'objet devient sujet, où il prend la parole, d'une certaine façon, et revendique le droit de retrouver sa propre voix. Le roman de Louise Erdrich, *The Painted*

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp.29-30.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.34.

*Drum*, est la preuve que la littérature est une pratique sociale légitime permettant au sujet d'affirmer son existence dans le champ de l'objet et de refuser de disparaître. Nous verrons comment l'héroïne, de descendance ojibwa, refuse la muséification pour rapatrier le tambour à sa communauté d'origine.

### **Chapitre 3 – Primitivisme et littérature**

La littérature, en tant que pratique sociale de l'espace existentiel, permet de mettre fin, du moins temporairement, à la scission séculaire entre le sujet autochtone et les objets qui lui sont propres. Encore mieux, dans le roman *The Painted Drum*<sup>114</sup>, de Louise Erdrich, l'objet retrouve sa voix : il est le sujet et l'objet, l'un étant l'autre et l'un dans l'autre, littéralement. Nous verrons comment cela se produit au cours du présent chapitre.

Le récit autochtone d'Erdrich, par ses thèmes, ses images récurrentes, sa portée temporelle et historique, ses valeurs et, par-dessus tout, son hybridité, est un exemple patent de l'émergence du sujet dans l'objet<sup>115</sup>. En effet, *The Painted Drum* permet d'ouvrir le dialogue entre plusieurs trajets critiques. Tout d'abord, nous verrons comment Faye Travers lutte bien malgré elle contre la muséification du tambour. En sa qualité d'experte en artefacts autochtones, elle connaît bien la « valeur » des objets qu'elle traite dans ses fonctions. Toutefois, elle refuse de laisser le tambour tomber entre les mains de « n'importe qui » ou d'accepter qu'il aboutisse dans un musée. Pour ce qui est des trajets critiques comme tels, il y aura, d'un côté, la fonction hétérologique de l'objet et du roman, par la « guérison » du personnage principal et sa capacité à raccommoier les parties de son passé fragmenté. De l'autre côté, nous envisagerons le réalisme magique pratiqué par l'écrivaine. La technique magico-réaliste de Erdrich porte en elle une force qui lutte efficacement contre l'idéologie de la culture populaire « hollywoodienne ». Notre tour d'horizon critique du réalisme magique nous permettra de dégager son effet de détournement de la fonction oppressive de l'imagerie divine permettant un recouvrement original du passé par un effet de médiation d'une imagination critique et historique. Enfin, nous examinerons l'aspect mystique de la technique d'Erdrich, qui soulève la question d'une mythologie comparée. Or, il est nécessaire d'établir quelques éléments biographiques pour permettre

---

<sup>114</sup> Erdrich, Louise. *The Painted Drum*. Harper Perennial Edition: New York, 2005

<sup>115</sup> Que propose Élise Dubuc, voir le chapitre 2.



de jeter toute la lumière requise sur les liens qui unissent les « sujets », y compris l'auteure, et l'objet – le vieux tambour ojibwa.

-----

### ***The Painted Drum***

Tandis qu'elle évalue les biens matériels laissés par une famille héritière d'un ancien agent indien du Dakota du Nord, Faye Travers est stupéfaite lorsqu'elle tombe sur un tambour de cèdre et de peau d'orignal fabriqué il y a très longtemps par un artisan ojibwa. Subjuguée par le pouvoir mystérieux de l'objet, Faye décidera tout de même de retourner le tambour à qui de droit, mais cet objet ancestral aura toutefois eu sur elle un effet bénéfique. Commence alors un périple extraordinaire dans le passé et l'avenir du sillon laissé par cet instrument et de la trace qu'il laisse dans les vies des gens qui l'ont croisé. Les thèmes principaux du roman sont les relations entre mères et filles, parfois tendues, la force des liens familiaux et les rythmes complexes du deuil<sup>116</sup>. D'ailleurs, la majeure partie des personnages décédés de cette histoire sont des fillettes ou des jeunes femmes : la sœur de Faye est morte lorsqu'elle était petite; la fille de l'amant de Faye, dans les premiers chapitres, meurt dans un accident de voiture; et la fille de Old Shaawano, qui se fait dévorer par les loups, est celle dont le fantôme dicte la conception du tambour. À la fin du roman, le tambour – la fillette-tambour<sup>117</sup> – sauvera la vie d'une autre fillette *in extremis*.

*The Painted Drum* est un récit hybride – métissage de roman historique, autobiographique et magique, voire fantastique. Nous verrons d'ailleurs que le mouvement nommé « réalisme magique » n'est pas sans soulever des critiques. Néanmoins, le roman permet de repasser de corroborer le désir de

---

<sup>116</sup> Erdrich, Louise. *op. cit.*, notre traduction libre de la quatrième de couverture.

<sup>117</sup> *Ibid.*, titre du quatrième chapitre de la deuxième partie (*The Little Girl Drum*), notre traduction, p.148.

l'auteure, du moins celui de la narratrice, d'aller contre la muséification de l'objet dit « primitif »<sup>118</sup>. Par ailleurs, le tambour-fillette, par le biais des histoires personnelle et familiale du personnage principal, à son tour reliée à celle des autres personnages par des liens voilés par l'histoire, fonctionne un peu comme *Le violon rouge* de François Girard<sup>119</sup>. Sa fonction n'est ni plus ni moins que de soutenir le récit et d'en assurer la cohérence (comme le « point de capiton » de Lacan) ainsi que celle qui unit les personnages entre eux. Nous verrons entre autres que la transition de l'extérieur à l'intérieur du sujet se produit par un effet de contraste entre la description littérale de l'objet (comme dans une enchère ou dans un musée<sup>120</sup>) et la réaction du sujet face à l'objet, qui est déphasée, voire presque sectionnée. Un résumé et quelques éléments biographiques sont toutefois nécessaires avant de poursuivre notre analyse.

### **Louise Erdrich**

Karen Louise Erdrich est née à Little Falls, au Minnesota, le 7 juillet 1954 et a grandi dans le Dakota du Nord. Bien qu'elle possède un héritage ethnique riche et métissé (allemand et américain du côté de son père et français et ojibwa du côté de sa mère) on la considère comme une romancière et poétesse Autochtone à part entière, membre de la Nation Anishinaabe (connue aussi sous les noms Ojibwa et Chippewa). Elle est d'ailleurs reconnue comme l'une des romancières les plus importantes du mouvement « *Native American Renaissance* »<sup>121</sup> (renaissance autochtone). Des deux côtés de sa famille, Erdrich a reçu un amour du conte oral. Elle a aussi étudié la langue ojibwa. Elle détient également une maîtrise en création littéraire de la Johns Hopkins University. Son style, un mélange de modernisme et de tradition, se

<sup>118</sup> Voir le chapitre 2.

<sup>119</sup> *Le violon rouge*. Girard, François. 1998.

<sup>120</sup> **Musée virtuel du Canada – MVC**. (Page consultée le 12 avril 2007). *Tamis de bois et jambières de laine – Traditions toujours présentes des Premières Nations du Canada*. Adresse URL : <http://www.museevirtuel.ca/Exhibitions/ROM-MCO/index.html>.

<sup>121</sup> **Wikipedia**. (Page consultée le 2 novembre 2007). *Louise Erdrich*. Adresse URL : [http://en.wikipedia.org/wiki/Louise\\_Erdrich](http://en.wikipedia.org/wiki/Louise_Erdrich).

situe souvent au carrefour de multiples voies / voix narratives s'entrecroisant dans la même fiction avec des touches d'histoire locale, de thèmes universaux et de conscience moderne. Si bien que ses détracteurs l'accusent de se soucier davantage de technique d'écriture post-moderne que des enjeux politiques des Premières Nations.

En 1981, Erdrich épouse l'anthropologue Michael Dorris, avec qui elle aura trois enfants. Or, leur vie commune n'est pas une sinécure. En 1991, leur fils Reynold Abel est heurté mortellement par une voiture. En 1995, Dorris et Erdrich poursuivent leur fils Jeffrey Sava en justice après que celui-ci les ait accusés de mauvais traitement. Peu après, Dorris et Erdrich entament des procédures de divorce. En 1997, Dorris, dépressif, met fin à ses jours. Au moment où elle écrit *The Painted Drum*, Erdrich fait un trait sur une partie de son passé, alors qu'elle vivait au New Hampshire où elle devait écrire constamment pour contourner son mal du pays et son manque de relation au monde. Elle écrivait alors pour se redonner une place familière à elle-même dans son environnement. De retour dans le Dakota du Nord, elle écrit *The Painted Drum* et, en entrevue, elle avoue aussi qu'elle change de mode d'écriture en quelque sorte, puisqu'elle écrit au sujet d'une femme contemporaine, pratiquement de son âge, qui a une relation avec sa mère, avec un amant et avec ses souvenirs. Nous observons d'ailleurs que le récit de Erdrich possède une dimension autobiographique, du moins avec certains éléments du personnage principal et de l'histoire en général. De plus, dans une note située tout de suite après le dénouement de l'histoire, Erdrich explique qu'une des péripéties relatées dans la deuxième partie du roman repose sur l'expérience que dit avoir vécue un vieil homme Ojibwa. Elle dit aussi s'inspirer des contes folkloriques, mais reste bien à l'affût de ne pas sortir des sentiers qu'elle connaît. Elle assure que son but n'est pas de transmettre des connaissances sacrées et vérifie que toutes ses sources sont déjà écrites.

## Faye Travers

L'héroïne du roman, à l'instar de Erdrich, est d'origine métissée. Partagée entre la culture indienne et américaine, Faye Travers se décrit comme une femme pragmatique, qui ne se complait pas dans les petits sentiments quotidiens ni dans le passé :

*« (...) myself – a former user of street drugs cured by hepatitis, a clothing store manager fired for lack of interest in clothes, a semi-educated art lover, writer of endless journals and tentative poetry, and, lastly, a partner in the estates business my mother started more than fifty years ago. »<sup>122</sup>*

Faye habite avec sa mère, Elsie. Toutes deux passent pour être intègres, discrètes, honnêtes et compétentes. Elles ont aussi pour voisin Kurt Krahe, artiste autrefois à la mode. Veuf de cinquante-six ans, amant de Faye, ce dernier a une fille, Kendra, adolescente coléreuse et égocentrique, que l'héroïne apprécie moyennement et qui trouvera la mort dans un accident de la route. Faye est fascinée par les corbeaux, mais aussi par les araignées, qui lui rappellent sa sœur Netta, décédée alors qu'elle était encore toute petite.

## Le tambour-fillette

Orné de petits cônes en fer-blanc, de grelots, de perles, de figures représentant une jeune fille, une main, une croix et un loup, ce mystérieux objet possède des pouvoirs, comme s'il était habité par un être vivant. Au cours de la deuxième partie du roman, Bernard Shaawano raconte la terrible et troublante histoire de l'instrument qui tient le rôle central de l'histoire. En un long flash-back, il remonte le temps jusqu'à ce drame terrible qui, jadis, frappa son grand-père, Old Shaawano, dont la petite fille fut dévorée par des loups. Afin qu'il ne meure pas de désespoir, la nuit, le fantôme de l'enfant se mit alors à apparaître dans les rêves de Old Shaawano et à lui donner des instructions très précises pour qu'il fabrique le tambour-fillette. Par ses pouvoirs surnaturels, le tambour-fillette allait lui permettre de conjurer la mort de sa

---

<sup>122</sup> Erdrich, Louise. *op. cit.*, p.6.

filles, dont la voix consolatrice semblait surgir de l'au-delà et résonner dans les tréfonds de l'instrument. Après un long détour dans les mains de la famille Tatro, le tambour-fillette fini entre les mains de Faye. Le choix de cet objet n'est pas sans raison, comme l'explique Louise Erdrich :

« J'aime la musique de toutes les tribus, et le tambour se trouve, la plupart du temps, au centre de la musique. Le tambour ojibwe représente cependant quelque chose de plus qu'un simple instrument de musique : il s'agit d'un être vivant. Depuis mon premier pow wow, toute petite, j'ai le sentiment que le tambour est fait pour se rapprocher du cœur humain. J'ai été très émue par la présence de beaux tambours. Je possède un tambourin qui répond aux changements du temps, du climat, en « résonnant ». Le tambour a donc pour moi une grande signification. En ce qui concerne les pouvoirs de guérison, je pense que si l'on trouve du réconfort au son et à la présence du tambour, il peut guérir. La capacité de guérison provient des personnes qui préservent et aiment le tambour. On donne au tambour son pouvoir, et vice versa. »<sup>123</sup>

Le tambour n'est donc pas seulement un objet de percussion, mais bel et bien le passeur des histoires, des savoirs et des secrets d'une communauté. Dans *The Painted Drum*, le fantôme de la fillette qui s'y incarne vient apaiser et guider les vivants. Lorsqu'il retourne à sa communauté, le tambour-fillette est repris en main par Bernard Shaawano, qui est le gardien des chansons et celui qui connaît l'histoire du tambour. Le tambour retrouve sa vocation, celle de guérir et de rassembler les gens, dans la pratique rituelle et l'action commune des membres de la communauté.

-----

### **Résistance contre la muséification**

Dans sa dimension d'artefact anthropologique, le tambour ne peut pas récupérer sa véritable nature (qui est rituelle ou thérapeutique). La muséification, ce dont veut éviter Faye Travers en le subtilisant, est une décontextualisation ethnologique pratiquée au nom de l'art et ayant pour but

---

<sup>123</sup> *Transfuge – Magazine culturel*. (Page consultée le 3 décembre 2007). *Ce qui a dévoré nos cœurs*. Adresse URL : <http://www.transfuge.fr/livre,roman,erdrich,33.php>.

de masquer la précondition impérialiste de la relation de pouvoir entretenue avec le peuple ojibwa par le travail de l'agent indien (Jewett Parker Tatro). En effet, la muséification, sorte de mémoire captive primitiviste, est un métonyme d'impérialisme : c'est la médiation d'un imaginaire menacé par la différence.

À cet effet, on remarque ce phénomène de défamiliarisation et de juxtaposition chez les frères Tatro. L'image de leur maison est celle d'un mutant, presque *frankensteinesque*, greffée, dénaturée, comme un *micmac* d'arrangements hétéroclites : « (...) *has been renovated and enlarged so many times that it's style is entirely obscured. (...) The building is now a great clapboard mishmash (...) an inordinate number of closets have been added (...).* » (p.28). Descendants d'un homme ayant amassé une énorme collection d'artefacts ojibwas du temps qu'il était agent indien, les Tatro ont maintenu la tradition de leur ancêtre. John Parker Tatro, possédait aussi un débit de boisson sur la réserve ojibwa, d'où vient toute sa collection d'artefacts. Ce n'est pas sans souligner sa très grande part de responsabilité dans le sort des Indiens de cette réserve, comme le rappelle Bernard Shaawano :

*« I know who this Tatro was, of course, as he figured in the shameful episodes that my father needed to confess. Tatro had gone from being an unscrupulous Indian agent, when his job was phased out, to owning a bar. The reservation (...) decided to allow alcohol in order to keep liquor revenue within its borders. But the bulk of that money passed into Tatro's hands (...). Tatro was or became a collector by default – when the need is on, some people they will sell their own grandmas. (...) At one time, the wall of Tatro's bar was full of these things – some beautiful and sacred, like the drum. »*  
(p.106)

De son côté, Faye Travers, en son rôle de spécialiste, connaît la valeur marchande du tambour. Pourtant, lorsqu'elle le vole, elle ne le prend pas pour elle : elle se sent légitimée par une forte conviction et un devoir envers l'histoire qui dépasse sa compréhension immédiate du geste qu'elle a posé. Le processus d'assujettissement de Faye par la présence de l'objet (sentiment de faire « ce qu'il y a de mieux à faire ») et sa volonté d'aller contre la muséification la place dans une situation limite, d'une certaine indécision, comme lorsqu'elle trouve la poupée : « *She's very good (...). Valuable (...)* We

*should have a museum curator look at her. (...) I think she feels the same way I do about the doll. It is personal – the delight of the doll's presence has nothing to do with her worth.* » (p.37) La narratrice vole le tambour avec un flegme qui la surpasse, elle prend par la suite conscience de l'ampleur de son larcin : « (...) *The ease with which I have done it bewilders me. (...) I feel quite lucid. And I wonder whether others who suddenly commit irrational and criminal acts feel this calm acceptance of an unknown part of themselves.* » (p.40) Faye ressent un attachement certain pour le tambour et elle ne veut surtout pas qu'il se retrouve dans les mains de n'importe qui : « (...) *the drum will price itself out of reach of any but the wealthiest collectors, or a museum. Yet I don't want the drum. (...) No, I didn't take the drum for myself.* » (p.41) Elle demeure même convaincue, dans son for intérieur, qu'elle prend la bonne décision, et que l'histoire lui donnera peut-être raison : « *No matter how justified by history I feel, I tell myself that I will not evade my guilt or rationalize away my conduct.* » (p.44) Enfin, la volonté de la narratrice d'aller contre le processus de muséification se manifeste aussi dans l'axiologie négative entourant le couple de frères Tatro :

*« (they) were a forbidding couple of fellows who lived meanly (...). the nature of the Tatros (...). They were sharp, they were shrewd, they were flinty, unreasonable, calm cheaters and secret hoarders. (...) the sort of cheap old Yankee bachelors who'd have kept a valuable collection of artifacts (...). » (p.31)*  
*« "It's a real haul. (Tatro) walked with everything (...). You name it" – "The thieving bastard! (...) So he got away with the good stuff. He had an eye." » (pp.41-42)*

Les adjectifs et les adverbes utilisés pour décrire les Tatro sont sans équivoque. Il est évident que Faye Travers et sa mère ne les portent pas dans leur cœur, et que leurs sentiments à l'égard des vieux garçons révèlent qu'elles ne veulent pas être comme eux. Cette axiologie négative est en périphérie de la volonté de Faye Travers d'aller contre la muséification.

-----

## Fonction psychanalytique contre fonction historique de l'objet

D'un point de vue psycho-historique, l'apparition du tambour-fillette, imbriquée dans la logique du récit, nous permet de dégager la fonction psychanalytique de l'objet sur le sujet et dans le récit lui-même. En ce qui touche au recouvrement du passé refoulé de la narratrice et de son histoire familiale, la méthode de l'écriture psychanalytique s'avère efficace. Dans *Heterologies*<sup>124</sup>, Michel de Certeau privilégie l'approche de la psychanalyse sur celle de l'historiographie quant au traitement de l'espace de la mémoire. Il souligne l'aspect cannibale de l'histoire (le passé re-mord). La mémoire devient l'arène fermée où prend place un combat entre deux opérations contradictoires : l'oubli d'une perte, qui n'est pas passif, mais une action dirigée contre le passé; et la trace mnésique, soit le retour de ce qui est refoulé, oublié, une action dirigée par le passé et qui doit se déguiser de force dans le présent. De Certeau montre que la psychanalyse reconnaît le passé dans le présent, par synchronie, tandis que l'historiographie les place l'un à côté de l'autre, par diachronie. D'ailleurs, le travail qu'effectue Faye lui permet d'être constamment en contact avec le passé et avec la mort. Elle a une relation mélancolique et parasitaire avec les vivants, les morts et les objets :

*« (...) our vocation (...). Rather, it is the constant reminder of our own mortality that reins us in. (...) To strive to own anything of extraordinary value mostly strikes us as absurd, given our own biodegradability. » (p.32)*  
*« (...) soon I am immersed in the pleasures of my job. The sorrows of strangers are part of my business (...) from their losses I extract some bit of comfort – as though my constant proximity with death protects me and those I love. » (pp.33-34)*

Qui plus est, l'impact non résolu de la mort de la sœur de Faye est au cœur de la vie de la narratrice et exerce sur elle un pouvoir néfaste et inconscient. D'ailleurs, Faye a des piles de journaux intimes qu'elle écrit depuis des années (p.20), mais c'est le parcours qu'elle fera avec le tambour-fillette qui l'aidera à faire la lumière sur son deuil. Elle ne croit pas si bien dire

---

<sup>124</sup> Certeau, Michel de. *Heterologies*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986.



quand elle lance : « *The contents of a house can trigger all sorts of revisions to family history.* » (p.29) En effet, le tambour-fillette devient l'élément déclencheur d'une suite de souvenirs reliés aux origines de la narratrice; origines fragmentées qu'elle poursuivra en recréant leur historicité. Le tambour-fillette déverrouille son coeur et fait ressurgir en elle l'impératif de recouvrer le pouvoir sur sa vie et reformer l'histoire brisée de sa famille. Ce que Faye cherche dans la vie et la mort des autres, c'est sa propre vie et sa propre fin. Lorsqu'elle fouille la maison des Tatro, on sent l'ardeur de son désir. Elle est anxieuse et curieuse, elle anticipe sa découverte : « *I try not to get my hopes up, but when I open the door (...) my fingers are clumsy with excitement. Quickly, I go through what I can see (...).* » (p.34); et « *On the way up the stairs, I try to breathe slowly.* » (p.37) De plus, on voit clairement que Faye et sa mère sont beaucoup plus attachées à leurs origines autochtones qu'elles ne le laissent paraître. Les biens des Tatro sont directement reliés à elles par l'ancêtre des Tatro, Jewett Parker Tatro, qui était l'agent indien responsable du recrutement de la grand-mère de Faye pour le pensionnat, dont l'histoire du recrutement pour le pensionnat et l'assimilation est relatée (pp.29-30). Le va-et-vient de Faye entre la conscience de ses origines (au quart ojibwas) et son identité présente est bien illustrée quand elle nous raconte la découverte du mouchoir de L.M.B., et qu'elle explique son sentiment soudain d'une opposition entre Blanc / Indien qui renforce son sentiment d'appartenance autochtone (p.35). Enfin, Faye révèle la douleur avec laquelle elle essaie de commencer à mettre un terme à ce qu'elle n'a jamais pu traiter, soit l'incapacité d'avoir un pouvoir sur sa propre vie, pour renaître et exister enfin :

*« And it seems to me (...) that my instinctive theft signifies a matter so essential that it might be called survival. I have stepped out of rules and laws and am breathing thin, new air. My theft is but the first of many I'll accomplish – though not of objects. There are other things I need and will have to have, things I'll take. Thoughts, plans, private rages, and even joys now secret to myself. (...) the little sounds that the house makes reverberate inside of the drum. My breath does, too. I hear a rising, then a falling. (...) Between breaths, I lose feeling. And then my chest fills, a resurrection. (...) I*

*feel the breath of my own passage, as though my dead self and living self briefly met (...).* » (pp.44-45)

L'historiographie instaure une brisure entre le passé et le présent. Même si elle postule une continuité (généalogie), une solidarité (filiation) et une complicité (sympathie) entre les sujets et les objets, elle établit néanmoins une différence entre ceux-ci, comme principe d'objectivité. L'espace qu'elle organise est fragmenté et hiérarchique. Cet espace a un propre (le présent de l'historiographie) et un « autre » (le passé sous étude). Quant à elle, la narration psychanalytique permet un déplacement (translation) de l'histoire de Faye et du tambour-fillette dans l'économie du récit, une métamorphose du discours :

*« (...) any autonomous order is founded upon what it eliminates; it produces a "residue" condemned to be forgotten. But what was excluded re-infiltrates the place of its origin – now the present's clean place. (...) it turns the present's feeling of being "at home" into an illusion (...) and, behind the back of the owner (the ego), or over its objections, it inscribes there the law of the other. »<sup>125</sup>*

La conversion psychanalytique est une conversion vers la littérature, ce qui donne au récit une fonction théorique. Ce peut être son énonciation en tant que patiente, l'œuvre littéraire comme telle ou encore le discours psychanalytique lui-même.

-----

### **Réalisme magique – pratique de recouvrement du passé**

D'emblée, il est nécessaire de distinguer le réalisme magique d'une auteure comme Louise Erdrich de celui généralement reconnu dans les sphères littéraires, notamment le réalisme magique latino-américain. Dans *West of Everything*<sup>126</sup>, Jane Tompkins élabore une critique du film western

---

<sup>125</sup> *Ibid*, p.4.

<sup>126</sup> Tompkins, Jane. *West of Everything – The Inner Life of Westerns*. New York: Oxford University Press, 1992.

hollywoodien, souvent appelé « *Spaghetti Western* ». Selon elle, l'Amérindien y fonctionne comme une partie du paysage, un élément de la nature, pratiquement comme un accessoire ou un tableau de fond. Ce genre cinématographique des années 40 et 50, qui a largement façonné les imaginaires collectifs américains, réduit tous les éléments du paysage au même dénominateur commun : le désert, les cactus, les chevaux, les roches et les Indiens sont tous sur le même plan, silencieux, sans discours, comme une nature morte. Ce qui est intéressant dans cette précision, c'est que Louise Erdrich, étant une auteure très consciente d'elle-même, de ses origines et de sa place dans le monde contemporain, travaille explicitement dans un contexte états-unien, c'est-à-dire contre l'image hollywoodienne. Étant donné que le tambour-fillette devait « parler », Erdrich choisit le réalisme magique pour créer le discours de cet objet. D'une certaine façon, le choix de la technique narrative ne se posait pas réellement à l'auteure. Or, en tentant de redonner vie au passé, on peut l'accuser de vouloir mystifier l'histoire ou de déployer des mythes d'authenticité nostalgiques et vides de sens. Toutefois, le mauvais vient avec le bon. En effet. Son récit est très efficace et encore plus anti-impérialiste que les récits d'autrefois.

En ce qui touche au caractère magico-réaliste de l'œuvre d'Erdrich, la thématique de recouvrement du passé peut être largement critiquée. Néanmoins, en traitant de problèmes reliés à la mort, à la sexualité ou encore à la colonisation culturelle, *The Painted Drum* positionne le lecteur dans l'impossibilité de se retirer dans un passé nostalgique. Le réalisme magique pratiqué par Erdrich, sensible et sensé, permet un détournement de la fonction oppressive traditionnelle de l'imagerie divine en vue d'un recouvrement original d'un passé culturel ou personnel refoulé, par la médiation d'un imaginaire historique et critique.

Le débat entourant le réalisme magique vient du fait que ce mouvement est reconnu par certains pour les vertus « décolonisatrices » de son style – permettant à de nouvelles voix et traditions de se faire entendre dans la

modernité – et dénigré par d'autres qui y voient un primitivisme *commodifiant* qui relègue les colonies et leurs traditions dans une fantaisie psychologique exotique – visions projetées par le colonisateur d'une image désirée ou dégoûtée de soi-même sur le sujet colonisé. En ce sens, la critique du réalisme magique de Michael Taussig est pertinente. Selon ce dernier, le mystère qui subsiste toujours autour de ce type de récit oscille continuellement entre le folklore indigène – attirant et romantique – et ce qui peut davantage être vu comme une appropriation et une exploitation culturelle des peuples colonisés par la classe dominante<sup>127</sup>. Pour sa part, Michael Valdez Moses ajoute que le réalisme magique est la nouvelle forme du musée mondial, dans lequel tous les artefacts de toutes les cultures peuvent être consommés dans l'urgence de l'histoire et l'anxiété d'une mondialisation englobante et normalisatrice<sup>128</sup>.

Force nous est d'admettre que, bien que le réalisme magique soit la médiation hybride du moderne et du traditionnel, de l'Occident et du non-Occident, du réalisme et du fantastique, des traditions narratives littéraires et orales, du laïque et du sacré, du sophistiqué et du populaire, il le fait selon les paramètres conçues par la modernité mondialisatrice et à l'intérieur de ceux-ci. Inversement, il est intéressant de constater qu'on puisse considérer, de nos jours, que la capitale du monde hispanique ne soit plus Madrid, mais Mexico, qui aurait parfaitement « assimilé » la culture espagnole dans son substrat indigène<sup>129</sup>. Autrement dit, le récit magico-réaliste, tel que conçu dans les Amériques, n'est certes pas « magique », il ne fait que « parler » de magie, la magie en est en quelque sorte le sujet partiel. On peut dire qu'il s'agit d'un discours faussement anthropologique qui dévoile la convention ethnographique de l'observateur et de l'observé. C'est un acte d'appropriation

---

<sup>127</sup> Taussig, Michael. *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

<sup>128</sup> Valdez Moses, Michael. « *Magical Realism at World's End* » *Literary Imagination: the Review of the Association of Literary Scholars and Critics*, 3.1 (2001): pp.105-33.

<sup>129</sup> Rodriguez, Richard. *Days of Obligation: an Argument with my Mexican Father*. New York: London: Penguin Books, 1993.

qui place l'expérience spirituelle et empirique, les voyages astraux et les déplacements au dépanneur du coin sur les mêmes niveaux de conscience. Homi Bhabha argumente que le réalisme magique est toujours hybride puisqu'il utilise ce qu'il appelle le « *colonial mimicry* » - la tentative du colonisé à *singer* le discours du colonisateur, ce qui est un exercice toujours incomplet, fragmenté, comme les tessons d'une réalité fragile. La nature hybride du réalisme magique sape le pouvoir autoritaire du réalisme (« *textual mimicry* ») de se représenter la société post-coloniale et, par extension, les centres métropolitains d'où elle a émergée. Notons au passage cet effet de contamination – ou d'assimilation – de la culture dominante dans les fondements culturels autochtones :

« *Hybridity is a problematic of colonial representation and individuation that reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other 'denied' knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority – its rules of recognition.* »<sup>130</sup>.

Dans *The Painted Drum*, la juxtaposition de la réalité contemporaine brutale de la réserve ojibwa (*The Little Girl Drum*, pp.189-254) vient contrecarrer le primitivisme romantique souligné par les détracteurs du réalisme magique en nous prévenant en quelque sorte des avatars qui s'y rattachent. Louise Erdrich offre au lecteur un monde dans lequel la dure vie quotidienne des Indiens – dans le passé comme dans le présent – est décrite avec concision et sans aucun appel aux bons sentiments. C'est une vie faite de pauvreté extrême pour certains, de maladie, de chômage, d'effritement culturel, de confusion identitaire, d'absence d'espoir, de violence et de misère déracinée, assimilée, de famine et d'alcoolisme, bref, d'un rapport coercitif avec le monde. Toutefois, et là se trouve toute la force expressive et intelligente de l'auteure, Louise Erdrich dresse des portraits talentueux et disparates des personnages qui peuplent son roman. Elle est très habile à peindre des figures se trouvant aux opposés des écarts culturels, sans mentionner ceux qui se trouvent au milieu, comme Faye Travers, d'un *no-man's-land* ouvert, une zone grise entre

---

<sup>130</sup> Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994, pp.112-114.

grise entre les antipodes culturels. Les personnages que nous offre Erdrich se situent tous à un endroit à un autre sur une sorte d'échelle spectrale de leur appartenance ou de leur croyance aux valeurs et aux traditions et à la vie moderne autochtones. Le prochain paragraphe s'attachera d'ailleurs à l'analyse d'un d'entre eux, un homme peu orthodoxe du nom de Kit Tatro. Par conséquent, la technique de Louise Erdrich, contrairement au réalisme magique conventionnel qui provoque une opposition entre deux systèmes discursif antagonistes, ouvre un dialogue parmi une variété de sensibilités, de regards et d'identités qui se répondent et s'inventent en élargissant le champ interprétatif du texte. Il s'agit de moments «charnières», constitutifs, à la limite des savoirs et de l'intersubjectivité, d'une interaction entre les forces «émergentes» et «résiduelles», découvrant les conditions de possibilités en relation avec les puissances hégémoniques. L'exemple de Louise Erdrich illustre bien que les éléments «irréductibles» et magiques de cette pratique narrative ont modifié le réalisme à un point tel qu'il n'est plus ce qu'il était, et ce mode d'écriture est utilisé par des auteurs de toutes allégeances confondues ayant souvent une visée critique, politique ou culturelle, même si cela peut sembler utopique.

Enfin, comme le plaide Lyotard dans *La condition postmoderne*<sup>131</sup>, nous arrivons à la libération des prétentions globalisatrices (mondialisatrices) de la connaissance, dont la portée ne peut être qu'issue de son langage et limitée par celui-ci et des ses conditions d'émergence, dans un champ fermé. Dans cette optique, l'autre n'est pas une entité magique ou transcendante, mais bien le mode de relation du discours à sa propre historicité au moment de son énonciation. Le discours soi-disant «magico-réaliste» est en fait une hétérologie, au sens où l'entend Michel de Certeau : c'est une pratique qui effectue en quelque sorte le recouvrement de la dimension agentielle (de l'être qui agit), du moment que l'on puisse considérer que l'activité discursive soit une opération sociale.

---

<sup>131</sup> Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

**Kit : « Nouvel Indien Américain / Nouveau Blanc Américain »<sup>132</sup>**

Outre les éléments dits « magiques » de la construction d'Erdrich – les apparitions, les spectres, les rêves ayant leur part de réel et autres événements à caractère fantastique et étrange – hormis le tableau somme toute convaincant qu'elle brosse des collectivités autochtones passées et présentes et les personnages gravitant en périphérie de la trame narrative, une figure retient particulièrement notre attention. Cette figure, c'est celle de Kit Tatro. L'insertion de ce personnage américain et quelque peu farfelu, qui tient mordicus à refaire sa généalogie dans l'espoir acharné d'y découvrir ses ancêtres indiens improbables, apporte au roman une bonne dose d'humour; humour qui a son tour agit en levier venant soulever la tangente morbide que prend parfois l'histoire. L'introduction de Kit Tatro mérite le détour :

*« There is a man at the isolated end of the road who exists in the firm conviction that he is an American Indian – apparently, though, he cannot decide which kind. He probably has no tribal blood whatsoever – he knows that – though his origins are complicated by the vastness of his family (...). »*  
(p.51)

Kit Tatro porte le même nom que les deux frères avarés possédant la collection d'artéfacts amérindiens de leur ancêtre, mais il n'est pas parenté avec ceux-ci. Or, bien que leur ressemblance semble s'arrêter à leur patronyme, ils s'apparentent d'une autre façon, plus insidieuse, parallèle. Là où nous convenons que les frères Tatro occupaient l'espace culturel des ojibwas – par leurs objets – Kit Tatro, lui, cherche à occuper le territoire spirituel des autochtones. D'ailleurs, voici ce que Louise Erdrich affirme au sujet de ce personnage insolite mais attachant lors d'une entrevue accordée au Magazine *Transfuge* :

---

<sup>132</sup> **Torgovnick, Marianna.** « *New American Indian/New American White* » in *Primitive Passions – Men, Women, and the Quest for Ecstasy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p.135, notre traduction.

« J'ai voulu être gentiment ironique avec ce personnage, car en réalité, j'éprouve un grand respect pour la plupart des gens qui se cherchent. Mais en même temps, les Blancs se sont approprié la terre des Indiens, leur culture, leur langue et leur philosophie sous sa forme la plus pure. Ils ont pris leurs enfants, leurs anciens, leurs possessions et maintenant ils voudraient, en plus, leur spiritualité indienne ? Franchement... Ce n'est pas facile d'être « proche » de la nature. Il faut souffrir pour cela. »<sup>133</sup>

Dans *Primitive Passions*<sup>134</sup>, Marianna Torgovnick nous apprend que dans la décennie des années 70 à 80, le nombre d'Américains s'identifiant en tant qu'Autochtones a grimpé de 72 %, pour ensuite surgir de 38 % entre 1980 et 1990. Ce sentiment de sensibilisation et de fierté autochtone est en partie dû à des films comme *Dances with Wolves* et *The Last of the Mohicans*, que Torgovnick dissèque dans ses pages. L'ancienne aversion, voire la honte, envers l'Indien semble maintenant faire place à une ruée vers les connections généalogiques tribales, et les gens, dans le doute des origines, préfèrent de loin s'identifier aux valeurs autochtones. Le retour de cette vision méliorative coïncide avec l'intérêt que l'Europe et l'Amérique portent au primitif, y voyant une source de santé et de pouvoir renouvelés. Kit Tatro, pour sa part, aussi appelé par dérision *Squaw Man Tatro* par les autres habitants du village, possède de même un nom amérindien – sûrement quelque chose dans le genre de *White Owl* suggère la narratrice, comme les cigares bon marché des magasins – fait des recherches généalogiques, et l'on ressent la moquerie évidente que pointe la narratrice dirigée contre le *wannabe* Amérindien : « *"I've been doing more research on my genealogy," he says. "I've come a cropper on the great-grandmother's side, though I still think she must have been an Iroquois. They would have hid it for the shame."* » (p.52)

Selon Torgovnick, de plus en plus d'Américains – blancs et Autochtones – se tournent vers certains éléments de la vie traditionnelle amérindienne : les liens familiaux serrés, les rôles sexuels flexibles et complémentaires, la spiritualité et l'interdépendance harmonieuse entre les animaux et la terre sont

---

<sup>133</sup> *Transfuge – Magazine culturel*. (Page consultée le 3 décembre 2007). *Ce qui a dévoré nos coeurs*. Adresse URL : <http://www.transfuge.fr/livre,roman,erdrich,33.php>.

<sup>134</sup> Torgovnick, Marianna. *op. cit.*



des valeurs récurrentes de ce phénomène. En réalité, Faye Travers comprend plus Kit Tatro qu'elle ne laisse entrevoir, puisque le but ultime de celui-ci est de *connecter* avec quelqu'un, avec une communauté : « *I wonder what he gets of his fantasy. But of course, he explains (...) his search is about making some connection. Only connect, he says, absurdly (...).* » (p.53) Si Kit Tatro irrite Faye par son extravagance, c'est qu'elle comprend sa confusion et sa quête un peu insensée. Elle fera même appel à Kit Tatro pour venir tondre son gazon seulement parce qu'elle ne veut pas que son amant, qu'elle hésite à continuer de fréquenter, revienne faire ce boulot. Autrement dit, nous pouvons suggérer que Faye échange son amant, symboliquement, pour un homme dont l'indétermination identitaire est au cœur de son existence. En utilisant ce personnage humoristique, l'auteure trace une dialectique ludique entre le « mauvais blanc » et le « bon blanc » : le mauvais blanc (les frères Tatro et leur ancêtre) usurpe l'espace géographique et culturel de l'Indien, tandis que le bon blanc (Kit Tatro) se transporte dans l'espace mental et spirituel de l'Indien<sup>135</sup>. Kit Tatro représente la nostalgie de l'Indien comme un glissement de l'anxiété généralisée de sa propre survie. Il revient d'ailleurs à la fin du récit pour apprendre à Faye qu'il a enfin découvert de quelle souche amérindienne il est, suite à un jeûne de quatre jours prescrit par un chaman. Or, ce n'est qu'après avoir terminé son jeûne, affaibli et étourdi, sans réponses, s'en retournant bredouille chez lui, qu'il suit en voiture un convoi de *Winnebagos*. Il décidera donc qu'il s'agit là d'un signe et qu'il doit nécessairement être de descendance winnebago. Certes cette référence à une marque de commerce en tant qu'identité produit un effet comique immédiat, mais aussi nous rappelle qu'ainsi inséré dans l'économie du récit, le personnage de Kit Tatro, lui aussi à son tour situé dans le spectre des personnages d'Erdrich, souligne l'aspect carnavalesque de la culture<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> *Ibid*, p.140.

<sup>136</sup> Clifford, James. *The Predicament of Culture – Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge : Harvard University Press, 1988.

## Discours mystique et itinérance transcendantale

Dans un autre ordre d'idées, Faye Travers porte en elle le poids nostalgique de ne jamais pouvoir atteindre la transparence intérieure totale, inaccessible par l'expérience, même religieuse. Sa quête mystique, transposée dans la mission qu'elle entreprend avec le tambour-fillette, ouvre la voie à une mythologie comparée, entre le passé et l'avenir ou la modernité et la tradition; un espace vide où l'itinérance transcendantale du sujet s'institue en un discours du « ni l'un ni l'autre ». En vérité, elle n'est pas certaine de ses origines, de ses croyances, ni même de sa place dans sa communauté. Elle n'est certaine que de la fugacité de l'existence. En fait, elle a un sentiment de solitude qu'elle combat en tentant d'entrer en contact avec les gens, morts ou vivants. Son travail en est le meilleur exemple : elle « erre » littéralement d'une maison à l'autre, comme une itinérante, pour ramasser les miettes de vie et de mort que les gens laissent derrière eux : « *All I have is other people's lives. What I do belongs to them and to my mother (...).* » (p.44) Un peu à l'instar des mystiques décrit par Michel de Certeau, Faye ne rejettent pas les ruines, elle y demeure, y reste, comme pour y chercher une surprise fondatrice dans la mort, le deuil et la répétition de ceux-ci<sup>137</sup>. Faye ressent peut-être inconsciemment un attachement, une solidarité, avec la souffrance commune et collective de l'histoire (de ses peuples d'origine) qu'elle recherche et désire comme pour y mesurer sa vision de la réalité, de ce qui est vrai : c'est l'espace de l'« agonie » mystique, une « plaie » inséparable du malaise social<sup>138</sup>. Dans *Gone Primitive*<sup>139</sup>, Marianna Torgovnick, utilise le syntagme « *Transcendental homelessness* », expression forgée par Georg Lukács, pour parler de l'intérêt porté au primitivisme au cours du 20<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>137</sup> Certeau, Michel de. « *Mystic Speech* » in *Heterologies*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986, p.86.

<sup>138</sup> Ibid.

<sup>139</sup> Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago : The University of Chicago Press, 1990.

*« In his theory of the novel, Lukács, sees the condition of the modern Western mind, the mind that produced the novel, as “transcendentally homeless”: secular but yearning for the sacred, ironic but yearning for the absolute, individualistic but yearning for the wholeness of community, asking questions but receiving no answers, fragmented but yearning for “immanent totality”. The site of transcendental homelessness has been the site of much of this century’s interest in the primitive (...). »<sup>140</sup>*

Torgovnick propose une sorte de topographie de l’itinérance transcendantale et des divers cas de figure qui s’y sont succédés au fil de 20<sup>e</sup> siècle, notamment ceux de Michel Leiris, D.H. Lawrence et Georges Bataille. Leiris proposait une version kaléidoscopique et variable du soi, qui prenait aussi des connotations viles et évasives ne s’accordant pas nécessairement avec son projet ethnographique. Quant à lui, Bataille, dans son effort de mettre au jour la nature irrationnelle de l’humain grâce à son esthétique de l’excrément, nourrissait une fascination pour le rituel et le sacré, surtout pour le sacrifice humain<sup>141</sup>. Le travail de Bataille s’efforce de dévoiler les liens qui unissent le sacrifice avec la rhétorique occidentale du primitivisme, soit le cannibalisme :

*« Human sacrifice is a symbolic version of cannibalism, in which the human body substitutes for the animal body, and killing for eating. It is a symbolic representation of our normal gustatory acts – but heightened, made less utilitarian, and hence “sacred”. »<sup>142</sup>*

Pour Bataille, le sacrifice humain est aussi une version transcendantale et sacrée du suicide, dans laquelle la destruction volontaire de soi parvient à la signification sociale pleine. Le désir de Bataille pour la mort (même la mort violente) est une façon de s’exiler hors de l’intolérable incertitude et des limites de l’être, une façon d’affirmer sa personne. C’est une relation paradoxale que de celle d’allier sacrifice et suicide, affirmation de soi et oubli de soi, mais aussi une transcendance de l’individualité, à la fois anéantie et réaffirmée. En ce sens, l’itinérance transcendantale traduit un sentiment de vacuité culturelle et une crainte de la vulnérabilité et de la fragilité de l’individu, allant parfois

---

<sup>140</sup> **Ibid**, p.189.

<sup>141</sup> **Bataille, Georges**. « *Sacrifices et guerres des Aztèques; Le don de rivalité : le potlach* » in *La part maudite - La Notion de dépense*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1967.

<sup>142</sup> **Torgovnick, Marianna**. *op. cit.*, p.189.

profondément dans le dégoût de soi-même ou des contextes environnants. Enfin, c'est un concept qui semble rejoindre beaucoup de réflexions et de penseurs primitivistes.

Par ailleurs, cette façon de résumer une forme d'aliénation du sujet envers le monde exprime particulièrement le mystère articulé autour du comportement de Faye et de la façon dont elle pense à son comportement. Elle sait qu'elle et sa mère sont respectées dans leur ville, mais qu'elles sont néanmoins marginalisées :

*« I know the type (good citizen mother). I have attempted to be the type. So has my mother. But our fascination for the stuff of life, or more precisely, the afterlife of stuff, has always set us apart. (...) I've always known that we do not fit in. » (p.28)*

La narratrice apparaît toujours moitié voilée, moitié découverte, entre l'arbre et l'écorce, dans une entre-deux qui semble permanent : *« I wish for thunder, then take back my wish. » (p.29)* Elle est une femme moyenne :

*« I am a nondescript-looking person, dark hair, dark eyes, fair skin. A face that is neither flashy nor plain. Medium build, medium height. My size is always medium, my pants length regular. I favor neutral colors. Medium heels. There is really nothing memorable or interesting or odd or certainly beautiful about me. » (p.260)*

Enfin, elle tergiverse elle-même quant à la question de ses origines, desquelles elle ne remet pas en cause l'authenticité, mais bien la valeur : *« That is why we are not really Easterners and partly why, I suspect, Krahe finds me interesting – he can't quite place exactly who I am. » (p.30)* Faye se décrit comme une femme pragmatique et rationnelle. Ses croyances, comme celles de sa mère, ne sont pas rattachées aux traditions ancestrales de leurs origines ojibwas. Faye est pourtant ambivalente à ressentir tout ce qui se situe au-dessus du bonheur et en dessous du malheur. À cause de la puissance du doute engendré par la résonance du tambour-fillette, elle se retrouve dans un interstice spirituel, un espace anti-mythique, située entre deux systèmes de croyances : bien qu'elle soit une femme laïque, une part d'elle même demeure

tout de même ojibwa et elle recherche le sacré. Son travail lui fait prendre conscience de la vanité inutile de s'accrocher fortement aux possessions, mais elle avoue que sa spécialité (les objets amérindiens) révèle qu'elle est plus attachée à ses origines qu'elle ne le pense. Elle sait que les Ojibwas traditionnels accordent aux possessions d'un mort le pouvoir d'attirer l'esprit de cette personne vers ceux qui l'aimaient. Les personnes qui étaient chargées de distribuer les objets des morts (comme Faye) ne devaient pas porter des vêtements rouges, puisque c'est une couleur que les morts voient clairement, elle ajoute : « *I avoid wearing red in my work, for somehow I find that idea compelling.* » (p.33) Elle y croit donc un peu quand même. Quand sa mère lui explique la nature du tambour, elle est soulagée, mais elle n'est plus la même, elle n'est plus dans sa zone de confort :

*« They (the drums) become one with their keeper. (...) I should be careful around the drum. She is bothered by its presence in the collection. "It's more alive than a set of human bones, (...) of course, that is a traditional belief, not mine." I nod with some relief (...) I do not believe of course that the drum itself possesses a power beyond its symbolism and antiquity. (...) Whenever I touch the drum (...) it makes a sound. »* (p.43)

Toujours dans *Heterologies*, de Certeau parle du discours mystique comme une mise à mort du langage, une indifférence ironique. Il s'agit d'un espace entre les choses (*zwischenraum*), qui est l'inverse de la logique « les deux », mais bien celle de « ni l'un, ni l'autre ». C'est un interstice, l'équivalent inverse d'une position pouvant venir à bout de la différence :

*« It is a return to the one (...), a mystic move if ever there was one; but the one is not totalizing or substantial (it is) the form of the neutral, or indifference (...). (The laugh) restores the ineliminable distance between the other and all "good" or "evil." It is at the same time the movement of love and the movement of loss. »*<sup>143</sup>

L'amant de Faye, l'artiste sculpteur Kurt Krahe, est de descendance allemande et il connaît les mots valises de la langue de ses ancêtres, et Faye, elle, est attirée par cette caractéristique :

---

<sup>143</sup> Certeau, Michel de. *op. cit.*, p.115.

« *Formerly much celebrated for his work in assemblages of stone, he has fallen into what he calls the Zwischenraum, the space between things. (...) Zwischenraum is real. It is the way I see the world sometimes. Kurt has fallen into the space between his own works and is now mainly ignored.* »  
(p.6)

L'ironie entre le sujet et l'objet s'instaure dans l'indifférence de ce dernier face au premier. Le sujet a-t-il d'autre choix que d'accepter son sort, celui de ne jamais avoir accès à l'au-delà des mots et des choses et, en bout de ligne, d'en rire ? Le système d'image mis en place par Erdrich, notamment la figure des corneilles, est probant. En effet, l'image de la corneille est sans aucun doute la plus récurrente (près de 40 occurrences) dans le roman. Faye associe cet animal au deuil (de sa sœur), mais aussi à sa relation d'attirance envers la mort, de son sentiment de compréhension détachée et ironique de l'après-vie, qu'elle relie sans le savoir à son travail, celui de *profiter* du malheur des autres :

« (...) *the ravens watched, but they watch everything. They are humorous, highly intelligent bird (...). They also laughed. The laughter of a raven is a sound unendurably human. You may know it if you have heard it in your own throat as the noise of another of Krahe's favourites, Schadenfreude, the joy that rises as one witnesses the pain of others. Perhaps the raven's laughter, the low rasp, sounds cynical to our ears and reminds us of the depth of our own human darkness.* » (p.8)

À la toute fin de l'histoire, quand Faye retourne au cimetière d'enfants, nous apprenons qu'elle imaginait qu'après la mort, elle et sa petite sœur Netta se retrouvaient sous la forme d'oiseaux. Le roman se termine avec l'image d'une corneille qui plonge tout près de Faye en frôlant ses cheveux. Dans l'intensité et le vif du moment, Faye prononce le nom de sa sœur. Elle observe par la suite la corneille s'éclipser au-dessus des sapins et accorde à l'oiseau le sexe féminin : « (...) *I (...) watch the raven swerve rapidly (...) until **she** plummets down the cliff again, laughs, and disappears.* » (p.276) En fait, la scène finale vient boucler la boucle et mettre un terme au deuil de Faye Travers, puisque le roman débute et prend fin dans le cimetière pour enfants où Faye va visiter la tombe de sa sœur.

Louise Erdrich est particulièrement sensible au traitement de l'objet dans son récit. Par l'entremise du personnage de Faye Travers, elle nous invite à mettre en lumière une histoire logée quelque part dans la mémoire de ses origines. Poussée par une détermination d'en finir avec la muséification traditionnelle, voulant proposer une façon nouvelle d'aborder la culture sous une approche sans complaisance, empreinte pourtant de grâce, elle aspire peut-être à transmettre l'idée d'une certaine relativité humaine à travers les visions et les sensibilités qui s'y succèdent ou la mise en abyme d'une fécondité de regards à inventer sur l'objet. *The Painted Drum* est un roman sur le sujet et l'objet qui refuse de disparaître et qui prend la parole. C'est une littérature de survie, où l'objet et son origine transmettent une connaissance qui prend forme à l'extérieur du sujet. D'une façon plus large, l'économie du récit s'insère dans la tradition hétérologique, qui concentre ses efforts sur les questions épistémologiques et recherche les raisons pour lesquelles le langage résiste à ce que l'on appelle la fin de l'histoire. De fait, l'hétérologie accorde une plus grande importance au statut de la littérature en tant que pratique linguistique. La littérature, en tant que discours, constitue une forme d'interaction et de pratique sociale. Par conséquent, les discours littéraires ne sont pas nécessairement irrationnels, mais déterminés par le va-et-vient des situations dans lesquelles ils sont utilisés de même que par le poids de leur propre tradition.

## **Conclusion**



Le présent mémoire ne répond en aucun cas aux questionnements de nature primitiviste de façon claire, nette et définitive. Au contraire, en tentant de mettre en dialogue les divers trajets critiques précédents et en voulant établir et démontrer les liens qui les unissent, notre projet peut sembler disparate, voire décousu. Les enjeux auxquels nous avons fait référence tout au long de ce projet peuvent difficilement s'insérer dans une seule et même argumentation : de là toute la difficulté et la complexité de notre analyse. Les écueils de la réflexion sur le primitivisme nous ont guettés, et nous devons toujours garder les questions de rhétorique en tête. Après un certain recul, l'esprit critique est encore le meilleur outil dont nous pouvons nous servir pour aborder le primitivisme et la modernité : des concepts malléables, fugaces et variés sur lesquels nous avons tenté, tant bien que mal, de lever les voiles pour mettre en lumière les interférences et les intersections qui les recoupent et qui les font interagir dans notre perception du primitif et, ultimement, de nous-mêmes.

L'objectif central de notre projet reposait entre autres sur l'hypothèse selon laquelle le primitivisme moderne trouve une voie commune dans la quête d'un sentiment d'extase et de spiritualité en relation avec la terre, la planète, le cosmos ou l'univers. Traditionnellement, le sujet occidental refoule cette pulsion, il s'y refuse, faute de quoi il perd toute objectivité et son sens de l'individualité. L'objet (ici la nature) doit être contrôlé, maintenu dans un discours autoritaire et soi-disant universel. Au cours de notre argumentation, nous avons observé que les Occidentaux et leurs institutions s'approprièrent le domaine culturel des autochtones en se donnant le rôle dominant sur la conservation et la promotion des objets issus des Premières Nations. Or, nous avons également pu relever que ce phénomène ne s'est pas arrêté là. Bien que le changement de paradigme entre l'ethnographie et l'histoire de l'art ait permis aux musées occidentaux de représenter l'objet autochtone grâce à un réseau allégorique toujours déjà occulté par un discours impérialiste et

logocentrique, l'aventure primitiviste moderne trouve aussi son extension dans l'appropriation du territoire « spirituel » autochtone.

L'exemple de Kit Tatro, au chapitre 3, nous sert particulièrement bien pour illustrer cette réalité. De nos jours, beaucoup de Blancs « nouvel âgeux » revendiquent le droit de pratiquer des religions dites « traditionnelles ». Certes, ces nouvelles spiritualités, faisant plus souvent qu'autrement l'amalgame de traditions perdues et peu probables, nous permettent de douter de la validité d'une telle entreprise. Or, les shamans de pacotille et autres Amérindiens postiches, faute de pouvoir ou de vouloir s'investir dans leurs propres traditions religieuses, ressentent tout de même une forte attirance envers le primitif. Kit Tatro, bien qu'il serve de figure ironique à Louise Erdrich, n'est pas un cas isolé. En effet, nous avons soulevé ceux de Bronislaw Malinowski et, brièvement, de D.H. Lawrence. Ces personnes partagent l'identification du « tribal » ou des peuples autochtones avec une relation essentialiste avec l'univers ou la nature.

En fait, un peu comme les Adam et Ève des temps modernes, certains primitivistes modernes sont convaincus qu'ils ont en quelque sorte été bannis de l'Éden primitif et qu'une quelconque forme d'émotion ou d'expérience primales leur a été soutirée du simple fait d'être des Occidentaux. En outre, la nature, dans son aspect symbolique ou allégorique, propose deux facettes d'une même figure. Jusqu'à tout récemment, la nature était représentée de façon binaire dans la littérature ainsi que dans les imaginaires collectifs américains. D'une certaine façon, elle était le dénominateur primitif commun qui conditionnait les rapports qu'entretenait la société entre le primitivisme et le modernisme. Selon Margaret Atwood, la littérature américaine a traditionnellement traité la nature comme un complexe et comme un monstre (Nature-as-Monster complex)<sup>144</sup>. Selon elle, la nature a été dépeinte comme une entité destructrice, et le rôle de l'homme blanc n'était pas de s'y identifier,

---

<sup>144</sup> Atwood, Margaret. *Survival – A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto : McClelland and Stewart Limited, 1972, p.111.

mais bien de l'affronter, de s'y opposer. Ainsi, les valeurs traditionnelles judéo-chrétiennes, dans leur centre identificateur, évitent d'être confrontées au chaos, et l'affrontement de la nature, qu'il soit favorable ou défavorable, assure la cohésion et le maintien du discours occidental :

*« (...) the values ascribed to the Indian will depend on what the white writer feels about Nature, and America has always had mixed feelings about that. At one end of the spectrum is Thoreau, wishing to immerse himself in swamps for the positive vibrations; at the other end is Benjamin Franklin, who didn't like Nature. He thought it was unfortunate that the Indians got so drunk on the white man's firewater, but maybe it was a good thing after all because that way they would die sooner and make way for Civilization. Most Western movies are on the side of Franklin: the usual happy ending is the defeat of the Indian. »<sup>145</sup>*

Parallèlement, si nous nous permettons d'observer le penchant « futuriste » de cette conception de la nature, nous pouvons aussi remarquer que le surnaturel et le naturel font parties intégrantes de l'imaginaire créatif. D'ailleurs, la culture populaire et la science-fiction sont marquées par la présence d'automates et autres robots, des êtres fantasmagoriques qui font la symbiose d'éléments organiques et électroniques. De surcroît, les narrations mettant en vedette de telles créatures suggèrent une spéculation de ce que pourrait être le futur : un retour post-apocalyptique vers des conditions de vie primitives ou préhistoriques. D'un autre côté, le surnaturel est aussi présent dans le courant littéraire du réalisme magique, dans lequel les ancêtres décimés prennent la parole et où les lois physiques de l'univers sont suspendues. Comme nous l'avons vu au chapitre 3, Louise Erdrich choisit le réalisme magique, malgré ses inconvénients, pour redonner une valeur culturelle au tambour. De plus, l'aspect mystique de sa narration confère une valeur immatérielle aux pratiques culturelles entourant l'objet tout en instaurant une mythologie comparée n'apportant aucune réponse définitive mais ouvrant néanmoins le dialogue entre les traditions autochtones et occidentales.

---

<sup>145</sup> Ibid., pp.109-110.

Ces constatations nous amènent à croire que le traitement de l'objet autochtone ne peut être jugé uniquement que sur des bases ethnologiques. En commençant par le procès de la formation du discours et de l'imagerie anthropologiques et de celui de l'ethnographie structuraliste et formaliste, nous avons pu par la suite nous déplacer vers la sphère de l'histoire de l'art et de la muséologie. De cette façon, elle allant du générique au spécifique, les concepts de notre projet se sont imbriqués les uns dans les autres un peu comme des poupées russes. En démontrant le glissement entre le primitivisme et le surréalisme ethnographiques et les pratiques muséologiques, nous en sommes venus à soulever la question d'un changement de paradigme méthodologique et épistémologique dans le traitement de l'objet autochtone.

Afin de parvenir à un rapport plus conscient et plus responsable envers les objets autochtones, nous nous devons de garder en mémoire que la relation entre le sujet et l'objet ne doit pas être laissée au hasard des particularités individuelles, mais doit faire l'objet d'un examen d'objectivation de la distance objectivante des conditions sociales, des techniques et des pratiques culturelles desquelles sont issus l'objet et le sujet.

Ce changement de cap épistémologique et méthodologique permettrait-il d'en finir avec l'humanisme inconscient ou naïf et avec la complaisance de soi-même associée à la volonté de réhabiliter le sujet autochtone ? Toujours est-il qu'en considérant l'objet comme un support de signes culturels et sociaux, en allouant le pouvoir de légitimation de la technique curative et idéologique aux Premières Nations et en considérant l'objet comme culturellement et socialement déterminé, nous faisons davantage preuve d'ouverture d'esprit et refusons, dans une certaine mesure, d'accepter aveuglement les enjeux et les formations de conceptions coloniales, qu'ils soient de nature rhétorique ou politique. L'objet-sujet trace un sillon et possède une empreinte laissée par des gestes, des codes, des processus et des pratiques qui lui donne un accès direct avec la réalité physique de son référent.

Est-ce que le fait d'être en connaissance de cause permettrait aux institutions occidentales de prendre une décision éclairée quant au traitement réservé aux objets et aux sujets autochtones ? Si les autorités ethnologiques, muséologiques et autres instances occidentales en place n'ont eu cesse de renvoyer les Premières Nations à leurs traditions et leurs exotisme en leur refusant la part de modernité que représente la muséologie et la conservation du patrimoine, serait-ce le temps de prendre conscience que le déplacement et le glissement de l'objet autochtone était plutôt la tentative manquée de nous protéger nous-mêmes de l'Autre en faisant revenir l'histoire dans la différence ? Pourquoi ne serait-il pas le temps de reconnaître que le primitivisme, c'est de « nous », et non pas de « eux » ? Le besoin des Occidentaux d'accéder à l'extase d'être au monde, que ce soit par la quête des origines ou de l'authenticité, peut-il être considéré de l'intérieur ? Cette introspection pourrait-elle nous faire prendre conscience que nos propres peurs et nos propres désirs cachent un besoin plus grand, comme ils obnubilent aussi la nature, le cosmos, l'univers et les Autochtones ?

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages utilisés :

**ATWOOD, Margaret.** *Survival – A Thematic Guide to Canadian Literature.* Toronto : McClelland and Stewart Limited, 1972.

**BARTHES, Roland.** *La chambre claire – Note sur la photographie.* Paris : 1980.

**BATAILLE, Georges.** « *Sacrifices et guerres des Aztèques; Le don de rivalité : le potlach* » in *La part maudite - La Notion de dépense.* Paris : Les Éditions de Minuit, 1967.

**BAUDRILLARD, Jean.** *Le système des objets.* Paris : Gallimard, 1968.

**BHABHA, Homi.** *The Location of Culture.* New York: Routledge, 1994, pp.112-114.

**BOURDIEU, Pierre.** *Le sens pratique.* Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

**CERTEAU, Michel de.** *Heterologies.* Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986.

----- « *Récits d'espace* », in *L'invention du quotidien 1. arts de faire.* Paris : Gallimard, 1990 (1980), pp.169-191.

**CHOW, Rey,** *The Protestant Ethnic and the Spirit of Capitalism.* NY : Columbia, UP, 2002.

**CLIFFORD, James.** *The Predicament of Culture – Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art.* Cambridge : Harvard University Press, 1988.

**ERDRICH, Louise.** *The Painted Drum.* Harper Perennial Edition: New York, 2005.

**FOSTER, Hal.** *Recodings – Art, Spectacle, Cultural Politics.* Seattle : Bay Press, 1985.

**FRAZER, James.** « *The Perils of the Soul* », in *The Golden Bough* (1911). Londres : 1996, 215-233.

**GROUPE de travail sur les musées et les Premières Nations.** *Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations – Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations.* Ottawa : Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations, 1994.

**LEIRIS, Michel.** *L'Afrique fantôme* (1934). Paris : Gallimard, 1981.

**LUKÁCS, Georg.** *The Theory of the Novel; a Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature.* Cambridge : Mass., M. I. T. Press, 1971.

**LYOTARD, Jean-François.** *La condition postmoderne.* Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

**JUNG, C.G.** *Problèmes de l'âme moderne.* Préface du docteur Roland Cahen, traduction par Yves Le Lay, Paris : Buchet/Chastel, 1976.

**MALINOWSKI, Bronislaw.** *Argonauts of the Western Pacific – An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea* (1922). New York : E.P. Dutton & Co., Inc., 1961.

----- *The Sexual Lives of Savages in North-Western Melanesia An Ethnographic Account of Courtship, Marriage, and Family Life among the Natives of the Trobriand Islands, British New Guinea* (1929). New York : Harcourt, Brace & World, Inc. 1965.

----- *Journal d'ethnologue* (1967). Traduit de l'anglais par Tina Jolas. Paris : Seuil, 1985.

**MAN, Paul de.** *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983.

**RODRIGUEZ, Richard.** *Days of Obligation: an Argument with my Mexican Father.* New York: London: Penguin Books, 1993.

**SONTAG, Susan.** « *The Image World* », in *On Photography.* NY : 1977, pp.153-180.

**TAUSSIG, Michael.** *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing.* Chicago: University of Chicago Press, 1987.

**TOMPKINS, Jane.** *West of Everything – The Inner Life of Westerns.* New York : Oxford University Press, 1992.

**TORGOVNICK, Marianna.** *Gone Primitive – Savage Intellectuals, Modern Lives.* Chicago : University of Chicago Press, 1990.

----- . *Primitive Passions – Men, Women, and the Quest for Ecstasy*. Chicago : The University of Chicago Press, 1996.

**TREMBLAY, Roland.** *Les Iroquoiens du Saint-Laurent, peuple du maïs*. Montréal : Les Éditions de l'Homme, 2006.

**VADÉ, Yves.** *Le Retour de l'archaïque « Modernités », textes réunis et présentés par Yves Vadé*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1996.

**VALE, V., et Andrea Juno.** *Modern Primitives – An Investigation of Contemporary Adornment & Ritual*. San Francisco : Re/Search Publications, 1989.

### Articles :

**BENJAMIN, Walter.** « *Petite histoire de la photographie* » (1934), in *Études photographiques*. n°1, novembre 1996.

**CONATY, Gerald T.** « Le rapatriement du matériel sacré des Pieds-Noirs – Deux approches » in *Anthropologie et Sociétés*, 2004, vol.28, n°2, pp.63-80.

**DUBUC, Élise.** « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet » in *Le musée Cannibale*, Neuchâtel : GHK édts, 2002 ; « La nouvelle muséographie », *Muse*, novembre-décembre 2006.

**DUBUC, Élise et Laurier Turgeon.** « Musées et Premières Nations : la trace du passé, l'empreinte du futur », in *Anthropologie et Sociétés*, 2004, vol.28, n°2 : pp.7-18.

**EDWARDS, Elizabeth.** « *Exchanging Photographs, Making Archives* », in *Raw Histories*. NY : Oxford, 2001, pp.27-50.

**LACROIX, Laurier.** « Collectionner : un enjeu pour le XXI<sup>e</sup> siècle », in *Muse* (Ottawa), vol.17, n°1 : pp.6-10.

**SCHRODER, Ingo W.** « *Parades and Beauty Pageants: Encountering Authentic White Mountain Apache Culture in Unexpected Places* » in *Etnofoor*, vol.XVII, n° 1 et 2, 2004, pp.116-132.

**VALDEZ MOSES, Michael.** « *Magical Realism at World's End* » *Literary Imagination: the Review of the Association of Literary Scholars and Critics*, 3.1 (2001): pp.105-33.



**Sites Internet :**

**Canadian Heritage Information Network – Réseau canadien d'information sur le patrimoine.** (Page consultée le 12 avril 2007). Adresse URL : [www.chin.gc.ca](http://www.chin.gc.ca)

**Musée de la civilisation.** (Page consultée le 12 avril 2007). Adresse URL : [www.mcq.org](http://www.mcq.org)

**Musée du quai Branly.** (Page consultée le 15 avril 2007). *Musée du quai Branly.* Adresse URL : [www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr).

**Musée Pointe-à-Callière.** (Page consultée le 16 avril 2007). *Musée Pointe-à-Callière.* Adresse URL : [www.pacmusee.qc.ca](http://www.pacmusee.qc.ca)

**Musée virtuel du Canada – MVC.** (Page consultée le 12 avril 2007). *Tamis de bois et jambières de laine – Traditions toujours présentes des Premières Nations du Canada.* Adresse URL : <http://www.museevirtuel.ca/Exhibitions/ROM-MCQ/index.html>

**National Park Service – U.S. Department of the Interior.** (Page consultée le 10 avril 2007). *National NAGPRA.* Adresse URL : [www.cr.nps.gov/nagpra](http://www.cr.nps.gov/nagpra).

**Royal Ontario Museum – Musée royal de l'Ontario.** (Page consultée le 12 avril 2007). Adresse URL : [www.rom.on.ca](http://www.rom.on.ca)

**Transfuge – Magazine culturel.** (Page consultée le 3 décembre 2007). *Ce qui a dévoré nos coeurs.* Adresse URL : <http://www.transfuge.fr/livre,roman,erdrich,33.php>

**White Mountain Apache Tribe.** (Page consultée le 10 avril 2007). *WMAT, White Mountain Apache Tribe.* Adresse URL : [www.wmat.nsn.us](http://www.wmat.nsn.us).

**Wikipedia.** (Page consultée le 2 novembre 2007). *Louise Erdrich.* Adresse URL : [http://en.wikipedia.org/wiki/Louise\\_Erdrich](http://en.wikipedia.org/wiki/Louise_Erdrich).

**Film :**

**Le violon rouge.** Girard, François. 1998.