

« Se sentir chez soi » au musée
Tentatives de fusion des sensoria dans les musées de société
« Feeling at Home » in the Museum
Attempting to Effect a Fusion of Sensoria in Museums of
Ethnology
« Sentirse como en casa » en el museo
Intentos de fusión de los sensoria en los museos de sociedad

Marie-Josée Blanchard et David Howes

Volume 38, numéro 3, 2014

Vue de l'autre, voix de l'objet : matérialiser l'immatériel dans les musées

Other's Views, Artefacts Voices: Materializing the Immaterial in Museums

Atisbos del otro, voces de los objetos: Materializar lo inmaterial en los museos

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1029027ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1029027ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blanchard, M.-J. & Howes, D. (2014). « Se sentir chez soi » au musée : tentatives de fusion des sensoria dans les musées de société. *Anthropologie et Sociétés*, 38(3), 253–270. <https://doi.org/10.7202/1029027ar>

Résumé de l'article

Comment présenter la complexité sensorielle et symbolique d'une culture à l'intérieur d'un espace muséal qui possède lui-même un régime sensoriel souvent limité à la perception visuelle ? Cet article cherche à comprendre le rôle des perceptions sensorielles dans l'espace muséal à travers l'analyse de la nouvelle exposition permanente *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle* du Musée de la civilisation à Québec. En comparant les réalités sensorielles autochtones en Amérique du Nord et la présentation qui en est faite au Musée à travers trois exemples, nous démontrerons comment les stratégies de présentation d'objets faisant appel aux sens permettent au visiteur de se plonger dans les environnements autochtones et d'en saisir plus adéquatement la symbolique et l'importance culturelle. Malgré les efforts apportés lors de la phase préparatoire, où plusieurs représentants et communautés autochtones ont été consultés sur le contenu et le design de l'exposition, les objets exposés ne correspondent pas adéquatement aux idées que voulaient y traduire les Premières Nations et Inuit. Ces derniers ont clairement exprimé vouloir se « sentir chez eux » dans cet espace muséal, mais n'ont pas réussi à pleinement s'y identifier étant donné le fossé creusé entre le sensorium muséal et les sensoria autochtones.

faisant appel aux sens peuvent *aider* à mieux rendre compte d'une culture au sein d'un environnement décontextualisé et détaché de celle-ci. Les stratégies sensorielles relevant de la connaissance par le corps constituent selon nous un compromis entre la culture et l'espace du musée, et pas une «réalité recréée».

Cet article² se concentrera dès lors sur le rôle et l'importance des perceptions sensorielles au sein de l'espace muséal et des expositions à caractère ethnographique dans la compréhension globale de la culture chez le visiteur³, et plus précisément à travers l'analyse de l'exposition *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle* au Musée de la civilisation à Québec (MCQ). Nous évoquerons d'abord l'histoire des sens dans les musées européens ainsi que les schémas sensoriels des groupes autochtones au Québec à travers ce que nous en dit la littérature anthropologique. Ensuite, en considérant trois éléments clés de l'exposition *C'est notre histoire...*, nous verrons comment certaines stratégies de présentation utilisées par le MCQ (suivant les recommandations apportées par divers représentants autochtones) ont visé à rendre compte des univers sensoriels des Nations autochtones au Québec. Nous constaterons pourtant à quel point la tension entre sensorium muséal et sensoria autochtones a créé un fossé entre le désir de représentativité des porte-parole autochtones et la mise en scène de l'exposition par le MCQ⁴.

La construction d'un sensorium muséal

L'anthropologie sensorielle part du constat que :

Les manières dont nous utilisons nos sens, et les façons dont nous créons et comprenons le monde sensoriel sont façonnées par la culture. La perception

-
2. Cet article, dont la recherche fait partie d'un ensemble de comptes-rendus ethnographiques pour le projet «The Hands-On Museum : Transition Periods», n'aurait pu être possible sans le financement du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et le soutien de Constance Classen, coordonnatrice du projet (CRSH 410-2011-2645). Nous tenons à remercier tous les membres du Musée de la civilisation à Québec (MCQ), en particulier Caroline Lantagne (chargée de projet), Élisabeth Moisan (chargée de design), Jean Tanguay (agent de recherche) et Laurent Jérôme (ancien agent de recherche), qui ont généreusement fourni les données nécessaires à notre recherche. Finalement, nous voulons remercier Élisabeth Kaine, directrice de LBRv, pour ses commentaires éclairés sur le processus de concertation derrière l'exposition et pour les documents transmis afin d'écrire cet article.
 3. Cette recherche s'est fondée sur une méthodologie typique à l'anthropologie sensorielle visant à utiliser la *sensation participante*, plutôt que l'observation participante (Howes et Classen 1991 ; Pink 2009) afin de décrire l'exposition à l'étude. Le terme «visiteur» sera utilisé tout au long de l'article pour désigner le public de façon générale. C'est par une mise en parallèle de cette analyse de l'exposition et d'un rapide compte-rendu des univers sensoriels autochtones en dehors du musée que nous pourrons ensuite mettre en évidence le lien particulier entre la compréhension de la culture et les perceptions sensorielles dans l'espace muséal.
 4. Les entrevues et visites de l'exposition *C'est notre histoire...* se sont déroulées en janvier et février 2014. Plusieurs acteurs clés du MCQ et de La Boîte Rouge vif ont été interviewés après l'ouverture de l'exposition, permettant de recueillir les commentaires des représentants autochtones consultés lors de la phase de concertation précédant l'exposition.

se fonde non seulement sur la signification personnelle attribuée à une sensation particulière, mais aussi sur les valeurs culturelles qu'elle véhicule.

Howes et Classen 2014: 1⁵

Les sens et la culture sont envisagés ici comme un tremplin contribuant à une compréhension et une étude plus incarnée de la culture. C'est en se penchant sur les relations entre les sens, leur entourage et leur environnement que les études sensorielles tentent de se démarquer.

Le musée constitue un espace privilégié pour explorer la façon dont le régime sensoriel ou le «*sensorium*» d'une société s'exprime à travers la culture matérielle. Des études historiques ont révélé comment, au fil des époques, les visiteurs ont «*appris*» à explorer le musée, à s'y comporter de façon adéquate et à y adopter un *sensorium* tout à fait «*muséal*» (voir Classen 2007 ; Leahy 2007b, 2012). Lorsque les premiers musées publics ont été fondés aux XVII^e et XVIII^e siècles (par exemple l'*Ashmolean Museum* à Oxford ou le *British Museum* à Londres), il était courant pour les visiteurs de toucher, caresser, peser et même sentir les objets des diverses collections présentées au public (Howes et Classen 2014). Depuis le XIX^e siècle, les consignes restrictives se sont multipliées dans les musées, et des gardiens ont été recrutés pour veiller au respect de la discipline. Peu à peu, les musées sont devenus des espaces neutres : aucune odeur, aucun son, aucun goût, aucun toucher. Les visiteurs ont su adapter leur *sensorium* à ces restrictions et à n'utiliser, de façon générale, que le sens de la vue.

Le musée Pitt Rivers à Oxford, avec ses artefacts entreposés sous vitrines et disposés selon une typologie évolutive, constitue un exemple classique de la façon dont, au XIX^e siècle, le musée est devenu en Europe le moyen parfait non seulement de montrer la «*supériorité*» de la civilisation européenne sur les autres peuples, perçus comme inférieurs, ou encore de proposer un regard colonisateur sur des cultures peu comprises, mais surtout de présenter des cultures matérielles étrangères à travers un spectre sensoriel tout à fait occidental où l'objet est «*colonisé par le regard*» (Classen et Howes 2006 : 200). L'objet, qui auparavant possédait une symbolique spirituelle et une fonction multisensorielle, était ainsi privé de son sens profond pour se transformer en un objet illustrant une vision particulièrement eurocentrique du progrès technologique. Tout comme le peuple conquis, les objets de la culture matérielle étaient intégrés au schéma dominant des colonisateurs.

Le sens de la vue est à ce jour encore majoritairement privilégié dans les musées, en particulier les musées d'art, bien que les œuvres d'art contemporaines elles-mêmes cherchent de plus en plus à se détacher de la mainmise visuelle de l'esthétique afin d'explorer d'autres façons de voir, mais surtout de vivre l'art (Classen 1998). Les œuvres immersives, les sculptures que l'on peut toucher

5. Traduction libre.

ou les structures à matériel mixte et présentées de façon interactive sont par conséquent devenues chose commune dans les musées et galeries d'art dès la deuxième moitié du XX^e siècle (Jones 2006).

Tout comme les musées d'art ont dû changer leurs pratiques d'exposition dans un effort de rapprochement avec les artistes contemporains, les musées de société, désormais confrontés aux membres des cultures autochtones exposées, ont dû songer à modifier la façon de présenter leurs collections afin de crédibiliser leurs expositions (Dubuc et Turgeon 2004 ; Butler 2007). Il est dorénavant devenu impératif pour les musées contemporains d'ethnologie de consulter les premiers concernés, soit les membres des cultures faisant l'objet des expositions ; ce défi s'ajoute à ceux de la préservation des artefacts et de la représentation de la culture au sein du musée.

C'est autour de ces défis que s'est montée la nouvelle exposition permanente de synthèse et de référence *C'est notre histoire...* au MCQ (voir Jérôme et Kaine, ce numéro). Cette exposition, qui se veut une mise à jour de l'exposition précédente *Nous, les Premières Nations*, explore la culture matérielle des onze Nations autochtones du Québec, soit les Waban-Aki (Abénaquis), les Anishinabeg (Algonquins), les Atikamekw Nehirowisiwok (Atikameks), les Eeyou (Cris), les Hurons-Wendat, les Innus, les Inuit, les Wolastoqiyik (Malécites), les Mi'gmaq (Micmacs), les Kanien'kehá:ka (Mohawks) et enfin, les Naskapis⁶.

Dans un effort de rapprochement avec les Premières Nations et Inuit, le MCQ a voulu impliquer des représentants des communautés autochtones à chacune des étapes préparatoires de l'exposition. Pour ce faire, il a fait appel à l'expertise de La Boîte Rouge vif (LBRv), un organisme autochtone sans but lucratif visant à « la production et la diffusion de projets qui unissent la culture autochtone et les projets novateurs » (LBRv 2013b : 1) à travers « la recherche, le soutien aux étudiants, la création, la formation et la diffusion de projets en design » (Couturier *et al.* 2012 : 2). C'est La Boîte Rouge vif qui a géré, aux côtés du MCQ, le processus de concertation auprès des communautés autochtones. Plutôt que de demander à des groupes de se rendre à Québec (mis à part pour quelques ateliers), La Boîte Rouge vif et le musée se sont rendus directement sur le terrain pour recueillir des témoignages, enregistrer des interviews (matériel audiovisuel dont une grande partie se retrouve dans l'exposition) et prendre des photos. Des ateliers ont aussi été organisés afin de permettre aux communautés de choisir elles-mêmes les objets à inclure dans l'exposition et de définir le design de la salle⁷.

6. Les dénominations utilisées dans cet article correspondent à celles du MCQ dans sa politique d'attribution d'ethnonymes au regard des communautés autochtones canadiennes.

7. Voir Jérôme et Kaine (ce numéro) pour une description détaillée de ce processus.

Ce lourd travail de recherche aura notamment permis de rendre compte de la vie des sens au sein des univers sensoriels autochtones. Pour illustrer ces sensoria et afin de réaliser comment ils se manifestent dans l'exposition *C'est notre histoire...*, nous proposons de nous pencher sur une activité concrète et symbolique au sein des cultures amérindiennes et inuit : la chasse⁸.

Les mondes sensoriels des Premières Nations et Inuit

Les activités de chasse sont un élément central aux communautés autochtones canadiennes, en particulier nomades et semi-nomades, mais aussi de nos jours aux groupes désormais – et souvent malgré eux – sédentaires. Cet élément central aux cultures autochtones peut se diviser en trois phases : la collecte d'informations, la chasse et la distribution (Tanner 1979). L'activité de chasse est donc une entreprise qui s'étend dans le temps et comprend de nombreuses étapes.

La chasse contient un élément essentiel : la relation créée entre l'homme et l'animal. Que ce soit par exemple chez les Innus ou chez les Eeyou, la relation à la faune est établie sur un pied d'égalité : les animaux possèdent les mêmes qualités que les humains, mais revêtent simplement une autre forme. Ce sont des « personnes autres qu'humaines ». C'est une relation d'échange et de respect qui s'instaure entre humains et animaux, et qui est essentielle à la chasse afin que l'animal accepte de mourir pour nourrir la communauté. Emma Anderson explique :

[L]es besoins et les désirs de ces « personnes autres qu'humaines » [doivent] être compris et respectés de manière à ce qu'elles [soient] elles-mêmes bien disposées envers les êtres humains. Les personnes autres qu'humaines [sont] perçues comme des parents honorables qui, comme elles, [partagent] les qualités humaines de personnalité, de volonté et de pouvoir moral, et [méritent] la même étiquette que leurs semblables innus.

Anderson 2009 : 14

Afin de maintenir cette relation et pour que l'animal se sacrifie de lui-même, les Innus doivent démontrer un comportement rituel irréprochable, tant avant et pendant qu'après la chasse (Anderson 2009 : 15).

Au sein des cultures autochtones, chasser nécessite d'abord et avant tout l'établissement d'un contact avec ces êtres autres qu'humains. Chez les Innus, par exemple, le chasseur doit être choisi en rêve avant de pouvoir localiser le caribou

8. Bien que les réalités sensorielles autochtones aient changé au cours des dernières décennies, notamment avec la migration en milieu urbain, cette description sensorielle des mondes autochtones se concentre sur la vie en forêt. Plusieurs jeunes qui habitent dorénavant en milieu urbain cherchent en effet aujourd'hui à redécouvrir cet aspect central à leur culture. Même si l'activité de chasse semble réservée aux hommes, les femmes y ont aussi leur place, surtout lors de l'étape postérieure de la transformation de l'animal.

à l'aide du tambour suspendu (*teueikan*). Une fois choisi, il chante et joue du tambour afin de voir les animaux avec l'aide des esprits tout en ayant recours aux rêves afin de les localiser : « Dans les rêves, les esprits animaux peuvent nous dire ce qu'il faut faire, où il faut aller pour trouver les animaux » (Henriksen 2009 : 123)⁹. Le tambour, sur ce point, est donc plus un outil de chasse qu'un instrument de musique (Jérôme 2013). Le chant et les sons constituent d'autres composantes centrales à la chasse. Chasser, c'est aussi apprendre à « écouter le silence », puisque « l'univers de la chasse est un univers de sens, mais particulièrement de sons d'autant plus perceptibles que le silence total s'installe dans la forêt boréale » (Jérôme 2010a : 231).

Entrer en communion avec l'animal, c'est aussi entrer en communion avec son territoire. Pour devenir de bons chasseurs, les Autochtones cherchent à connaître l'espace habité par l'animal aussi bien que ce dernier. Ils doivent voir la forêt comme la perçoit le lièvre, humer les feuilles comme les sent le loup, toucher l'écorce des arbres comme le fait l'orignal, goûter l'eau de la rivière comme s'y abreuve l'outarde, entendre le bruit du vent comme le fait l'aigle. Certains mythes autochtones enseignent l'importance d'adopter le point de vue des animaux, comme celui chez les Eeyou (Mistassini) de l'homme mariant une femme caribou :

Au début du mythe, le jeune homme chasse le caribou avec sa famille, et l'histoire décrit la rencontre entre les chasseurs et le caribou à partir d'une perspective humaine normale. Toutefois, pendant la chasse, le jeune homme acquiert la capacité de voir ces mêmes événements d'un autre point de vue, c'est-à-dire à partir de la perspective du caribou. [...] Par exemple, le jeune homme voit ce qui semble être une jolie jeune femme [réalité du caribou], tandis elle n'apparaît que comme une femelle caribou aux chasseurs [réalité humaine].

Tanner 1979 : 136¹⁰

Lorsque l'animal a accepté de se donner et qu'il a été chassé vient l'étape cruciale de sa transformation. Chez les Eeyou, la viande est partagée avec le reste de la communauté lors d'un grand festin. Les Innus, eux, utilisent les bois de caribou pour battre leurs tambours (qui eux-mêmes sont utilisés plus tard pour localiser d'autres caribous lors de la chasse) et les os des fœtus de caribou pour contribuer à leur résonance. Les Inuit, de leur côté, utilisaient auparavant les phalanges de phoque annelé pour créer des jeux d'osselets à « pêcher » à l'intérieur d'une mitaine, ou encore transformaient des crânes de lièvres en bilboquets (LBRv et MCQ 2014). Comme toute expérience, la chasse va donc au-delà de l'activité comme telle et s'étend jusqu'au résultat final : le toucher des doigts sur la chair tandis qu'on dépèce l'animal ; l'odeur fumée qui s'échappe des peaux tannées ; le goût des peaux mastiquées afin de les assouplir...

9. Traduction libre.

10. Traduction libre.

« On dit que l'animal se donne à nous et on le remercie par les rituels. Parce que l'animal va manger la plante, nous on mange l'animal et nous on retourne à la terre, c'est encore un cercle », explique un représentant de la communauté innue (LBRv 2011 : 52). Cette communion entre humains, faune et flore traduit une pensée unitaire et circulaire, et non pas dualiste, dichotomique ou linéaire. La division entre le corps et l'esprit, et celle entre la civilisation et la nature n'existent pas plus (Descola 2011). Tous les éléments perçus, qu'ils soient sentis, rêvés ou imaginés, sont réels et font partie de l'environnement sensoriel des Autochtones. En d'autres mots, toute sensation, qu'elle provienne de l'espace physique ou des rêves, est perçue comme directe, réelle et concrète (Hallowell 1960, 1963). Nous touchons ici à un sensorium « extra-environnemental » qui atteint même le monde onirique.

Les sensoria autochtones sont, par-dessus tout, holistiques. Les sens utilisés, spécialement lors de la chasse, sont inséparables les uns des autres et il devient donc inutile d'essayer de les isoler (Smith 1998). Aussi, « la relation à certains objets, comme à d'autres entités non humaines comme les animaux, les esprits ou les ancêtres, met en acte les sens, le toucher, l'odorat, l'ouïe et les émotions, bref, les corps tout autant que les esprits » (Jérôme 2013 : 38). Ces sensoria se construisent autour de la relation avec divers environnements. Il serait difficile de faire primer un sens sur un autre, car c'est dans leur ensemble qu'ils forment la compréhension du monde. Les sens sont constamment sollicités chez les Autochtones et ces derniers accordent à la perception sensorielle une importance centrale dans leurs cultures et leur compréhension du monde : « c'est par le corps que les Autochtones pensent leur rapport au monde » (Laugrand 2013 : 215).

Quand vient le temps de recréer cette complexité culturelle dans une salle d'exposition, quelques problèmes se posent : « comment donner à voir, à sentir et à comprendre la diversité culturelle, sociale, historique et identitaire de onze groupes autochtones dans une seule salle d'exposition ? », demande notamment Laurent Jérôme (2010b : 163), alors agent de recherche pour l'exposition *C'est notre histoire...*. Ce souci de rendre l'exposition « sensoriellement accessible » au public a été une préoccupation constante dans le processus de concertation et de recherche précédant l'exposition. Les commentaires recueillis auprès des représentants autochtones ayant participé au processus sont très clairs sur ce plan : il faut que le public autochtone se « sente chez soi » et que les non-Autochtones puissent eux aussi « sentir qu'ils entrent chez nous [les Autochtones] » (LBRv 2013a : 18). Cette exposition devait d'abord et avant tout être une *expérience*, donc engager les sens et la sensibilité des visiteurs, faisant de l'exposition « quelque chose qui vient du cœur et qui nourrit le cœur » (Pharand *et al.* 2010 : 9), c'est-à-dire enseigner au public comment « ressentir le monde » à l'instar des Premières Nations et Inuit.

Pourtant, comment concilier espace et sensorium muséal avec cultures et sensoria autochtones ? Comment les Autochtones peuvent-ils réellement se « sentir chez eux » dans cette exposition ? Les conservateurs et designers de cette

exposition ont-ils poussé assez loin leur restitution des univers autochtones ? Tandis que nous parcourons cette salle d'exposition afin d'en dégager les manifestations des mondes sensoriels autochtones, trois éléments ressortent : les trois écrans géants qui entourent la salle, les quatre peaux et fourrures d'animaux accessibles au toucher (et à l'odorat) et l'œuvre d'art contemporaine *Mikwec Manto* de l'artiste Jacques Newashish.

Parcours de l'exposition *C'est notre histoire...*

C'est notre histoire... regroupe plus de 400 objets dans une salle d'exposition qui se présente en forme de «L». La salle, plutôt que d'être divisée par nation, se déploie autour de trois grands thèmes – le passé, le présent et l'avenir – au travers desquels sont explorés divers concepts et thèmes clés dans les cultures autochtones au Québec : urbanité, diversité et unité entre nations, savoirs ancestraux et techniques d'artisanat, chasse et pêche, vêtements, colonisation et rencontre avec les Européens, transformation des pratiques religieuses, commerce, pensionnats, métissages, etc. À travers le parcours se dégagent d'autres éléments essentiels dans la compréhension des enjeux autochtones actuels : l'importance des jeunes, des femmes et des aînés dans les communautés, la place centrale du territoire et de la nature, les liens entre spiritualité et chasse, le respect pour les animaux, etc.

Dès son entrée dans la salle d'exposition, le visiteur perçoit une série de bruits et de voix qui peuple l'espace. À sa gauche, derrière lui, il peut entendre le chant d'un jeune garçon provenant d'une télévision à l'entrée de la salle où défilent des images de visages souriants et rians de personnes autochtones partout à travers le Québec. Plus loin, au fond de la salle à sa droite, il entend un récit, une narration. Autour de lui, il discerne une série de bruits ambiants et réalise qu'ils proviennent d'un écran géant devant lui. La salle est plutôt sombre. Certains visiteurs se sentiront peut-être bousculés par le nombre surprenant d'objets dans l'exposition ou par la quantité de sons, mais de façon générale, l'atmosphère reste très calme, voire mystique.

Le visiteur remarque alors que l'écran devant lui n'est pas le seul ; il y en a un deuxième au fond de la salle, à sa gauche, et un autre encore au fond de la salle du côté droit. Ces écrans, sur lesquels sont projetées les mêmes images, sont disposés en une courbe ; le haut des écrans est lui aussi courbé. Cherchant à briser les lignes droites et les coins, l'équipe de design a suivi les recommandations des représentants autochtones en utilisant des murs à forme circulaire et ondulée afin d'entourer la salle. Il n'y a ni entrée, ni sortie à l'exposition, mais simplement deux grandes ouvertures situées au même endroit, dans le creux de la forme «L» de la salle. La visite commence et se termine donc au même endroit. En entrant dans la salle, c'est comme si l'on entamait une promenade en forêt. Aucun parcours précis n'est imposé au visiteur : c'est ce dernier qui décide par où il commence et termine sa visite (bien qu'il y ait, malgré tout, un parcours

plus « logique » à suivre selon le design créé par le MCQ). Tous ces éléments réussissent à traduire subtilement le mode de pensée circulaire présent chez les groupes autochtones.

Sur les écrans géants sont projetées en boucles des images de paysages, de saisons, d'ombres ; de forêts, de glace, de champs enneigés, de cieux, de lune, d'aurores boréales ; bref, de l'environnement qui constitue et construit les identités et cultures autochtones. Ces images sont toujours en mouvement – un mouvement très lent, mais continu – et la perspective donnée laisse souvent l'impression d'être dans la peau d'un animal : d'un aigle qui survole une rivière ou encore d'un loup qui court dans les bois. Le mouvement se fait le plus souvent en balayage (*travelling*) ; parfois en parcourant un panorama à 360°, d'autres fois en partant du sol jusqu'au ciel, et bien souvent en survolant des paysages. Plusieurs plans sont faits en profondeur avec un jeu important de perspective en 3D, et on y voit souvent des visages et des images (artistiques) d'animaux qui se superposent aux paysages, mais de façon discrète. Les sons, quant à eux, incluent des bruits ambiants de la nature (feuilles d'arbre qui remuent au vent, pas dans les herbes hautes, rivières, scie mécanique, etc.), des voix discrètes et des chuchotements, des chants (notamment des chants de gorge inuit), des tambours. Cette vidéo d'environ vingt minutes est projetée en boucle durant toute la journée.

Ces trois écrans réussissent à englober le visiteur dans les mondes à la fois visuels et sonores des Autochtones, donnant un point de vue qui traduit leurs cultures et leurs façons de voir et d'écouter le monde. En effet, voir le monde du point de vue d'un animal, c'est apprendre à voir le monde comme le font les Premières Nations et Inuit : ces derniers ont pour les animaux un grand respect et cherchent à apprendre ce qu'ils perçoivent. Les écrans traduisent aussi le sentiment d'immensité éprouvé lorsqu'ils se retrouvent dans leur environnement. Ces écrans ne forcent pas nécessairement « le regard vers le ciel », comme l'avaient souhaité les communautés lors du processus de consultation (LBRv 2011 : 42, 2013a : 51), mais ils plongent tout de même le visiteur dans une ambiance environnementale en présentant adroitement les territoires autochtones.

Lorsque le visiteur poursuit sa route et se retrouve devant le deuxième écran géant au fond de la salle à gauche, il voit un panneau d'information penché. Ce long panneau montre comment les diverses Nations autochtones utilisent les parties de quatre animaux différents (selon la provenance géographique des nations et les ressources disponibles sur ces territoires) : le caribou, l'orignal, le chevreuil et le phoque. À chacun de ces animaux correspond une série d'objets sous vitrine et derrière le panneau : canot, lances, bijoux, jouets, jeux, tous fabriqués sans l'utilisation de métal. Pour chaque animal est présentée une peau ou une fourrure lui correspondant. Contrairement à certains tambours et au costume de *pow-wow* ailleurs dans l'exposition – qui sont accessibles au toucher mais « protégés » par des fils rouges qui, disposés à la diagonale dans l'espace, agissent à titre de « barrière mentale » pour le public (Élisabeth Moisan,

communication personnelle) –, le visiteur peut ici toucher les fourrures comme il le veut. Il se voit alors enchanté, devant la peau d'orignal, de constater que l'odeur de feu y est encore, car celle-ci a été tannée. C'est une expérience fort stimulante pour le visiteur de pouvoir caresser la peau, sentir ce parfum fumé en la reposant, puis de constater que cette odeur persiste sur ses doigts plusieurs minutes après la manipulation. La fourrure de chevreuil dégage elle aussi une légère odeur, mais beaucoup moins forte que celle de l'orignal. Aussi, le visiteur remarque que la fourrure de caribou est plus épaisse qu'elle ne le laisse paraître. La fourrure de phoque, quant à elle, est incroyablement douce, également plus qu'on ne pourrait le croire.

Cette possibilité de toucher les peaux, en plus de les voir et de les sentir, permet au visiteur d'établir un contact plus intime et holistique avec les objets exposés. Cela lui donne notamment un aperçu du type d'éléments touchés par les Autochtones eux-mêmes. Le visiteur ne manœuvre pas nécessairement ces fourrures de la même façon que le ferait un chasseur autochtone (étant donné qu'elles sont fixées au panneau), mais sa compréhension de ces objets est grandement amplifiée par la manipulation qu'il en fait. Il ne faut pas ici négliger la connaissance acquise par l'expérience et par la manipulation, la connaissance par le corps (*bodily knowing*) qui s'acquiert, selon Krondorfer (1992), par la transgression – dans ce cas-ci, la transgression de la « loi muséale » selon laquelle l'objet peut seulement être vu et non touché. Pour une fois – et probablement la seule fois lors de sa visite – le visiteur adulte peut, tout comme les élèves qui participent aux activités pédagogiques parallèles à l'exposition, manipuler un objet, en dégager l'odeur, la texture et la forme en ajoutant la perception tactile et olfactive de la fourrure à sa perception visuelle.

Une grande partie des autres objets exposés se compose d'outils, de vêtements, de bijoux et de jouets du quotidien démontrant l'ingéniosité des savoir-faire autochtones. Un mur de raquettes ainsi qu'un sentier de mocassins symbolisant le passage du nomadisme à la sédentarité et la longue marche des Autochtones à travers les âges viennent ponctuer l'exposition par une touche à la fois de savoir-faire et de symbolisme. À ceci s'ajoutent des objets à nature plus spirituelle, comme un hochet en carapace de tortue, une ceinture de chamane et des tambours. Pour souligner à quel point les cultures autochtones sont des cultures bien vivantes, l'exposition est parsemée d'œuvres d'arts contemporaines et de documents audiovisuels traitant de sujets allant de l'utilisation actuelle des savoirs ancestraux jusqu'aux mouvements contemporains de revendications tels que *Idle No More*. Tout au long du parcours, le visiteur peut s'arrêter comme bon lui semble pour en apprendre davantage sur ces éléments, que ce soit par des vidéos tournant en boucle sur des téléviseurs ou encore les écrans tactiles où il peut choisir les segments à visionner. Ces éléments audiovisuels ajoutent, selon l'équipe du MCQ, « une touche sensible » à l'exposition à travers les témoignages directs de personnes autochtones (Caroline Lantagne et Jean Tanguay, communication personnelle).

Lorsqu'il sort de l'aile contemporaine du côté droit de la salle pour traverser au fond, le visiteur passe devant le troisième écran géant. Il aperçoit alors, caché dans un coin, une sorte de tente (*wigwam*). C'est l'avant-dernière œuvre de l'exposition, *Mikwetc Manto* (« Merci esprits ») de Jacques Newashish, Atikamekw Nehirowisiwok. Cette œuvre est particulièrement interactive. Elle ressemble à une hutte à sudation dont on aurait retiré la peau protectrice ; on n'y retrouve en effet que la structure de bois. Le visiteur – s'il ose le faire – entre dans la structure. Au centre se retrouve une sorte de gros tonneau de bois d'où s'échappe une douce lumière rouge. Le visiteur s'en approche (et si d'autres gens sont avec lui, ils s'en approcheront aussi et l'encercleront) et réalise que c'est un puits artificiel où chauffent des pierres noires. En approchant sa main des cailloux, il se rend compte qu'elles ne sont pas brûlantes. Il saisit une pierre et s'aperçoit qu'en fait, cette dernière est tiède, voire chaude. Il touche l'écran (à l'allure de braise), qui dégage en fait une légère chaleur. Il saisit un autre caillou, puis un autre. La sensation chaude sur ses paumes est agréable, rassurante. Plus il prend de cailloux, plus l'espace s'éclaire. Aussi, il respire dans l'air une subtile et agréable odeur de bois frais, de cèdre. Soudain, il entend des chuchotements. Ceux-ci s'amplifient peu à peu, se transforment en chants. Ce sont les esprits qui lui parlent. Des sons de tambour s'y mêlent.

Cette œuvre admirablement immersive permet au visiteur de se plonger une dernière fois dans une expérience manifestement autochtone. La manipulation des cailloux lui permet d'en déterminer le poids, la température et la texture lisse ou rugueuse. La lumière enveloppante qui se dégage du puits ajoute à l'ambiance de l'expérience. Les sons et chuchotements englobent eux aussi le visiteur. Le public est invité à travers cette expérience à vivre l'un des sensoria autochtones, à écouter comme le font les Amérindiens, à partager cette expérience avec leurs semblables comme ils le feraient. On ressent à travers cette œuvre toute la valeur de l'intersensorialité chez les Premières Nations, la façon dont les sens travaillent ensemble afin de rendre compte d'une réalité telle qu'en discutait notamment Smith (1998) à propos des Chipewyan canadiens.

Est-ce que le visiteur réalise toutes les stratégies de présentation déployées dans cette exposition ? Comprend-il réellement la symbolique derrière ces stimuli sensoriels et ce design ? Probablement pas, ou alors très peu. Malgré tout, la subtilité des stratégies de présentation déployées par le MCQ est probablement trop importante pour que le visiteur les apprécie à leur juste valeur. À cela s'ajoute le régime sensoriel propre au musée dont il est très conscient malgré lui. Ce dernier se promène le plus souvent avec les mains jointes dans le dos ou devant lui, ou encore avec les mains dans les poches ou les bras croisés ; comme s'il se liait lui-même les mains. Il a tellement été « entraîné » à contrôler son sensorium au sein des espaces d'exposition qu'il s'arrête rarement pour toucher les peaux et fourrures, et il trouve encore plus étrange de les humer. La position des fourrures sur le panneau est notamment peu ergonomique ; le visiteur doit étirer le bras et se pencher pour atteindre ces peaux. Les enfants, quant à eux,

sont trop petits et doivent être soulevés par un adulte afin de pouvoir y toucher. Bien que ce dispositif ne soit pas une autre « barrière mentale » voulant retenir le visiteur de toucher aux fourrures, il agit malgré tout de la même façon que les fils rouges protégeant le costume de *pow-wow* et les tambours dans l'espace central. Non seulement le visiteur utilise-t-il dans cet espace son sensorium muséal, mais en plus, il n'est pas invité de façon claire à adopter un « sensorium autochtone ». Si on ne lui indique pas qu'il a « le droit » de toucher les fourrures d'animaux ou encore d'entrer dans l'œuvre de Newashish et d'y saisir les cailloux, il ne le fera pas. Souvent, seuls les plus jeunes, qui apprennent encore à naviguer les subtilités de leur propre culture, s'engagent plus facilement dans les éléments sensoriels de l'exposition.

Bien que certains éléments de la salle invitent le visiteur à s'immerger dans les univers sensoriels autochtones, il semble donc que le musée n'ait pas poussé assez loin le potentiel sensoriel de cette exposition, surtout quant aux données documentées préalablement à sa conception. En fait, selon les commentaires recueillis avant l'exposition auprès des participants au processus de concertation, la salle devait contenir moins d'objets afin de mettre plus d'emphase sur le contexte; c'est-à-dire que les artefacts auraient dû être moins nombreux, mais présentés de façon plus dynamique, autour de scénarios et mises en scène thématiques (LBRv 2013a). Selon Élisabeth Kaine, directrice de La Boîte Rouge vif, certains représentants autochtones auraient voulu qu'on entende davantage la voix de leurs peuples à travers cette exposition, que l'on apprenne à mieux les connaître à travers leurs paroles. Ils auraient voulu y voir plus d'humour ou encore voir davantage exploité le thème de la souffrance et de la guérison. Les imposantes structures formant l'espace et rappelant les maisons longues iroquoises (priviliégiant donc une Nation au détriment des autres) auraient plutôt dû se présenter sous une forme pointue (similaire aux habitations *shaputuan*); les structures de division devaient être légères, faites de petit bois, avec des voiles transparents (Élisabeth Kaine, communication personnelle)¹¹.

Certaines stratégies plus immersives auraient peut-être mieux permis au public d'accéder aux univers sensoriels et identitaires autochtones. Les communautés voulaient faire de l'exposition un espace devenant « visuel, sonore et olfactif » où tous les sens sont interpellés et où on aurait pu par exemple « faire enlever leurs souliers aux visiteurs » pour qu'ils soient « attentifs un peu au sol, au plafond, aux murs » et pour qu'ils soient « un peu déstabilisés »; d'en faire non seulement une promenade sur les territoires autochtones dès l'entrée dans la salle (avec un sol plus mou ou recouvert de tapis), mais aussi de faire découvrir aux visiteurs « le monde des rêves, des visions, des esprits » sans texte, mais plutôt « dans l'expérience et l'ambiance » (LBRv 2011 : 42). Les communautés auraient voulu intégrer non seulement des objets, mais aussi des « gestes rituels de spiritualité » (*ibid.* : 56), faire vivre des émotions, mettre en avant l'expérience

11. Encore une fois, voir Jérôme et Kaine (ce numéro) pour plus de détails sur ce point.

humaine. On a aussi discuté d'œuvres d'art participatives ou collectives afin de mieux illustrer le processus de guérison à travers les arts et la collectivité ; par exemple « des canevas déchirés qu'on demande aux visiteurs de recoudre » (*ibid.* : 48), ou encore d'offrir « un sac de portage [...] au visiteur à l'entrée, il le porte tout au long du parcours et y met quelque chose » (*ibid.* : 66). En somme, il y avait un désir d'interactivité, d'impliquer le visiteur dans la présentation des objets et d'exploiter son sensorium afin de maximiser le besoin « d'être interactif dans le musée » (*ibid.* : 51).

L'un des éléments avancés ici par les représentants autochtones, c'est que par la simple disposition stratégique d'objets dans l'espace muséal et l'adaptation de la forme de cet espace, une exposition peut déjà mieux traduire une culture et son histoire en évoquant des émotions et sensations spécifiques chez le visiteur. Les changements de texture sous les pieds ou l'apparition d'odeurs, par exemple, peuvent démarquer les zones, les espaces et les thèmes les uns des autres ; la disposition d'une forêt au centre de l'espace peut évoquer la place centrale de cet élément dans les mondes amérindiens ; des textes constitués essentiellement de citations à la première personne et de mythes peuvent donner une tout autre perspective sur les cultures et sur l'histoire. Les idées suggérées par les représentants autochtones pour cette exposition étaient sans contredit légitimes et auraient pu permettre une expérience tout à fait différente de l'espace.

Conclusion

Le musée peut souvent être perçu comme « un lieu de mort, de momification, d'enfermement des objets » où l'absence de vie des objets est « provoquée notamment par une mise en exposition trop statique, par un manque de références au contexte d'utilisation des objets, à la vie de l'artiste ou de l'artisan ou à la dimension cosmologique dans laquelle s'insèrent les productions artistiques » (Jérôme 2013 : 23), et c'est pour contrer cette impression d'apathie dans les musées que les représentants des onze Nations autochtones québécoises ont rapidement exprimé le désir de « se sentir chez soi » dans l'exposition *C'est notre histoire...*

Bien que cette exposition ait présenté un énorme potentiel, il est dommage de constater que peu des idées de stratégies sensorielles proposées par les représentants des onze Nations ont été exploitées au sein de la salle. Cependant, le visiteur ne s'en rendra pas nécessairement compte. Il appréciera tout probablement les quelques stratégies immersives et sensorielles présentes dans l'exposition, sans trop se questionner sur la façon dont les communautés autochtones auraient voulu représenter leurs propres univers. La conciliation ou la fusion entre sensorium muséal et sensorium culturel semble ici encore difficile.

C'est notre histoire... a tout de même réussi à interpeller les sens du visiteur et à le plonger, à un certain niveau, dans les mondes sensoriels des Autochtones du Québec. Les sons et les images projetées sur les trois écrans géants entourant

la salle contribuent à faire « voir » et « entendre » le monde comme les Nations autochtones le voient et l'entendent ; les peaux et fourrures accessibles au toucher invitent à « toucher » et à « sentir » le monde des Autochtones comme ces derniers le font dans leur vie quotidienne. Néanmoins, très peu d'éléments de l'exposition font référence au goût dans les cultures autochtones ou même aux autres sens des régimes sensoriels autochtones, comme les perceptions présentes lors des rêves ou la sensorialité en jeu dans la relation établie avec les personnes autres qu'humaines, par exemple.

Un musée d'État tel que le MCQ présente deux limites importantes lorsqu'entre en jeu la question du design sensoriel des expositions. D'abord, le sensorium muséal est tellement ancré chez le public qu'il devient ardu de faire valoir un sensorium alternatif. D'autre part, les politiques d'accès universel limitent parfois les types d'installation. Difficile alors d'introduire des stimuli autres que visuels dans les expositions ; soit le visiteur n'osera pas s'y prêter, soit les lois d'accessibilité à tous et les normes de sécurité obligeront à éliminer les odeurs, à empêcher de brûler certaines substances ou encore à éviter les surfaces rugueuses ou nivelées sur le sol. Cela est sans compter l'obligation d'attirer un public de plus en plus diversifié ou, à l'opposé, ciblé. Le musée d'État, dans sa mission pédagogique, se doit d'être adapté aux groupes scolaires, mais aussi aux gens de tous âges et de toutes origines. Cette tension peut ainsi faire d'une œuvre ou d'un objet un élément à la fois religieux et séculaire, singulier et universel, accessible et exclusif (Leahy 2007a : 713). Cette transformation de l'objet se fait également ressentir à travers la conciliation nécessaire entre sensorium muséal et sensorium culturel.

Il y a toujours des compromis à faire entre le désir de parole de la culture et l'espace muséal. Un nouvel espace sensoriel dans le musée est certes difficile à atteindre, mais tout de même possible. En faisant appel aux sens, les musées réussissent à interpeller les visiteurs sur un plan plus interactif, immersif, voire intime. Ce n'est pas parce que cette expérience du musée semble se rapprocher du divertissement – ou, comme l'avance Belaën, que l'exposition immersive « témoigne d'une logique d'investissement sur la forme au détriment du discours » (Belaën 2005 : 92) – qu'elle doit être méprisée, bien au contraire. Immerger le visiteur dans d'autres réalités sensorielles, c'est lui permettre de « goûter » d'autres cultures et de les saisir un peu mieux. Cette stratégie vise à surpasser les biais culturels de l'imagination du visiteur pour mieux rendre compte de l'environnement et du contexte autour de l'objet exposé. Et c'est par le biais de ce type de stratégie que le public réussira un peu mieux à se sentir « chez soi » chez l'autre.

Références

ANDERSON E., 2009, *La trahison de la foi : le parcours tragique d'un converti autochtone à l'époque coloniale*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.

- BELAËN F., 2005, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? », *Culture & Musées*, 5, numéro spécial « Du musée au parc d'attraction : ambivalence des formes de l'exposition » : 91-110.
- BUTLER S.R., 2007, *Contested Representations : Revisiting Into the Heart of Africa*. Toronto, University of Toronto Press.
- CLASSEN C., 1998, *The Color of Angels : Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*. Londres, Routledge.
- , 2007, « Museum Manners : The Sensory Life of the Early Museum », *Journal of Social History*, 40, 4 : 895-914.
- CLASSEN C. et D. HOWES, 2006, « The Museum as Sensescape : Western Sensibilities and Indigenous Artifacts » : 199-222, in E. Edwards, C. Gosden et R.B. Phillips (dir.), *Sensible Objects : Colonialism, Museums and Material Culture*. New York, Berg.
- COUTURIER C., R. LABRAÑA, C. LÉVESQUE et L. JÉRÔME, 2012, « Participer à la création d'une nouvelle exposition avec les Premières Nations et les Inuit du Québec. Les travaux de l'Assemblée consultative *Mamo – Ensemble* au Musée de la civilisation. Synthèse du second atelier », *Cahiers DIALOG*, 01.
- DESCOLA P., 2011, *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la nature*. Paris, Éditions Quæ.
- DREWAL H.J., 2012, « Creating *Mami Wata* : An Interactive, Sensory Exhibition », *Museum Anthropology*, 35, 1 : 49-57.
- DUBUC É. et L. TURGEON, 2004, « Musées et Premières Nations : la trace du passé, l'empreinte du futur », *Anthropologie et Sociétés*, 28, 2 : 7-18.
- HALLOWELL A.I., 1960, « Ojibwa Ontology, Behavior, and World View » : 357-390, in A.I. Hallowell, *Contributions to Anthropology : Selected Papers of A. Irving Hallowell*. Chicago, The University of Chicago Press.
- , 1963, « Ojibwa World View and Disease » : 391-448, in A.I. Hallowell, *Contributions to Anthropology : Selected Papers of A. Irving Hallowell*. Chicago, The University of Chicago Press.
- HENRIKSEN G., 2009, *I Dreamed the Animals. Kaniuekutat : The Life of an Innu Hunter*. New York, Berghahn Books.
- HOWES D. et C. CLASSEN, 1991, « Sounding Sensory Profiles » : 257-288, in D. Howes (dir.), *The Varieties of Sensory Experience : A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto, University of Toronto Press.
- , 2014, *Ways of Sensing : Understanding the Senses in Society*. New York, Routledge.
- JÉRÔME L., 2010a, *Jeunesse, musique et rituel chez les Atikamekw (Haute-Mauricie, Québec) : ethnographie d'un processus d'affirmation identitaire et culturelle en milieu autochtone*. Thèse de doctorat, Département d'anthropologie, Université Laval.
- , 2010b, « Vers une nouvelle exposition au Musée de la civilisation », *Recherches amérindiennes au Québec*, 40, 1-2 : 161-163.

- , 2013, «Cosmologies autochtones et musée. Diversité des expériences et des points de vue dans un processus de consultation», *Histoire, Monde et Cultures religieuses*, 27: 19-42.
- JONES C.A. (dir.), 2006, *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge, The MIT Press.
- KRONDORFER B., 1992, «Bodily Knowing, Ritual Embodiment, and Experimental Drama: From Regression to Transgression», *Journal of Ritual Studies*, 6, 2: 27-38.
- LA BOÎTE ROUGE VIF, 2011, *Atelier créatif*. Manawan, La Boîte Rouge vif.
- , 2013a, *Atelier de conception «Espace»*. *Parcours de l'exposition*. Québec, La Boîte Rouge vif.
- , 2013b, *Portefolio: La Boîte Rouge vif*. Chicoutimi, La Boîte Rouge vif, consulté sur Internet (http://www.uqac.ca/design/wp-content/uploads/2013/07/BRV_crew.pdf), le 6 février 2014.
- LA BOÎTE ROUGE VIF ET LES MUSÉES DE LA CIVILISATION, 2014, «Parcours des mondes autochtones», consulté sur Internet (<http://www.mondesautochtones.ca/>), le 26 mars 2014.
- LAUGRAND F., 2013, «Pour en finir avec la spiritualité: l'esprit du corps dans les cosmologies autochtones du Québec»: 213-232, in A. Beaulieu, S. Gervais et M. Papillon (dir.), *Les Autochtones au Québec: des premiers contacts au Plan Nord*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- LEAHY H.R., 2007a, «New Labour, Old Masters», *Cultural Studies*, 21, 4-5: 695-717.
- , 2007b, «“Walking for Pleasure”? Bodies of Display at the Manchester Art-Treasures Exhibition in 1857», *Art History*, 30, 4: 545-565.
- , 2012, *Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Farnham, Burlington, Ashgate.
- PHARAND S., C. COUTURIER, C. LÉVESQUE et L. JÉRÔME, 2010, «Participer à la création d'une nouvelle exposition avec les Premières Nations et les Inuit du Québec. Les travaux de l'Assemblée consultative *Mamo – Ensemble* au Musée de la civilisation. Synthèse du premier atelier», *Cahiers DIALOG*, 02.
- PINK S., 2009, *Doing Sensory Ethnography*. Londres, Sage Publications.
- ROSSY K., 2010, *Voyage au temps des impressionnistes, Château d'Auvers, France*. Montréal, Université Concordia, consulté sur Internet (<http://www.david-howes.com/senses/Impressionnistes.pdf>), le 8 janvier 2014.
- SMITH D., 1998, «An Athapaskan Way of Knowing: Chipewyan Ontology», *American Ethnologist*, 25, 3: 412-432.
- TANNER A., 1979, *Bringing Home Animals: Religious Ideology and Mode of Production of the Mistassini Cree Hunters*. St. John's, Memorial University of Newfoundland.
- WISEMAN B., 2010, «Sensing Others», *Senses & Society*, 5, 2: 250-253.
- WITCOMB A., 2006, «Interactivity: Thinking Beyond»: 353-361, in S. Macdonald (dir.), *A Companion to Museum Studies*. Malden, Blackwell Publishing.

RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN

« *Se sentir chez soi* » au musée : tentatives de fusion des sensoria dans les musées de société

Comment présenter la complexité sensorielle et symbolique d'une culture à l'intérieur d'un espace muséal qui possède lui-même un régime sensoriel souvent limité à la perception visuelle ? Cet article cherche à comprendre le rôle des perceptions sensorielles dans l'espace muséal à travers l'analyse de la nouvelle exposition permanente *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle* du Musée de la civilisation à Québec. En comparant les réalités sensorielles autochtones en Amérique du Nord et la présentation qui en est faite au Musée à travers trois exemples, nous démontrerons comment les stratégies de présentation d'objets faisant appel aux sens permettent au visiteur de se plonger dans les environnements autochtones et d'en saisir plus adéquatement la symbolique et l'importance culturelle. Malgré les efforts apportés lors de la phase préparatoire, où plusieurs représentants et communautés autochtones ont été consultés sur le contenu et le design de l'exposition, les objets exposés ne correspondent pas adéquatement aux idées que voulaient y traduire les Premières Nations et Inuit. Ces derniers ont clairement exprimé vouloir se « sentir chez eux » dans cet espace muséal, mais n'ont pas réussi à pleinement s'y identifier étant donné le fossé creusé entre le sensorium muséal et les sensoria autochtones.

Mots clés : Blanchard, Howes, Musées de société, Musée de la civilisation à Québec, Exposition *C'est notre histoire...*, anthropologie des sens, sensorium muséal, Premières Nations et Inuit au Québec

« *Feeling at Home* » in the Museum: Attempting to Effect a Fusion of Sensoria in Museums of Ethnology

How can the sensorial and symbolic complexity of a culture be presented within a museum space that already has its own sensorial regime, one that is often limited to the sense of vision ? This article explores the role of sense perception in museum space through an analysis of the new permanent exhibition *This Is Our Story: First Nations and Inuit in the 21st Century* at the Musée de la civilisation in Québec City. Through a comparison of autochthonous sensory realities and the presentation that is made of them in the case of three key examples from the exhibition, we show how sensory display strategies have the potential to enable visitors to immerse themselves in autochthonous environments and to make better sense of their symbolic and cultural importance. However, despite all the effort spent consulting source communities in the preparatory stage of the exhibition, and designing the exhibition itself, the eventual way in which the objects were displayed did not correspond to the ideas that the communities wanted to see expressed by means of the objects. The communities had clearly expressed the wish to « feel at home » in the museum space, but never succeeded at identifying fully with it given the gap between the museum sensorium and the autochthonous sensoria.

Keywords : Blanchard, Howes, Museums, Musée de la Civilisation in Quebec City, *This Is Our Story...* Exhibition, Anthropology of the Senses, Museum Sensorium, First Nations and Inuit in Quebec

« Sentirse como en casa » en el museo: Intentos de fusión de los sensoria en los museos de sociedad

¿Cómo presentar la complejidad sensorial y simbólica de una cultura al interior de un espacio museístico que posee en sí un régimen sensorial que con frecuencia se limita a la percepción visual? Este artículo trata de comprender el rol de las percepciones sensoriales en el espacio museístico a través del análisis de la nueva exposición *C'est notre histoire. Premières Nations e Inuit del siglo XXI* del Museo de la civilización en Quebec. Al comparar las realidades sensoriales autóctonas en América del norte y la presentación que se hace en el Museo mediante tres ejemplos, demostraremos cómo las estrategias de presentación de los objetos interpelan los sentidos del visitante, le permiten sumergirse en los entornos autóctonos y cerner más adecuadamente lo simbólico y la importancia cultural. A pesar de los esfuerzos realizados durante la fase preparatoria, durante la cual fueron consultados sobre el contenido y el diseño de la exposición varios representantes y comunidades autóctonas, los objetos expuestos no corresponden adecuadamente a las ideas que las Primeras Naciones y los Inuit deseaban traducir. Estos últimos expresaron claramente el deseo de « sentirse como en casa » en dicho espacio museístico, pero no lograron identificarse plenamente dado abismo entre el sensorium museístico y los sensoria autóctonos.

Palabras clave: Blanchard, Howes, Museo de sociedades, Museo de la Civilización de Quebec, Exposición *C'est notre histoire...*, antropología de los sentidos, sensorium museístico, Primeras Naciones e Inuit de Quebec

Marie-Josée Blanchard
Centre for Interdisciplinary Studies
in Society and Culture (CISSC)
Université Concordia
1455, boul. de Maisonneuve O.
Montréal (Québec) H3G 1M8
Canada
mariejosee.blanchard@alumni.
uottawa.ca

David Howes
Département d'anthropologie
et de sociologie
Université Concordia
1455, boul. de Maisonneuve O.
Montréal (Québec) H3G 1M8
Canada
david.howes@concordia.ca