

Pour en finir avec l'ethnicité des objets

Mauro Peressini *Musée canadien des civilisations, Hull*

Résumé: L'article soutient que le problème de la recherche, à l'intérieur d'une institution muséale, ne peut être réduit à une simple question de vulgarisation, c'est-à-dire de traduction et de communication d'un savoir. Il s'agit aussi et surtout d'un problème d'incompatibilité plus ou moins grande entre différents types de savoirs produits. Partant d'un exemple concret, l'auteur analyse comment les divers secteurs composant le «monde muséal» tendent à réduire le musée à une fonction de représentation ethnoculturelle et à produire un discours sur les objets qui les interprète en leur attribuant des origines, des fonctions, des significations et des valeurs en accord avec un jeu de promotion et de compétition ethniques. Opposé à ce type de discours, qui transforme le musée en promoteur de certaines des visions qui s'affrontent, l'auteur propose un autre type de discours sur les objets qui, plutôt que de les transformer en représentants de «cultures» ethno-nationales, les considère comme les produits d'une expérience sociale concrète et évite ainsi les pièges associés à l'ethnicisation des objets.

Abstract: This paper suggests that the problem of research, within a museal institution, cannot be reduced to a simple question of vulgarization, that is of translation and communication of knowledge. It is also and foremost a problem of more or less incompatibility between different types of knowledge. Starting from a given case, the author analyzes how various sectors of the “museal world” tend to reduce the museum to an ethnocultural representation function and to produce a discourse on objects which are interpreted through assignments of origins, functions, meanings and values in accordance with a game of ethnic promotion and competition. Opposing this type of discourse, which transforms the museum in an agent of the confronting visions, the author proposes another type of discourse on objects which, rather than transforming them in representatives of ethno-national “cultures,” considers them as products of a concrete social experience and thus avoids the traps associated with the ethnicization of objects.

Introduction

Cet article portera sur le problème de la recherche dans les musées de sciences humaines (d'anthropologie, d'ethnographie, de société ou de civilisation). Toutefois, étant donné que les relations entre recherche et musée peuvent prendre des formes extrêmement variées selon une foule de facteurs (types de recherches, objets, concepts, approches, types de musées, envergures et mandats de chaque institution, contextes sociaux et politiques, etc.), j'éviterai d'approcher ce sujet de manière abstraite et générale. Je me garderai, du même coup, de ramener le problème de la recherche à l'intérieur d'une institution muséale à une simple question d'opposition, d'incompatibilité ou de tension entre la production d'un savoir et sa communication, entre recherche fondamentale et recherche appliquée ou entre science et divertissement (Ames, 1992). Partant de mon expérience concrète de sept ans comme conservateur au Musée canadien des civilisations (MCC) à Ottawa, j'essaierai de montrer que les difficultés rencontrées par la recherche dans un musée ne se résument pas à celles que soulèvent la vulgarisation scientifique, la traduction des résultats complexes de la recherche sous une forme concise, simple et attrayante ou le passage d'un langage spécialisé à une langue quotidienne. J'essaierai de montrer que les problèmes peuvent se situer également dans *la production même du savoir*: dans une incompatibilité plus ou moins grande entre les concepts forgés par la recherche et ceux utilisés par le monde muséal. Par «*monde muséal*», j'entends désigner l'ensemble des relations sociales internes et externes au musée qui contribuent à la formulation de discours sur les objets : non seulement l'institution en tant que telle, avec ses traditions, ses mandats, etc., mais plus largement l'ensemble des secteurs qui interagissent entre eux dans et autour du musée : le musée et ses composantes, le contexte social (économique, politique et symbolique), le large public et le public composé des membres des groupes qui

font l'objet d'un traitement muséal (voir aussi Handler, 1993). Partant donc de mon expérience de chercheur au MCC, j'essaierai de montrer comment le discours sur les objets que tend à produire cette «nébuleuse muséale» m'apparaît incompatible avec le discours que ma propre recherche a développé. Par «*discours sur les objets*», j'entends une certaine manière d'expliquer l'origine des objets en question, de rendre compte de leur fonction, d'en interpréter les significations et, enfin, d'en déterminer la valeur.

L'article commencera donc par examiner le discours que porte le MCC sur les objets. Dans un premier temps, je montrerai comment celui-ci est largement déterminé par le mandat de ce musée national, comment il véhicule une conception particulière de la notion de «culture» appartenant à une certaine tradition anthropologique et comment, enfin, il s'adapte aux exigences d'un large public. Dans un deuxième temps, je prendrai l'exemple du groupe italo-canadien sur lequel portent mes recherches pour montrer comment, du fait de ses caractéristiques, ce discours muséal peut être facilement repris par certains de ses membres dans l'élaboration d'un discours ethnique adapté aux exigences d'une stratégie de lutte et de promotion ethniques. Après avoir résumé les risques que comportent de tels discours pour un chercheur, mon propos se tournera sur mes efforts pour échapper à ce genre de discours dans ma recherche auprès d'artistes italo-canadiens (artistes populaires ou professionnels, artisans). À partir du cas d'un artiste populaire, je montrerai comment le discours produit par ma recherche – lui-même élaboré à partir de celui de l'artiste sur ses œuvres et sa vie – en est un totalement étranger à celui que le monde muséal porterait sur les mêmes œuvres. La conclusion, enfin, reprendra cette divergence de discours pour essayer d'évaluer les avantages que j'entrevois dans ma démarche.

La représentation ethnoculturelle

Le type de discours sur les objets qui domine encore aujourd'hui au MCC est largement déterminé par le mandat de ce musée. Comme tout musée national, le MCC a pour fonction essentielle de présenter l'image officielle du pays (Kaplan, 1994) et, plus spécifiquement, celle que nous donne la politique canadienne du multiculturalisme. Il s'agit donc d'une image qui consiste, en fait, en une *interprétation ethnique de la société*. En effet, si cette politique établit qu'au niveau de la vie publique, la société est composée de citoyens égaux en droits et en devoirs, elle affirme aussi qu'au niveau plus informel de la vie privée et des droits collectifs, ces citoyens peuvent être distingués selon leurs appartennances à divers groupes

ethnoculturels, en raison de distinctions culturelles et historiques. L'image officielle du pays que le MCC doit promouvoir est donc celle de cette «mosaïque ethnique». Ses collections et ses expositions ont donc pour fonction de documenter et de présenter au public les activités culturelles ou artistiques de chacun de ces groupes, fonction qui se reflète d'ailleurs dans l'organisation des divisions et des programmes de recherche qui, pour une large part, respecte un découpage ethnique¹.

On comprendra alors que si le discours dominant au MCC ramène tout objet à une culture, dans laquelle il trouve son origine, ses fonctions, ses significations et sa valeur, cette «culture» prend un sens tout à fait particulier. Étant donné que la société qu'il faut représenter est composée de groupes ethniques distincts, la notion de culture à laquelle on se réfère sera prise dans ce que j'appelle son *sens identitaire*, puisqu'elle sert à désigner des groupes humains. Il s'agit donc de la «culture» telle que nous l'a formulée une longue tradition anthropologique intéressée en tout premier lieu par l'analyse des «systèmes» ou des «structures» (Herzfeld, 1987) et qui, bien que critiquée aujourd'hui à l'intérieur même de la discipline (par exemple Abu-Lughod, 1991; Kahn, 1989; pour une revue de ces critiques, voir Brightman, 1995), se perpétue d'une certaine manière dans une anthropologie symbolique ou interprétative récente (pour une critique, voir Keesing, 1987) tout comme dans de nombreux secteurs de la société (gouvernement, éducation, médias, etc.). Comme on l'a souvent signalé, cette culture se donne comme un *ensemble cohérent* (système, structure) d'éléments (connaissances, croyances, traditions, valeurs, règles et normes de comportement, principes éthiques ou religieux, etc.) appartenant à un groupe humain. Elle fonde donc l'identité du groupe. Elle constitue le contenu de l'étiquette identitaire : ce qui est censé expliquer les façons de faire, de dire et de penser des membres du groupe, mais aussi ce qui prescrit à ceux-ci ce qu'il faut faire, dire et penser en tant que membres du groupe. Dans son sens identitaire, cette culture doit donc se présenter comme une entité bien définie. Quelles que soient les altérations que lui fait subir l'histoire, la culture est, dans son essence, *homogène*, parce que partagée par tous les membres du groupe, *discrete*, parce que délimitée par des frontières qui la distinguent des autres cultures, et *stable* à travers le temps.

Cette conception de la culture est ce qui sous-tend la pratique muséale la plus courante dans les musées d'anthropologie (d'ethnographie, de sciences humaines, de sociétés, de civilisations). Les objets, les collections et les expositions sont alors là pour représenter des cultures et, à travers elles, des groupes humains. Le musée

acquiert ainsi une fonction de *représentation ethnoculturelle*. L'affirmation «Tout objet est le produit d'une culture» doit alors être prise à la lettre : les acteurs sociaux concrets qui ont fabriqué et utilisé les objets sont vus comme les exécutants d'une «culture» qui, elle, devient le véritable producteur et utilisateur des œuvres du groupe². C'est à cette condition qu'il devient alors possible et pertinent de déterminer une valeur *représentative* des objets. Considérant la production d'un groupe, on distinguera entre, d'une part, les objets que l'on juge appartenir vraiment à cette «culture» et, d'autre part, ceux que l'on conçoit comme n'étant que des accidents de l'histoire qui témoignent de mélanges et d'altérations³. S'agissant, par exemple, de représenter les «Italiens» au Canada, on ne retiendra pourtant pas tous les objets produits et utilisés par les Canadiens originaires de l'Italie (téléphone, voitures, ordinateurs, etc.), mais seulement ceux que l'on juge être représentatifs d'une «culture italienne» préalablement définie. Représenter le groupe ne revient donc pas à le représenter tel qu'il est concrètement, ici et maintenant, mais plutôt tel qu'il est ou devrait être idéalement ou, si l'on veut, dans son essence.

Cette manière essentialiste de concevoir la culture n'est évidemment pas exclusive au MCC. Son succès dans de nombreux musées s'explique par sa simplicité. Elle convient ainsi à un contexte de travail où la grande majorité des employés ne sont pas des professionnels des sciences humaines, bien qu'ils soient souvent chargés de transformer le savoir produit par les spécialistes en critères de catalogage et en messages d'expositions forcément concis. Cette simplicité permet également aux musées d'atteindre un large public vis-à-vis duquel ils sont de plus en plus dépendants aujourd'hui pour leur survie financière, étant donnée la diminution constante des financements publics.

Mais cette «culture identitaire» peut également convenir aux objectifs poursuivis par les groupes qui font l'objet de représentation par les musées et qui, comme on le sait, soumettent aujourd'hui les pratiques muséales les concernant à une surveillance critique de plus en plus grande⁴. C'est ici qu'à mon sens réside le plus grand risque que le discours culturaliste fait peser sur les musées. Pour être plus précis, je prendrai l'exemple des Italo-canadiens et je tenterai, dans ce qui suit, d'exposer la logique qui sous-tend leurs attentes vis-à-vis du MCC.

Les règles du jeu ethnique

L'intérêt que portent tout au moins certains Italo-canadiens aux activités du MCC est assez facile à comprendre. En vertu de la fonction de ce musée de présenter

l'image officielle du pays, la place occupée par tout groupe dans ses collections et ses expositions peut être interprétée comme le miroir de sa place dans la société canadienne. De même, l'image que donne le MCC d'un groupe donné, via les objets qu'il acquiert et expose, peut être prise pour l'image qu'en ont les Canadiens en général.

Cela dit, la logique des attentes de certains Italo-canadiens à l'égard du MCC requiert une analyse plus approfondie. Celle-ci ne peut être comprise qu'en revenant encore une fois au contexte créé par le multiculturalisme canadien. Car en plus de promouvoir une image de la société comme juxtaposition de groupes ethnoculturels, ce multiculturalisme fait place aussi à des distinctions qui établissent des différences de position et de niveau entre les groupes en raison de certaines de leurs caractéristiques particulières. Ainsi, le multiculturalisme canadien admet, tout d'abord, la notion de «peuples autochtones» ou de «premières nations» pour désigner les groupes amérindiens et inuit. En tant que «nations», ceux-ci se trouvent donc à être situés dans une position à part : non pas *dans* mais *aux côtés* de la «nation canadienne». Ensuite, le multiculturalisme canadien admet également la notion de «peuples fondateurs» qui permet aux Canadiens d'ascendances britannique et française d'occuper une place particulière dans la mosaïque canadienne, soit celle qui revient à ceux qui ont fait naître la nation. Cette deuxième notion est importante puisque par elle, tous les autres groupes dits «ethniques» acquièrent la particularité négative de ne pas avoir participé à cette «fondation» : membres de la nation canadienne, ils ne sauraient l'être au même titre que les deux «peuples fondateurs». Non seulement une hiérarchie est-elle ainsi établie, mais du même coup se trouve à être créé tout un champ de luttes ethniques dont l'enjeu consiste, pour chaque groupe, soit à améliorer sa position vis-à-vis des autres groupes ethniques, soit à tenter de revendiquer pour son propre compte le statut de «peuple fondateur» lui-même.

Dans les deux cas, deux critères privilégiés définissent les règles de ce jeu ethnique. Le premier est la *durée d'établissement sur le territoire* qui détermine la profondeur des «racines canadiennes» du groupe en question. Le deuxième est la «qualité de la contribution du groupe» à la construction sociale, économique, politique ou culturelle du pays. Précisons que celle-ci est généralement déterminée dans des termes élitistes qui mettent l'accent, non pas sur les réalisations de la majorité, sur celles des membres des classes populaires ou des classes moyennes, mais plutôt sur celles des «grands hommes», des «grands décideurs» dans les domaines économique, politique, scientifique, technologique ou ar-

tistique : hommes d'affaires, intellectuels, chercheurs, artistes reconnus, personnages religieux, militaires, politiciens, etc. L'élitisme de ce second critère exprime en fait certaines valeurs dominantes en Occident : primauté accordée à la Grande Histoire linéaire de l'État-nation au détriment des histoires locales vues comme secondaires (Herzfeld, 1987 : 43-44); individualisme et contrôle de sa destinée associés aux grandes figures de l'élite nationale par opposition à la passivité supposée du peuple; valorisation de certains domaines d'activité comme l'économie, la science et la technologie (Ames, 1992 : chap. 11).

Bien que ces critères soient profitables surtout aux groupes dominants d'origine française et britannique qui justifient à travers eux leur statut de «peuples fondateurs» et leur hégémonie culturelle vis-à-vis des autres groupes, ils sont généralement acceptés par les Italo-canadiens pour plusieurs raisons. Premièrement, la volonté d'être reconnus comme citoyens canadiens à part entière est très forte et largement répandue chez ce groupe. Refuser les critères qui définissent les règles d'un jeu de promotion ethnique reviendrait à risquer d'être mis hors jeu et d'être du même coup définitivement confinés à une citoyenneté de seconde zone. Deuxièmement, étant donné les ressources offertes par l'histoire des Italiens au Canada et la qualité de leur présence actuelle dans le pays, une éventuelle promotion du groupe n'est pas totalement exclue par ces critères. Troisièmement – et c'est peut-être là le facteur le plus important – les acteurs les plus actifs au sein de la communauté italienne, dans ce jeu de compétition ethnique, sont précisément les membres de l'«élite» économique, politique et culturelle de la communauté (hommes d'affaires, membres des professions libérales, intellectuels, artistes, politiciens, personnel d'ambassade et de consulat, etc.). En plus de lutter pour la promotion du groupe par conviction, ceux-ci possèdent aussi des raisons symboliques, politiques ou économiques de jouer le jeu qui leur sont propres⁵. De plus, la plupart de ces «activistes ethniques» possèdent eux-mêmes une vision élitaire de leur propre communauté dont on peut faire remonter les racines au contexte ayant entouré l'Unification de l'Italie et au complexe d'infériorité chronique d'une bourgeoisie italienne en mal de statut de puissance internationale suite à l'échec de ses aventures coloniales (Harney, 1989 : 42-43). Pour la plupart de ces élites italo-canadiennes, l'origine paysanne et populaire de la vaste majorité des immigrants composant la communauté italienne du Canada et d'Amérique du Nord constitue un handicap pour la promotion du groupe. Mentalité pré-moderne, domination de la religion et de la superstition, faible scolarisation, familisme incompatible avec une

citoyenneté moderne, passivité et fatalisme, etc. sont autant de traits négatifs que les élites italo-canadiennes attribuent à leurs co-nationaux immigrés, reprenant ainsi beaucoup de préjugés entretenus par la société hôte (Harney, 1985; La Gumina, 1973).

Objets de promotion ethnique

On comprendra que le rapport que les élites italo-canadiennes entretiennent avec un musée comme le MCC diffère sensiblement de celui des groupes autochtones sur lequel a surtout porté la littérature. Tout d'abord, en tant que groupe occidental qui peut, de surcroît, revendiquer un rôle central dans l'histoire de l'Occident, le rapport des Italo-canadiens au musée ne saurait se fonder sur la radicalité de l'opposition Occident/non-Occident propre à un discours postcolonial : critique des catégories, de l'ethnocentrisme, de l'évolutionnisme et du primitivisme occidentaux. Ensuite, la position distincte que les Italo-canadiens occupent au sein du découpage multiculturel canadien les met en compétition aussi bien avec les autres groupes ethniques qu'avec les deux «peuples fondateurs». Elle implique donc une stratégie qui ne vise pas l'affirmation et la reprise de possession d'une culture propre pour des fins d'autonomie politique, comme c'est le cas pour les autochtones, mais plutôt la promotion du groupe à l'intérieur de la hiérarchie qui va du groupe ethnique au peuple fondateur dans le but d'accéder au statut de citoyen canadien à part entière.

Pour les élites Italo-canadiennes, le principe général consiste donc, tout d'abord, à «ethniciser» les objets en en faisant des représentants des «Italiens», de leur culture et de leur histoire, ce qui n'entre nullement en contradiction avec le «culturalisme» à l'intérieur duquel fonctionne l'institution muséale. À noter que seul le niveau ethno-national peut-être ici utile, étant donné les règles du jeu ethnique établies par le contexte multiculturel canadien qui découpent la réalité canadienne en groupes ethno-nationaux. La référence à d'autres niveaux auxquels les objets pourraient référer – comme la région ou le village – ne sont daucun secours dans une démarche qui vise à promouvoir les «Italo-canadiens». Sans être évidemment niées ou cachées, ces références régionales ou locales seront ramenées à des variantes d'une unité italienne qui les transcende. Une gondole vénitienne, par exemple, bien que rattachée à une localité précise, sera ultimement posée comme élément de la «culture italienne» et sa fonction, à l'intérieur des murs du musée, sera, en tout premier lieu, de mettre en valeur cette culture nationale. Cela dit, la valeur d'un objet aura ensuite tendance à être déterminée selon son degré d'efficacité à l'intérieur de la compétition ethnique : plus

l'objet exprimera des aspects du groupe qui lui permettent d'améliorer sa position dans le jeu des rapports ethniques avec les autres groupes et les deux «peuples fondateurs», plus on reconnaîtra de la valeur à l'objet et plus on verra d'un bon oeil son incorporation, comme élément du patrimoine national, dans les collections du musée national. Enfin, les deux critères définissant les règles du jeu ethnique (durée d'établissement sur le territoire canadien et qualité de la contribution à la construction du pays) permettent d'expliquer la hiérarchie entre catégories d'objets qui se manifeste régulièrement dans les propos des élites italiennes. La vision élitiste, que partagent les groupes dominants et les élites italiennes à propos de ce qui doit être retenu comme significatif dans les activités sociales d'un groupe et dans sa contribution au pays, conduit à privilégier les objets référent à ce qu'on pourrait appeler la «*culture savante*» du groupe (oeuvres d'art reconnues, objets produits ou utilisés par les membres des classes dominantes ou référent à des domaines valorisés comme la science, la technologie, le politique ou le militaire, etc.) au détriment de ceux se rapportant à la «*culture populaire*» (oeuvres d'art populaire ou objets référent aux coutumes, traditions, mode de vies des gens ordinaires). Ainsi, on accordera plus de valeur à la gondole vénitienne, longtemps moyen de locomotion des classes privilégiées et chef d'œuvre technologique et artistique qu'à une quelconque barque de pêcheur. De même, on donnera plus d'importance à l'acquisition par le musée des outils trouvés dans l'atelier de tel sculpteur italien venu au Canada au début du XIX^e siècle pour participer à la décoration de certaines églises qu'à ceux d'un cordonnier italo-canadien du tournant du siècle. Par ailleurs, l'importance de faire état de la contribution des immigrants italiens à leur pays d'adoption tend en principe à donner plus de valeur aux objets référent aux activités économiques, politiques et culturelles des Italo-canadiens qu'à ceux qui réfèrent à l'Italie et aux Italiens de la péninsule. Précisons, cependant que les avantages symboliques que les Italo-canadiens peuvent retirer des ressources que leur fournissent l'histoire et la culture du pays d'origine ne seront pas rejettés. Ainsi, même si la gondole vénitienne, par exemple, ne peut être mobilisée pour démontrer la valeur de la contribution italo-canadienne à la construction du Canada, elle pourra néanmoins être utile comme témoignage de la culture et du savoir faire artistique et technique dont tous les Italiens – y compris les Italo-canadiens – sont les héritiers. L'appel aux métaphores de l'«esprit italien», du «génie national» ou du «sang italien» trouve ici toute son utilité. Enfin, l'importance accordée à la durée d'établissement sur le sol canadien dans la distinction

entre «peuples fondateurs» et «groupes ethniques» conduit à donner une valeur toute particulière aux objets qui témoigneraient d'une présence la plus ancienne possible des Italiens au Canada ou en Amérique du Nord.

Objets hiérarchisés

La combinaison des trois oppositions que l'on vient de mentionner (culture savante / culture populaire, Italo-canadiens / Italiens, passé / présent) définissent théoriquement huit thèmes auxquels les objets peuvent référer : (1) la culture savante des Italo-canadiens dans le passé; (2) la culture savante des Italo-canadiens d'aujourd'hui; (3) la culture savante des Italiens de la péninsule dans le passé; (4) la culture savante des Italiens de la péninsule aujourd'hui; (5) la culture populaire des Italo-canadiens dans le passé; (6) la culture populaire des Italo-canadiens aujourd'hui; (7) la culture populaire des Italiens de la péninsule dans le passé; et (8) la culture populaire des Italiens de la péninsule aujourd'hui.

Bien évidemment, la valeur stratégique et les possibilités d'exploitation de chacun de ces thèmes varie. Idéalement, les objets portant sur l'un ou l'autre aspect de la culture savante des Italo-canadiens dans l'histoire canadienne possèdent l'efficacité stratégique la plus forte, puisqu'ils permettent en principe, non seulement d'améliorer la position des Italo-canadiens vis-à-vis des autres groupes ethniques, en soulignant la qualité de la contribution de ce groupe au Canada, mais aussi de revendiquer la position de «peuple fondateur» pour peu que le passé dont il s'agit soit assez ancien. C'est cette valeur stratégique qui explique que les élites italiennes aient concentré beaucoup de leurs efforts sur cette exploitation de l'histoire italienne en sol canadien. L'excellent article de Robert Harney (1989) décrit amplement les recherches et les revendications des élites italo-canadiennes qui ont eu pour objectif d'enraciner le plus profondément possible la présence italienne au Canada et en Amérique du Nord (voir aussi Gualtieri, 1991). Les luttes entourant l'italianité de Giovanni Caboto constituent un cas exemplaire. L'importance de l'enjeu présenté par la figure de ce navigateur se comprend par le fait qu'il arriva sur les côtes canadiennes avant Jacques Cartier, c'est-à-dire avant ce sur quoi repose le statut de peuple fondateur occupé par les Canadiens d'origine française. L'utilisation anglicisée de la figure de ce navigateur (John Cabot) s'explique d'ailleurs de la même façon pour le groupe anglophone⁶. De même, la quête de militaires, prêtres ou explorateurs d'origine italienne ayant servi la Nouvelle-France, les recherches d'Italiens ayant fait partie des armées révolutionnaires américaines, l'établissement de listes d'Italiens illustres ayant joué un rôle

important dans l'histoire américaine (Mazzei, Lorenzo Da Ponte, Gesnola, Garibaldi), tout comme les évaluations concernant la proportion d'Italiens dans la guerre civile américaine, toutes ces démarches ont pour but de montrer combien les Italo-canadiens peuvent être considérés comme l'un des groupes ayant le plus participé à la création et au développement du Canada et de l'Amérique entre le XV^e et le XIX^e siècles. C'est ainsi que l'on peut comprendre également les recherches menées sur les immigrants italiens provenant des classes élevées et scolarisées, arrivés majoritairement avant 1850 : nobles, artistes, peintres, sculpteurs, tailleurs de pierres, intellectuels, professeurs, etc.

Cela dit, outre la rareté des objets pouvant témoigner de ce passé, cette ressource identitaire comporte le désavantage de faire paraître le présent sous un mauvais jour et d'enfermer ainsi les Italo-canadiens dans un passé qui leur enlèverait la possibilité d'être vus comme des acteurs contemporains importants. C'est dans ce contexte que la découverte relativement récente de Guido Nincheri est apparue cruciale pour certains Italo-canadiens. Arrivé au Canada au début du siècle, cet architecte et artiste formé à Florence, spécialiste de fresques et de vitraux, décore plusieurs dizaines d'églises principalement au Québec, en Ontario et en Nouvelle-Angleterre avant de mourir à un âge avancé en 1973. Les nombreuses activités qui furent organisées pour souligner l'apport de ce «grand artiste» italo-canadien à la culture canadienne (inauguration d'une place portant son nom à Montréal, conférences multiples dans l'une ou l'autre des églises décorées par l'artiste, publications, etc.) s'expliquent par le fait que, malgré le passé relativement récent de l'histoire italo-canadienne ainsi mis à jour, Nincheri est vu comme le représentant en sol canadien de la grande tradition artistique italienne remontant à la Renaissance. Nincheri appartient donc à deux mondes qu'il permet de réunir : celui de la culture savante italienne du passé et celui de l'immigration de masse récente. En transposant dans le monde immigrant, auquel appartiennent les Italo-canadiens d'aujourd'hui, le prestige de la Grande Histoire italienne, ses œuvres, nombreuses et de grande envergure, matérialisent donc, de la manière considérée la plus «noble», la contribution des Italo-canadiens au développement du pays.

Cela dit, l'efficacité stratégique de cet ensemble d'objets portant sur la culture savante du passé des italo-canadiens ne peut être atteinte par aucune des autres catégories d'objets définies plus haut. Les élites italo-canadiennes auraient tendance à privilégier les objets référant à la culture savante des Italo-canadiens d'aujourd'hui, puisqu'ils font la promotion, non seulement de la

contribution actuelle des Italo-canadiens au Canada, mais aussi de celle de leur propre catégorie : hommes d'affaires, avocats, médecins, intellectuels, écrivains, artistes, etc. Il est intéressant de noter qu'en matière d'art, domaine jugé plus approprié pour un musée, la promotion des œuvres de certains artistes ne donne pas lieu à l'ambivalence exprimée, par exemple, par les groupes autochtones ou latino-américains. Comme en témoigne la littérature (Ames, 1992; Jones, 1993; Karp et Lavine, 1991 : 4-6; Livingston et Beardsley, 1991), ces groupes oscillent souvent entre, d'une part, le désir que leurs artistes soient mis sur le même pied que les créateurs occidentaux – ce qui implique l'acceptation des critères occidentaux pour les juger – et, d'autre part, le refus de soumettre les œuvres issues de leur groupe à ces critères extérieurs dont on ne veut pas reconnaître le caractère universel qu'ils prétendent posséder. Cette ambivalence est étrangère aux Italo-canadiens qui acceptent sans problème le formalisme occidental et veulent que les œuvres des artistes italiens ayant fait leur marque au pays (Nincheri, Bruni, Iacurto, par exemple) soient reconnus comme des œuvres d'art au même titre que celles des artistes de la société d'accueil.

Ici aussi, cependant, se pose le problème de la rareté. D'une part, la ressource en soi est relativement restreinte proportionnellement à l'importance démographique du groupe italien au Canada, dominé par les émigrants paysans, artisans et ouvriers. D'autre part, la ressource «muséifiable» est encore plus réduite. En effet, puisqu'il n'est pas question ici de traiter de thèmes historiques, mais bien de la contribution des Italo-canadiens d'aujourd'hui, les figures marquantes dans les secteurs économique, politique, militaire, religieux, etc. constituent rarement des thèmes appropriés pour un musée de sciences humaines. Reste essentiellement le domaine des arts visuels, ce qui limite grandement les possibilités, d'autant plus que la plupart des figures marquantes de ce secteur trouvent une meilleure place dans un musée d'art. Mais rareté ou non, si ces objets d'élite peuvent servir à améliorer la position du groupe italo-canadien à l'intérieur de l'ensemble des groupes «ethniques», ils ne sont d'aucun secours pour la revendication du statut de «peuple fondateur», n'étant pas les témoins d'une contribution «historique» des Italiens au pays.

Côté culture savante, restent alors les ressources offertes par l'Italie. Les objets référant à la culture savante passée des Italiens de la péninsule (au rôle central que jouèrent les cités italiennes dans l'histoire occidentale durant l'Antiquité et la Renaissance) constituent évidemment la ressource la plus abondante et dont la valeur est incontestablement reconnue dans le monde occidental.

Mais malgré son abondance et son efficacité dans le positionnement des Italiens vis-à-vis des autres groupes nationaux, cette ressource possède au moins deux faiblesses. Mettant l'accent sur le passé glorieux des Italiens, elle risque, premièrement, de souligner le contraste entre l'Italie d'hier et celle d'aujourd'hui et de faire apparaître les Italiens contemporains comme les pâles reflets de leurs ancêtres tout en confinant leur contribution à un passé lointain du Monde occidental. Le problème qui se pose en est donc un analogue à ce que Michael Herzfeld (1987) a décrit pour la Grèce. En second lieu, cette ressource ne valorise pas directement les Italiens au Canada. À moins de passer par un lien symbolique (métaphores du «génie italien», du «sang italien», de l'«esprit italien», etc.) qui permette de faire rejoindre la gloire des Italiens du passé sur ceux qui vivent actuellement au Canada, ces derniers risquent eux aussi de paraître comme les pâles reflets de leurs ancêtres.

Quant aux objets référant à la culture savante des Italiens d'aujourd'hui (ce qui englobe surtout l'univers de la culture de masse : voitures, mode vestimentaire, arts, sport d'élite, etc.), ils présentent moins d'avantages et les même inconvénients. Bien que relativement abondante, cette ressource requiert elle aussi le passage par un lien symbolique transatlantique pour servir les Italo-canadiens dans leur compétition ethnique. Elle doit, en outre, se confronter constamment aux aspects négatifs de la réalité italienne contemporaine largement soulignés dans les médias internationaux et canadiens : faiblesse de l'État et de la citoyenneté, corruption des moeurs politiques, règne du crime organisé, pauvreté de larges zones du Sud, conflits Nord-Sud, etc. Orienter les réflecteurs sur l'Italie d'aujourd'hui pour valoriser les Italo-canadiens comporte donc plusieurs risques.

Quant aux quatre catégories d'objets qui renvoient à la culture populaire, leur efficacité dans la logique de promotion ethnique est toute relative. Leur non appartenance au domaine de la culture savante peut être éventuellement compensée par leur caractère exceptionnel (qualité de la fabrication, originalité, etc.) qui peut alors servir pour démontrer un certain savoir-faire italien. Mais leur caractère souvent local (référence à des traditions non seulement régionales mais souvent sub-régionales, provinciales ou de villages) les rend difficilement utilisables dans la promotion du groupe ethno-national. Plutôt que de référer à une communauté ethnique unifiée, ils en illustrent plus souvent la fragmentation.

En l'absence d'une valeur reconnue en termes de contribution au fondement et au développement du pays, les objets pouvant documenter la présence de la culture populaire des Italo-canadiens dans l'histoire canadienne

ne peuvent tout au plus que témoigner d'une présence italienne sur le plan démographique. Mais même l'argument démographique est faible, puisque le nombre des Italiens au pays est resté négligeable avant la fin du XIX^e siècle. Conséquemment, même si elle peut être significative dans la quête du statut de peuple fondateur, la ressource en informations et en objets référant à un passé suffisamment lointain demeure extrêmement limitée.

Les objets référant à la culture populaire des Italo-canadiens d'aujourd'hui sont, quant à eux, généralement dévalorisés par les élites qui, encore aujourd'hui, font preuve d'un rejet vis-à-vis de l'immigration de masse de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles. Aussi, leur attitude sera-t-elle très sélective à l'égard des thèmes abordés. La valorisation de certains aspects de la culture populaire pouvant être jugés comme des atouts pour l'avancement du groupe (valeurs familiales, moralité, etc.) ne se fera qu'à condition que ces aspects ne soient pas négativement évalués par la société d'accueil, auquel cas ils deviennent des stéréotypes qu'il faut combattre. Par ailleurs la culture populaire italo-canadienne contemporaine présente souvent, aux yeux des promoteurs ethniques, le défaut de souligner l'acculturation du groupe : bricolage pragmatique d'éléments divers, elle peut difficilement mettre en valeur une culture populaire italienne idéalisée et éternelle.

Enfin, si l'on considère les objets référant à la culture populaire des Italiens de la péninsule, qu'elle soit passée ou présente, on retrouve les mêmes faiblesses que toutes les autres catégories d'objets référant à la culture populaire doublée du rapport indirect avec les Italo-canadiens qui rend nécessaire le relais symbolique. Mentionnons cependant que le thème de la culture populaire du passé des Italiens présente au moins certains avantages dont celui de pouvoir fonder le groupe sur une culture du peuple qui, par myopie, est vue comme stable, traditionnelle, éternelle ou authentique. En ce sens, les élites italo-canadiennes ne s'objectent pas nécessairement, comme le font au contraire beaucoup de groupes non occidentaux, à leur renvoi au passé. Mais ce recours au passé, dans le but de fonder la culture populaire du groupe, peut toujours comporter le risque de caractériser les italo-canadiens comme les héritiers d'un monde paysan qui, en Europe, fut longtemps vu, dans une perspective évolutionniste, comme présentant les traits de l'enfance de l'humanité dans les pays civilisés (Herzfeld, 1987 : 10).

Objets risqués

Le discours «culturaliste» qui domine le monde muséal du MCC présente donc plusieurs risques. Premièrement,

il y a, pour une institution de savoir, le risque d'utiliser une conception de la notion de «culture» qui, comme je l'ai dit, est aujourd'hui largement critiquée à l'intérieur de l'anthropologie et des sciences humaines. Une conception de la culture qui soulève également un vieux problème relatif à la représentation d'un groupe: d'un côté, on prétend représenter un groupe humain par les objets qui sont conçus comme les produits et l'expression de sa culture, mais, d'un autre côté, on se garde de prendre en compte tous les objets produits par ce groupe, sous prétexte qu'ils ne sont pas tous vraiment représentatifs de cette culture, sous prétexte que certains constituent des apports étrangers ou qu'ils témoignent d'une acculturation. Représenter le groupe n'est donc pas vraiment représenter le groupe tel qu'il se manifeste. Il s'agit plutôt de le représenter tel qu'idéalisé à travers une culture définie préalablement et qui, d'ordinaire, est celle d'un passé vu comme exempt de changements, d'emprunts, de modifications, bref d'histoire. Une «culture» ou un groupe qui, donc, se présentent comme des essences éternelles et qui, de ce fait, sont très proches des notions très discutables de «sang», d'«esprit» ou de «génie» appliquées à une collectivité.

Deuxièmement, il y a aussi les risques que court le musée en tant qu'acteur social. Le cas des Italo-canadiens montre bien comment un musée qui se donne pour tâche de représenter la «culture italienne» par ses collections et ses expositions, se retrouve immanquablement pris dans un jeu de promotion et de luttes ethniques. Sa représentation ne peut dès lors que prendre un caractère partial. On n'a qu'à imaginer la difficulté qu'il y aurait à aborder des thèmes qui formuleraient une vision critique de certaines réalités du groupe (les thèmes de la mafia, des relations entre hommes et femmes ou des rapports Nord/Sud, par exemple) ou qui toucheraient à des aspects que les membres influants de la communauté voient comme des obstacles à la promotion de leur groupe: exposition portant uniquement sur la culture populaire (art populaire); exposition qui soulignerait la diversité du groupe, etc. Tant qu'il assume sa fonction de représentation ethnoculturelle, le musée ne peut que subir de fortes pressions pour que ses collections et ses expositions soient développées selon les exigences de la promotion ethnique, devenant ainsi un levier de promotion du groupe, selon certaines visions et visés particulières, plutôt qu'un lieu de production et de diffusion d'un savoir.

Objets d'un autre discours

Échapper à ces risques exige donc une pratique différente qui rapporte les objets à autre chose qu'à une cul-

ture prise dans son sens identitaire. Cette possibilité nous est offerte si on adopte une notion de culture conçue comme *processus social*. La culture désigne alors le simple fait qu'au cours de sa vie, tout acteur social ne cesse jamais d'acquérir, de maintenir, mais aussi d'adapter, de modifier, d'échanger ou d'abandonner certaines de ses connaissances, croyances, traditions, valeurs, règles ou normes de comportement, certains de ses principes éthiques ou religieux, au gré des relations sociales (économiques, politiques ou symboliques) plus ou moins stables ou éphémères qu'il établit avec d'autres acteurs sociaux, selon les situations qu'il traverse et les événements qu'il rencontre. Longtemps située en marge des courants dominants de l'anthropologie, cette manière de concevoir la culture comme une distribution variable d'éléments au sein de populations s'est de plus en plus affirmée dans les travaux de plusieurs anthropologues depuis les années quatre-vingt (voir Rodseth, 1998). Si elle peut encore servir à expliquer les pratiques des acteurs et à baliser leurs actions, cette «culture» définit des ensembles humains dont la réalité est de nature purement statistique: des tendances plus ou moins marquées à retrouver des éléments culturels semblables au sein d'une population donnée. Selon les éléments considérés, les groupements changent. Dans tous les cas, ces derniers sont toujours traversés par des variations qui donnent naissance à des sous-groupes et à des sous-groupes de sous-groupes, jusqu'à aboutir à cette ultime vérité: que chaque individu est une culture en soi. Loin d'être nettes, les frontières entre les groupes sont floues et se présentent comme des variations continues, chaque ensemble humain possédant des marges plus ou moins grandes d'acteurs qui partagent des traits communs avec les membres d'autres groupes. Enfin, loin d'être stables dans le temps, ces manières de faire, de dire et de penser ne cessent de se modifier, sabotant ainsi toute idée de pérennité de la culture et du groupe. Prise dans ce sens, la culture ne peut avoir pour seul mode d'être que l'acculturation.

En partie à cause de la complexité qu'elle introduit et de la difficulté d'en rendre compte au moyen d'objets, cette façon de concevoir la culture est rarement appliquée telle quelle dans les musées. La fonction qu'acquièrent à travers elle les objets et le musée, n'est plus de représenter «une culture» ou «un groupe». Les objets deviennent les produits d'une dynamique sociale, de l'*expérience sociale concrète* à l'œuvre dans leur production et leur utilisation. Toute question relative à la valeur représentative des objets n'a donc plus aucune pertinence ici, puisque tout objet réfère nécessairement à un processus social. Représenter les «Italiens» au Canada,

revient à traiter de n'importe quel aspect de l'activité des individus originaires d'Italie, sans aucune référence à une «culture» idéale préalablement définie. «Les Italiens au Canada» ne réfère à aucune essence éternelle.

C'est dans cette perspective que s'inscrit mon travail de recherche sur les artistes d'origine italienne au Canada. Si l'objet d'étude fut défini en termes ethnoculturels, ce fut, d'une part, pour satisfaire le mandat ethnoculturel de l'institution, mais aussi, d'autre part, pour déterminer de manière pragmatique une population donnée sans rien présupposer de son éventuelle unité. Les discours sur les œuvres et les récits de vie recueillis auprès des artistes aboutirent d'ailleurs à un ensemble fort diversifié. Chaque discours n'avait que très peu à faire avec la transformation des œuvres en artefacts représentatifs de la culture ou du groupe italo-canadiens. Le matériel narratif recueilli fit plutôt apparaître les œuvres comme des témoins des conceptions du monde de chaque artiste, elles-mêmes tributaires d'une histoire sociale particulière reconstituée par les narrateurs. Plongé au cœur du groupe italo-canadien par la définition de son objet, la recherche fut donc aussitôt projetée ailleurs par les discours recueillis.

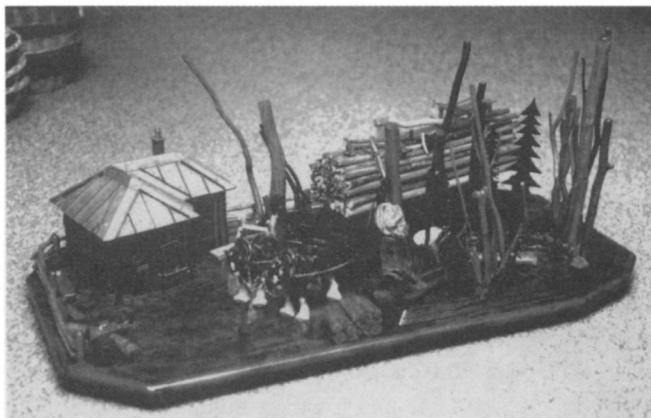
Pour être plus concret, je prendrai pour exemple le cas de Francesco que je choisis, non seulement parce que son discours permet d'illustrer plus clairement et plus complètement mon propos, mais aussi parce que ses œuvres auraient toutes les chances d'être considérées comme étant dépourvues de valeur, tant du point de vue de la représentation culturelle du MCC que du point de vue d'un discours ethnique visant la promotion des italo-canadiens : comme on le verra, en plus de référer en partie à une réalité qui n'a rien à voir avec l'Italie, les œuvres de Francesco appartiennent au domaine dévalorisé de la culture populaire sans, de surcroît, posséder, même à l'intérieur de la catégorie de l'art populaire, une valeur exceptionnelle selon les critères d'originalité, de finesse d'exécution, etc. Mais voilà : objets muséalement et ethniquement négligeables, ces œuvres acquièrent, par le discours de Francesco, des origines, des fonctions, des significations et des valeurs d'une toute autre nature.

Francesco est un artiste originaire de la province vénitienne de Belluno. Il vit à Montréal et je fis sa connaissance grâce à une lettre qu'il m'avait fait parvenir. Il y écrivait, dans un Italien approximatif et avec une calligraphie enfantine trahissant sa faible scolarisation, qu'il avait lu mon annonce parue dans un journal où je disais être à la recherche d'artisans, d'artistes professionnels et d'artistes amateurs pour une recherche. Il affirmait être un de ces «non-artistes», signifiant par là son appartenance à la dernière catégorie. Il se présentait aussi

comme un passionné de peinture et de sculpture et pensait que je trouverais un certain intérêt à examiner son travail. Retraité, Francesco jouit de revenus modestes. Il habite un logement situé dans un sous-sol dont les fenêtres sont situées au niveau de la rue. L'utilisation abondante qu'il fait du titre respectueux de «Dottore» (docteur), lorsqu'il s'adresse à moi, témoigne de l'appartenance de Francesco à une génération d'Italiens d'origine rurale pour qui les études octroient un statut important à une personne. D'ailleurs, Francesco ne cessera jamais de s'adresser à moi de cette façon. Comme la lettre le laissait entrevoir, son Italien est simple, et il ne possède que très approximativement le français et l'anglais, signe de son intégration toute relative à la société d'accueil. Physiquement, Francesco est un grand homme dans la soixantaine, plutôt mince, un peu courbé, au crâne dégarni et au visage triste. Il porte de très longues moustaches qui se recourbent et se terminent par des pointes horizontales de part et d'autre de son visage; des moustaches comme celles que portent, dans les photos, beaucoup de paysans européens du tournant du siècle. Il fait en somme penser à un homme du passé. Sa timidité est grande. On se convainc de ses revenus modestes par un bref regard à ses vêtements (une chemise blanche à carreaux dans les tons de beige, des pantalons marrons en tissus synthétique à bon marché et des pantoufles) et à la décoration de son logement. Les origines rurales de Francesco s'expriment dans les couleurs marron qui y dominent et dans la grande quantité d'éléments en bois, en paille ou en osier qui le décorent. Homme du passé, Francesco semble aussi appartenir à un autre monde.

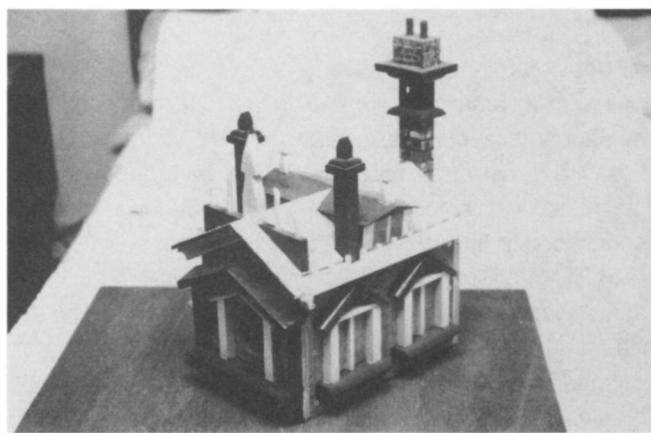
Cela dit, la première chose qui frappe à la vue de ses œuvres, c'est leur grand nombre. Il y en a plus d'une centaine, peut-être deux cents, qu'il a conservées chez lui, sauf exceptions. Une partie de celles-ci ne surprend pas : ce sont des paniers en osier ou des tabatières en écorce de bouleau faits sur le modèle de ceux que fabriquaient et utilisaient les paysans de la localité d'origine de Francesco; ce sont aussi des maquettes, composées de bois et de métal, qui représentent les travaux de la vie rurale d'autrefois dans son village natal : maquette sur la coupe du bois en montagne (photo 1), miniatures d'instruments servant au filage de la laine, reproductions réduites d'outils agricoles, de pièces de mobilier traditionnel, etc. Il y a aussi des dizaines et des dizaines de tableaux représentant les montagnes du Belluno qu'a connues Francesco dans son enfance (photo 2). Tout comme l'aspect physique de Francesco, tout comme ses vêtements et son logement, ces œuvres semblent témoigner de l'attachement de cet artiste populaire pour le

Photo 1



Sans titre. Bois verni, cuivre, métal, céramique. Musée canadien des civilisations 96-857.1-27.

Photo 3

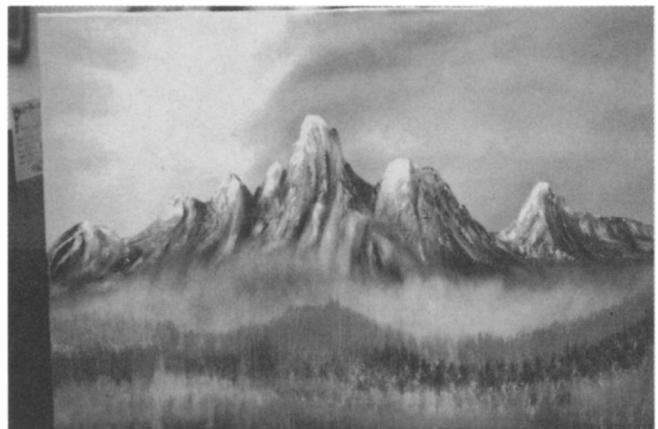


Sans titre. Bois peint. Collection privée.

passé et son lieu d'origine. D'autres, en revanche, si elles présentent des liens évidents avec ce monde de la tradition, montrent aussi que Francesco a pris quelques fois des libertés avec le passé. Il s'agit, par exemple, des boîtes à bijoux qu'il a fabriquées sur le modèle des tabatières mais avec un format plus grand. Il y a aussi ces cages d'oiseau qui évoquent bien sûr la chasse aux oiseaux si commune dans la province natale de Francesco, mais qui possèdent des formes géométriques, des tailles, des couleurs et des éléments décoratifs totalement étrangers à cette activité traditionnelle (photo 3).

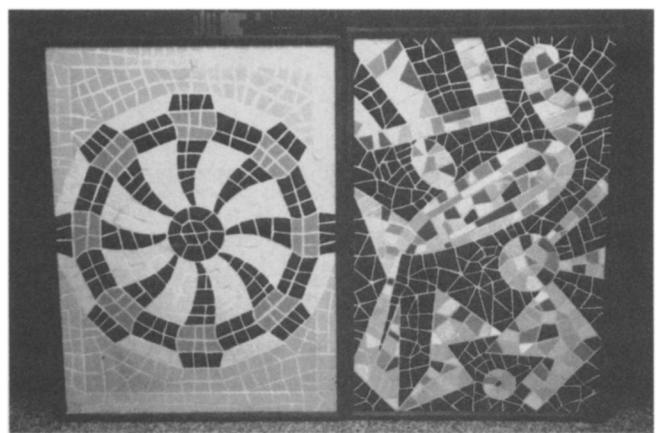
Les plus surprenantes sont toutefois les œuvres abstraites : des motifs abstraits en mosaïque (photo 4) et des toiles aux motifs géométriques (photo 5). Il y a aussi des sculptures de métal et de pierre (voir détail photo 6) et des dizaines de toiles abstraites à l'huile (photo 7) ou comportant un mélange de matériaux (photo 8) à propos desquelles Francesco parle avec excitation. À leur sujet, Francesco mentionne des peintres connus; non pas les

Photo 2



Sans titre. Huile sur toile. Collection privée.

Photo 4

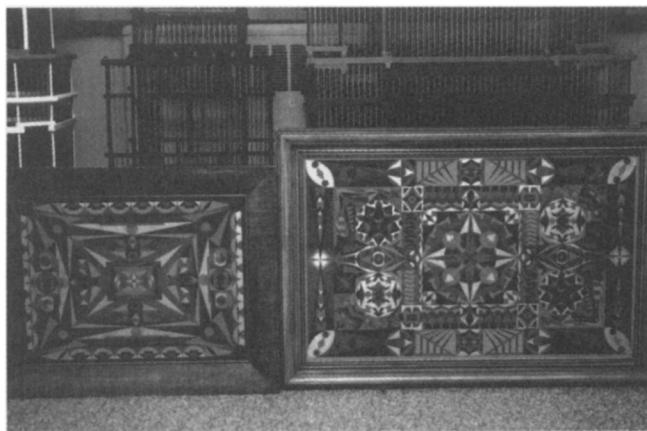


Sans titre. Céramique. Collection privée.

peintres italiens de la Renaissance que tant d'autres artistes mentionnent presque par convenance, mais des peintres contemporains du Québec comme Riopelle, Barbeau et d'autres, auprès desquels il dit s'être inspiré. Tout aussi surprenant est le langage qu'il emprunte et qui semble issu tout droit d'un cours d'histoire de l'art : il me parle de «formes» et de «forces», de «composition» et d'«équilibre des volumes», de «couleurs pures» et de «mouvement dansant». Il me dit qu'on peut qualifier sa peinture de «peinture du mouvement». Il me fait part également de son plaisir à expérimenter et me décrit toutes sortes de techniques qu'il a essayées et qui rappellent celles des automatistes ou du pop art.

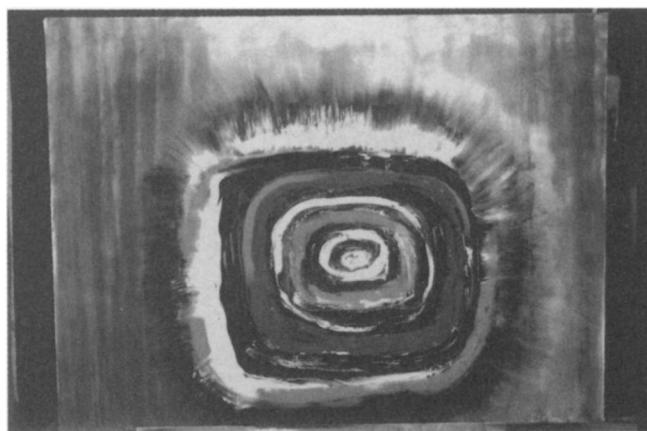
Les œuvres de Francesco suscitent donc un certain nombre de questions. En premier lieu, comment rendre compte d'une telle diversité, d'une telle dispersion? Comment concilier, d'une part, cet homme, sa faible scolarisation, son origine rurale, ses moyens modestes, sa faible intégration à la société d'accueil, son attachement

Photo 5



Sans titre. Huile sur toile. Collection privée.

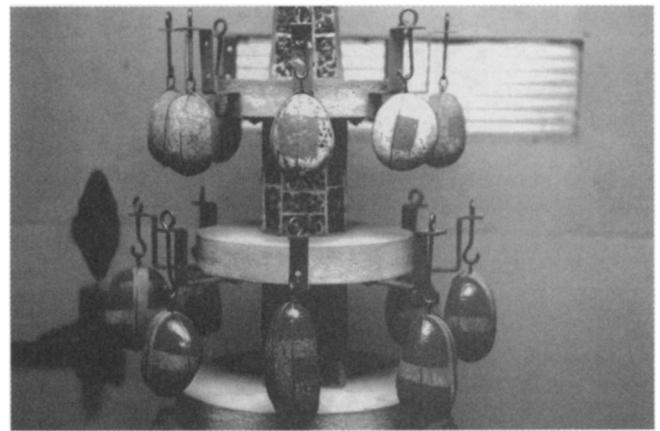
Photo 7



Sans titre. Huile sur toile. Collection privée.

au passé, à ses origines, à la tradition exprimée par sa personne, son logement et toute une partie de ses œuvres, avec, d'autre part, cet autre aspect de sa production qui le plonge dans la modernité et qui rompt avec le passé? Et puis, quoi faire avec tout cela dans une perspective muséale de développement de collections destinées à faire partie du patrimoine national canadien? Du point de vue du discours ethnique, l'intérêt est minime. Du côté des miniatures et des tableaux qui évoquent la vie passée dans le village natal, l'œuvre de Francesco présente plusieurs faiblesses quant à son efficacité à promouvoir les Italo-canadiens. Il s'agit d'œuvres appartenant au domaine de l'art populaire et faites par un représentant de cette culture populaire immigrante qui ne représente que peu d'intérêt pour l'élite ethnique. Même à l'intérieur du monde de l'art populaire, les œuvres n'ont rien d'exceptionnel et ne témoignent pas d'un savoir-faire particulier pouvant être transposé aux Italo-canadiens en général. Plusieurs œuvres trahissent une maîtrise toute relative

Photo 6



Sans titre. Pierres peintes, métal, ciment. Collection privée.

Photo 8



Sans titre. Technique mixte. Collection privée.

des techniques employées. D'autres utilisent des matériaux qui servent mal le concept, par ailleurs intéressant. Les miniatures portant sur la vie rurale, par exemple, ne présentent rien d'original et sont desservies par l'utilisation de cuivre et de vernis qui leur enlèvent le réalisme par ailleurs recherché dans le détail des outils et des divers éléments représentés. Il s'agit également d'œuvres dont la référence est strictement locale et qui ne diraient pas grand chose à des Calabrais ou à des Siciliens. Enfin, ces œuvres réfèrent à un passé rural qui, du point de vue des élites italo-canadiennes, peut être facilement récupéré par les membres des autres groupes et, en particulier, par les Canadiens d'origine française et anglaise pour souligner le caractère arriéré des Italo-canadiens et de leur culture. Quant aux œuvres abstraites, leur valeur ne peut être que minime à la lumière du discours ethnique. D'une part, elles peuvent être considérées comme étrangères à la «culture italienne», voir même comme les témoins d'une accultura-

tion, d'une perte d'identité. D'autre part, bien qu'elles puissent faire partie de la culture savante en tant qu'art moderne, et témoigner ainsi de la participation des Italo-canadiens à ce domaine, l'origine populaire de Francesco, son statut d'artiste amateur, sa non-participation au marché de l'art (expositions, galeries, musées, etc.), tout cela réduit à néant l'efficacité de ces œuvres dans la promotion des Italiens comme «bâtisseurs» du Canada.

Ramenées à la fonction de représenter le groupe et sa culture en fonction des règles du jeu ethnique, les œuvres de Francesco n'offrent donc que peu d'intérêt. Pourtant, des questions demeurent : pourquoi cette activité ? Pourquoi cette diversité ? Comment expliquer l'incompatibilité apparente des sujets et des styles ? Qu'est-ce qui motive Francesco ? Comment lui-même donne-t-il sens à son activité ?

Objets intimes

En nous permettant de sortir de l'ethnicité et de la représentation d'une culture ethno-national, le récit de vie de Francesco ainsi que ses propos sur son activité créatrice nous transportent dans un univers qui peut se lire comme une *mise en rapport du passé et du présent* effectuée à deux niveaux qui distinguent les œuvres figuratives de celles abstraites (figure 1).

Le plan *collectif* est celui qui porte sur les modes de vie partagés, sur les valeurs ou les mentalités. Le passé qu'évoque Francesco se retrouve alors tout autant lorsqu'il décrit ce à quoi réfèrent ses *œuvres figuratives* – lorsqu'il prend le temps d'expliquer l'usage qu'on faisait dans son village natal de tel ou tel objet qu'il a confectionné ou lorsqu'il s'attarde à décrire les travaux traditionnels représentés par les maquettes – que dans les innombrables passages de son récit de vie où il évoque ses souvenirs. Qu'il s'agisse de parler de l'environnement naturel du lieu d'origine, des travaux et métiers traditionnels, des fêtes, de la morale sexuelle ou de tout autre sujet, ce passé possède toujours au moins quatre caractéristiques importantes. Premièrement, il s'agit toujours d'un monde *local*, en ce sens qu'il réfère à des expériences vécues, à des pratiques et des relations qu'il a expérimentées, à des personnes qu'il a connues. Il s'agit donc du monde de l'expérience sociale concrète du village natal et non des univers auxquels réfèrent les identités ethno-nationale («Italien») et régionale («Vénitien») qui, eux, ont recours à des mécanismes formels et institutionnels de même qu'à des relations sociales abstraites et anonymes pour se constituer et se reproduire⁷. Deuxièmement, tel que l'évoque Francesco, ce monde est celui de la *tradition* dans le sens fort du terme : il s'agit d'un monde stable et ordonné où chaque chose et

chaque individu occupe une place assignée et où chaque tâche, chaque situation renvoie à une manière de faire. Il s'agit donc d'un monde où l'individu est englobé, comme pris en charge par un code qui lui prescrit sa conduite. Troisièmement, ce monde prévisible et sécurisant est toujours *valorisé*. Les œuvres de Francesco le célèbrent et ses propos le valorisent à travers des souvenirs souvent heureux. Quatrièmement, enfin, ce monde du passé est d'autant plus valorisé qu'il est fréquemment *comparé au monde d'aujourd'hui* tel que Francesco le voit, soit à travers son expérience personnelle de la société canadienne, soit à travers des informations qu'il reçoit du monde contemporain en général ou d'Italie, spécialement à travers les médias. Car ce monde contemporain apparaît à Francesco sous un jour négatif. Tranchant avec l'ordre et la stabilité du village d'hier, il nous est décrit comme celui du mouvement, du changement, de l'agitation et de la confusion : «Toute la confusion qu'il y a aujourd'hui dans le monde [...] cette confusion qu'il y a dans les gens aujourd'hui» ; «Parce que si vous regardez la société d'aujourd'hui, la façon dont elle fonctionne, je n'ai jamais vu la société marcher comme ça [...] Parce que... tout le monde est bouleversé». De ce fait, le monde, autrefois connu et prévisible, devient pour Francesco incertain : «Aujourd'hui, là où va le monde, pour moi, c'est... comment je dirais... c'est l'inconnu». Mais le monde d'aujourd'hui est aussi marqué négativement, pour Francesco, du fait de la disparition des traditions et des codes au profit du chaos engendré par les désirs individuels :

Parce que tout le monde est bouleversé, tous veulent être indépendants. Chacun veut ceci ou cela. L'un court d'un côté, l'autre s'en va d'un autre côté, tous sous un stress.

La virginité, la chasteté, rester chastes. Cela serait la meilleure chose pour le genre humain. Parce que sinon, la société se désagrège [...] La chasteté devrait être maintenue jusqu'au mariage aujourd'hui, car de la manière dont marche le monde, nous n'allons pas vers une société noble et bonne, nous allons vers la ruine.

La peinture figurative de Francesco peut donc se comprendre comme *l'expression de l'attachement de l'artiste à un monde passé opposé à celui d'aujourd'hui*. En tant que reproduction de ce monde-modèle enregistré dans la mémoire («S'il s'agit d'un paysage, je l'ai déjà à l'esprit...»), sa pratique artistique figurative se présente sous le signe de la nostalgie, comme une tentative de faire exister à nouveau ce monde pourtant perdu à jamais.

Avec les *œuvres abstraites*, passé et présent sont encore mis en rapport, mais sur un autre plan : non pas

Figure 1
Diagramme schématisant le discours de Francesco sur sa vie et sa pratique artistique

	Passé	Présent	Pratique artistique
Plan collectif (modes de vie, valeurs, mentalités)	<i>Valorisé</i> Monde local en Italie (village natal) Monde de l'expérience sociale concrète, vécue Monde de la tradition qui prescrit des façons de faire et des rôles à chacun Monde stable, ordonné	<i>Dévalorisé</i> Monde local et universel (Montreal, Canada, Italie, Monde) Monde de l'expérience concrète et des images médiatiques Monde de l'invidiu et de ses désirs Monde en mouvement en changement, agité, confus, incertain	<i>Oeuvres figuratives</i> Pratique artistique nostalgie : tentative de faire revivre le passé, sur le plan symbolique, contre un présent qui demeure vainqueur dans la pratique Oeuvre comme reproduction, en peinture et en sculpture, du monde passé disparu
Plan personnel (histoire personnelle)	<i>Dévalorisé</i> Rapport au père Expérience de frustration et de dépréciation de son intériorité et de sa personne	<i>Valorisé</i> Rapport à soi-même Expérience d'écoute de son intériorité comme originalité, unicité, mouvement, confusion	<i>Oeuvres abstraites</i> Pratique artistique thérapeutique : actualisation de son intériorité Oeuvre comme représentation d'une intériorité personnelle toujours vivante. Oeuvre comme résultat d'une intériorité en action

sur celui des changements ayant affecté la société et le monde, mais sur *le plan personnel* de l'évolution de Francesco lui-même. Telles que Francesco nous les présente, ces œuvres réfèrent, en effet, à une intériorité personnelle, individuelle, originale qui se donne de deux façons. Cette intériorité est, tout d'abord, *la chose à représenter*. Francesco parle alors d'«exprimer» son «intérieur», «quelque chose de personnel», ses «idées personnelles». Sa peinture doit refléter ce monde intérieur («C'est une expression de mon intérieur que je mûrissais depuis longtemps»; «Ce sont mes expressions de couleurs que je sentais à l'intérieur») qui s'est forgé à travers diverses expériences : «Ça représente des figures abstraites, parce que l'on ne peut pas vraiment déchiffrer ce que c'est. Ce pourrait être les horreurs de la guerre dans lesquelles j'ai grandi, voir des morts, des bombardements».

Mais cette intériorité est aussi le *moteur même de la représentation*, ce qui rend possible la pratique créatrice. Francesco parle alors de «force intérieure d'expression» d'un «instinct intérieur qui sort de lui-même», d'une «impulsion intérieure» qui lui dicte ses gestes et ses choix :

S'il s'agit d'une peinture abstraite, alors je ne fait aucune esquisse. C'est une inspiration qui vient toute seule, comme ça [...] C'est une force intérieure qui me dit : «met du rouge, met du bleu, met sur la toile, travaille». Et ensuite, je m'aperçois que... que c'était quelque chose que je... quelque chose sans le savoir... que je ne savais pas ce que je construisais [...] C'est une chose intérieure qui me pousse à faire.

Aussi bien comme chose à représenter que comme source de la création, cette intériorité auxquelles renvoient les œuvres abstraites est donc une *réalité du présent*. De plus, tout comme le monde contemporain décrit sur le plan collectif, ce présent personnel porte lui aussi la marque du mouvement («Il y a une impulsion qui vient et qui me dit prend le bleu, le rouge, mets sur la toile et fait comme cela le mouvement des couleurs»; «C'est quelque chose qui me pousse à [...] faire des mouvements de couleur») et de la confusion : «C'est comme une confusion»; «C'est un mouvement intérieur, la confusion que j'ai à l'intérieur»; «Des mélanges de couleur à mettre sur la toile. Faire tout un mélange, mélanger. C'est une confusion interne en somme qui voudrait se libérer».

Mais contrairement à ce qui se produit au niveau collectif, ce présent est ici *valorisé* de plusieurs façons. Ainsi, pour Francesco, l'intériorité présente de l'artiste est *ce qui assure la création*. Celle-ci n'est pas le résultat d'un acte transcendant la représentation de quelque chose déjà là, mais, bien au contraire, la simple expression de l'intériorité unique de l'artiste. Et c'est l'originalité de cette intériorité qui assure l'originalité de l'œuvre. Francesco tient alors des propos qui prennent l'allure d'une critique du mythe de l'artiste et d'une vision élitaire de l'art :

C'est une intuition, je crois, *Dottore*, comme nous l'avons tous. Parce que chacun a ses propres expressions, *Dottor*, son intellect [...] Tous, nous avons un esprit interne. C'est cela qui fait la différence, disons, entre les personnes.

Nous avons tous un intellect, *Dottor*. Et n'importe quelle personne peut exprimer ses expressions, peu importe où et de quelle façon. Parce que nous avons tous un intérieur, un intellect et chacun exprime ses idées.

Je ne considère pas mes œuvres comme des œuvres d'art, mais je considère qu'il s'agit de quelque chose que quelqu'un d'autre ne peut pas faire, ou qu'il peut faire, mais de manière différente de moi.

Ce présent de l'intériorité est donc aussi *ce qui fonde la valeur de l'œuvre* au-delà de tout critère formel appartenant au monde de l'art :

[Mes œuvres] ne sont pas des œuvres d'art, parce que... c'est une expression qui vient de l'intérieur et qui me pousse à faire ceci. Je ne sais pas si ce sont des œuvres d'art. Je ne saurais pas les classer.

J'aime tout en général, parce que je pense que n'importe quelle chose, même un point noir au fond d'une toile, veut dire quelque chose. Quelqu'un qui y a pensé ou qui l'a fait involontairement, selon son instinct interne. Et je crois qu'il n'y a pas à critiquer.

Et il constitue aussi, *ce qui permet à chacun d'être un «artiste»* contre tout critère restrictif : «Chacun de nous a un intellect, une expression à... jeter dehors et chacun peut le faire, je crois. Réellement, je ne sais pas ce que ça veut dire "artiste". Mais je pense que tous, nous avons quelque chose à exprimer».

Mais le présent dans lequel s'exprime le monde intérieur de Francesco est surtout valorisé lorsqu'il est *mis en rapport au passé* qui, lui, apparaît sous un jour sombre sur le plan personnel. On se retrouve donc ici dans un rapport passé/présent inversé comparativement à celui du niveau collectif. Sur le plan personnel, ce passé se résume presque entièrement au rapport de Francesco à son père. Il tourne autour d'un manque de confiance en soi chronique que Francesco dit avoir acquis à travers la frustration de ses désirs de réalisation personnelle et, surtout, à travers la dépréciation personnelle que son père lui faisait subir. Trois citations peuvent résumer ce rapport. La première est celle où Francesco explique comment son père mit un terme à son désir d'étudier à l'école de dessin, lorsqu'il était adolescent :

Mon père ne s'était pas aperçu que j'allais à l'école de dessin, parce que je laissais la campagne à six heures du soir et je trouvais ensuite toujours une excuse pour qu'il ne sache pas que j'allais à l'école. Lui, par la suite, il s'en est aperçu et il m'a dit : «Moi, je n'ai pas pu aller à l'école et toi non plus, tu ne dois pas y aller maintenant». Je devais faire cinq ans d'école pour compléter

le diplôme. Et j'ai dû ainsi m'adapter à demeurer à la maison. Mais j'avais toujours en tête de faire quelque chose. Mais je ne pouvais jamais exprimer mes désirs. À la maison, moi, je prenais la charrette pour transporter le fumier, je prenais le râteau, la pompe, ces affaires utiles pour nous de la campagne. Mais il me disait toujours que je ne faisais pas bien les choses. Il disait que j'abîmais le bois et que le bois coûtait cher.

Dans la deuxième narration, Francesco reprend le thème de cette dépréciation à travers une anecdote :

Les paroles que disaient mon père ou ma mère, pour moi, il n'y avait rien qui puisse les surpasser. Mais je suis très timide et ceci est la différence. La timidité, elle m'est venue parce que mon père, quand on travaillait ensemble, il disait toujours : «Mais tu ne fais pas assez. Moi, à ton âge, je faisais comme ceci. Moi, à ton âge, je portais le monde dans les airs». Il me disais cela et je cherchais. Je ne répondais jamais, mais je cherchais à mettre le paquet pour qu'il me dise au moins une fois : «tu as été bon». Ainsi, vous voyez? Non, jamais, jamais qu'il m'ait donné cette satisfaction. Et cela, je le porte encore en moi aujourd'hui. Si je fais un travail et que vous me dites que c'est du bon travail, à moi, ça ne me paraîtra jamais bon. Vous comprenez? C'est l'impression qui m'est restée à l'intérieur. [...] Une fois, j'avais fait un toit à une maison dont nous nous servions depuis des années. J'avais fait tout le projet dans la tête. J'ai dit : «Papa, je ferai ceci, je ferai comme ça. Je vais aller faire couper du pin. Je vais faire scier tout le bois qu'il me faut. Vous ne dépenserez même pas un sous. Je m'arrangerai tout seul», j'ai dit. Il m'a répondu que je n'étais capable de rien, que c'était seulement des paroles, que j'étais un bon à rien. Il a dit : «Toi, tu ne peux pas faire ces travaux-là». Mais moi, avec l'école de dessin que j'avais suivie, je me sentais capable de le faire. Qu'est-ce que j'ai fait? Sans rien lui dire de plus, j'ai pris le cheval et la charrette. J'ai appelé mon frère. Je suis allé couper les deux pins. Parce que nous, nous avions une forêt. Nous avions plus de forêt que de terres cultivables. J'ai transporté les pins à la scierie. J'ai consulté le patron. Lui, il s'y connaissait. Il m'a expliqué comment je devais les couper, les morceaux qu'il me fallait, et il m'a coupé les pièces. Moi, j'ai équarri toutes les planches à la main, comme on le faisait autrefois. J'ai marqué tous les morceaux, comment je devais les encastrer. Et je les ai amenés. Et j'ai dit à mon père : «Je suis prêt à faire le toit». Il a dit : «Tu vas faire le toit?» «Oui, oui, j'ai répondu, je suis prêt». Au matin, j'ai appelé mon beau-frère et un autre pour m'aider. Nous sommes montés à la maison. Nous avons enlevé la vieille toiture. Nous avons réutilisé du bois. Nous avons fait un anneau de

ciment autour. Comme nous n'avions pas de fer, nous avons employé du fil barbelé. Nous n'avions pas les moyens d'acheter les baguettes de fer pour lier au mur. Nous avons utilisé du fil barbelé. Et puis, le jour suivant, je suis allé faire la toiture. Alors que je commençais à travailler – il devait être huit heures du matin – je vois arriver deux hommes qui étaient deux fils de maçons. Mais eux, ils n'étaient jamais allés à l'école de dessin et ils construisaient des maisons là-bas, dans le village. C'étaient eux qui construisaient les maisons. Eux, ils ne regardaient jamais le plan, parce qu'ils l'avaient ici, dans la tête. Mon père disait que eux, ils étaient de bons maîtres. Sans même avoir fait l'école de dessin, ces deux hommes viennent et me disent bonjour : «Bonjour, nous sommes venus t'aider», qu'ils me disent. Quand ils m'ont dit cela, j'ai ressenti une colère du fait que mon père avait envoyé ces deux maçons pour m'aider à monter la toiture. Ils me disent de commencer à monter la toiture. On commence à placer le premier morceau en place et ils me disent : «Toi, tu n'as pas besoin de nous, ils ont dit, tu as tout ce qu'il te faut». Et ils n'ont même pas travaillé une demi-heure et ils sont partis. J'ai tout fini. J'ai monté le toit. Et à la fin de la semaine, je suis allé voir mon père en montagne, parce qu'il était là avec les vaches, dans le pâturage. J'ai dit «Qu'est-ce que vous avez fait? Pourquoi m'avez-vous envoyé les deux maçons pour monter la toiture? J'avais déjà tout fait». Lui, il a trouvé tout un tas d'excuses et ainsi... Et je me suis fâché cette fois-là aussi et j'ai dit : «Mais pourquoi n'avez-vous pas un peu de confiance et ne me dites-vous pas que je suis capable de faire les choses ainsi? Vous me dites toujours que je ne suis capable de rien». Je me suis fâché cette fois-là aussi.

Dans la troisième narration, Francesco tente, avec le peu d'informations disponibles, d'expliquer l'attitude de son père. Ainsi, cette dévalorisation qui devait marquer la vie de Francesco devient le résultat d'une histoire familiale :

Je parlais parfois avec mon père, mais lui, il me disait toujours que je n'étais bon à rien. Il n'y avait pas de satisfaction. C'est ce que j'ai trouvé. Si moi, je décidais de faire quelque chose, il disait, comme je l'ai déjà dit : «Mais tu n'es bon à rien». «Est-ce possible! je me disais, qu'il ne soit jamais capable d'être bon pour une fois» [...] Mais mon père était devenu orphelin de père et de mère à l'âge de huit ou dix ans. Ils étaient quatre frères. Mes grands-parents sont morts tous les deux en moins de six mois. Je ne sais pas pourquoi. Je ne me suis même pas informé et avec nos parents, on ne pouvait jamais parler de rien, car c'était l'obéissance absolue [...] Mais lui [son père], il avait la passion pour le dessin et il était allé à l'école de Feltre, dans la ville. Et

il vivait avec son oncle quand il est devenu orphelin. Il y avait un oncle qui n'était pas marié à la maison et, ensuite, ils ont pris une femme de ménage qui est restée là jusqu'au tremblement de terre de 1939 [...] Mon père me disait toujours : «Moi, je suis allé à l'école de dessin, je voulais devenir ingénieur, mais à cause de mon oncle, je n'ai pas pu continuer l'école». Il me disait toujours cela : «J'ai fait deux ans d'école. La première année, j'ai gagné le deuxième prix. La deuxième année, j'ai gagné le premier prix. Mais par la suite, je n'ai pas pu retourner à l'école à cause du travail».

C'est par rapport à ce passé personnel de frustrations et de dépréciation, que le présent, défini par l'activité artistique de Francesco, par l'expression de son monde intérieur troublé, se présente comme une démarche de libération vis-à-vis des chaînes du passé. *La création abstraite prend alors une fonction thérapeutique*. Francesco dira que cela le rend «fier de faire quelque chose», «fier de faire quelque chose de substantiel»; que cela lui procure un sentiment d'avoir accompli quelque chose et d'avoir réussi : «je me sens relevé. Je sens que j'ai fait... que j'ai accompli quelque chose de concret, de grand si on veut [...] quelque chose que j'ai réussi». Plus précisément, il y a chez Francesco et dans ses œuvres abstraites, le désir de prouver qu'il est capable de réaliser quelque chose : «Pour montrer que je suis capable de faire quelque chose». À d'autres moments, Francesco parlera du sentiment de bien-être qu'il va chercher dans sa pratique artistique qui agit ainsi comme un anti-dépresseur :

le goût et la passion de les avoir faites, cela m'a aidé à... cela a aidé mon intérieur à mieux prendre la vie;

C'est une expression que je peux jeter comme ça et qui... je me sens comme réanimé;

Je sens quelque chose qui s'agit en moi. Et cela me pousse à faire quelque chose et j'ai un bien-être à l'intérieur de l'âme. C'est un passe-temps, quelque chose qui me mobilise et me rend content.

Cette fonction passe alors par une sorte de déroulement :

Si vous me disiez d'en faire dix... dix toiles par jour, je les ferais. Peu importe comment, mettre des couleurs en mouvement... c'est comme me défaire sur la toile;

[...] c'est un déroulement pour moi, parce que, je ne sais pas, peut-être avons-nous été habitués à trop de sévérité, nous. Nous sommes restés trop fermés. Nous n'étions pas ouverts comme d'autres personnes... chez nous. C'est peut-être ce qui me pousse à me libérer de mon intérieur;

Je pense que chacun jette au dehors son expression intérieure, exprime son opinion ou point de vue, comme on veut l'appeler ou bien... une force interne qui se déchaîne;

Comme je le disais, un mélange de couleurs. Mettre sur la toile, faire tout un mélange, mélanger. C'est une confusion interne, en somme, qui voudrait se libérer.

Et Francesco parle parfois même de vengeance :

C'est une chose que je sens dans... comme un... comme si j'allais me défouler, que je voulais me venger.

C'est quelque chose que je sens dans... comme un... comment je peux dire... comme quelqu'un qui doit se défouler, qui veut se venger, façon de dire [...] Pour faire voir, en somme, qu'il est capable de faire quelque chose.

Je pense que cette rébellion [contre ce que lui disait son père], à l'intérieur, elle devait s'exprimer en quelque chose.

Le discours de Francesco sur sa vie et ses œuvres fournit donc un sens à ces dernières qui se comprend comme un rapport entre le passé et le présent qui s'inverse lorsqu'on passe du niveau collectif à celui de l'évolution personnelle de l'artiste. Les œuvres figuratives trouvent leur origine dans une activité créatrice qui vise à célébrer un monde local disparu où l'individu, loin d'être la victime d'une fuite en avant dans la satisfaction de ses désirs, se retrouvait encadré dans un univers stable et ordonné. *L'activité artistique figurative constitue donc cette affirmation de la supériorité du passé sur le présent.* Paradoxalement, mais sans que Francesco n'y voit aucune contradiction, le niveau personnel établit un rapport inverse entre passé et présent. Autrefois étouffé par le rapport au père, le monde intérieur de Francesco se trouve à être libéré par l'activité artistique actuelle à l'origine des œuvres abstraites. Celles-ci se présentent donc, non seulement comme la représentation de cette intériorité autrefois étouffée, mais aussi, dans leur réalisation, comme la libération même de cette intériorité. *Elles constituent une solution esthétique au problème d'existence que Francesco a hérité du passé.*

Conclusion

C'est ce genre de discours sur les œuvres et la pratique créatrice que ma recherche sur les artistes d'origine italienne a mis en lumière. On aurait pu multiplier les exemples. Tel artiste populaire produit en quantité des moulages en ciment d'oiseaux, de champignons, d'arbres,

de lapins, etc. dont il remplit son jardin. Il parle alors de la vie, des multiples formes de la vie qui prolifère. On s'interroge sur le sens de tout cela jusqu'à ce qu'on se rende compte que son récit de vie se structure entièrement autour des graves maladies qu'a traversées le narrateur. Comme en échos de son discours sur ses œuvres, il parle alors encore de la vie, de la vie qui fut plus forte que la mort et il espère qu'il en sera de même pour son fils toxicomane gravement malade. Tel autre artiste remplit sa maison de personnages et d'animaux miniatures fabriqués à partir de métal de récupération. Là aussi, on s'interroge sur cette prolifération jusqu'à ce que le récit de vie nous en donne la clé : un récit au centre duquel se trouve l'apprentissage, enfant, du métier de forgeron. C'est ce métier, apprend-on, qui permit au narrateur d'échapper à la condition de paysan. C'est à cause de ce savoir faire utile en temps de guerre que le narrateur fut épargné par les Allemands dans un camp de la mort. C'est toujours ce métier qui permit plus tard au narrateur d'émigrer une première fois en France et d'y fonder une famille. Et c'est encore ce métier qui lui permit de venir au Canada pour y mener une vie qu'il juge décente. Ses œuvres se comprennent alors comme un éloge à son métier.

Différents d'un artiste à l'autre dans leurs contenus, ces discours ont cependant en commun d'expliquer l'origine et la fonction des œuvres, de leur assigner un sens et une valeur, en puisant dans les expériences sociales concrètes et particulières de chacun. Loin de transformer les objets en représentants d'une culture et d'un groupe ethnoculturel, les discours recueillis renvoient donc à une diversité de micro-cultures particulières. On peut alors se demander pourquoi ces «discours intimes» sont si rarement admis dans les musées de sciences humaines. Sans prétendre qu'ils soient plus «vrais» que ceux des discours culturaliste ou ethnique – puisqu'il s'agit toujours de constructions, d'attributions de sens à des objets qui, eux, demeurent irrémédiablement muets – ces discours du particulier offrent plusieurs avantages. En tant qu'univers de significations qui sont le résultat d'expériences sociales concrètes, de relations sociales particulières, d'événements, de hasards et de contextes spécifiques, ils nous rappellent, en premier lieu, ce qu'il y a de réducteur dans le fait de transformer l'expérience sociale et historique concrète – univers de l'événement, de la performance, de la parole, du processus, de la stratégie, du particulier, de l'imprévisibilité, de l'indétermination – en systèmes ou structures cohérentes, réglées et idéales. En mettant en jeu une multiplicité d'identités de divers ordres ils nous rappellent aussi que les acteurs sociaux passent beaucoup plus de

temps, dans leur vie quotidienne, à se demander comment ils doivent se comporter pour être de «bons enfants», de «bons parents», des «individus autonomes et épanouis», de «bons citoyens», de «bons amis», des «hommes» ou des «femmes» respectables, etc. qu'à se demander s'ils sont ou non de bons «Italiens» ou «Italo-canadiens». Par leur résistance au jeu ethnique, ils permettent donc au musée d'échapper à l'engrenage de la promotion et de la compétition ethno-culturelles dans lequel il risque d'être emprisonné autrement. Du même coup, en donnant sens et valeur aux objets les plus humbles et aux gens «ordinaires», ils permettent d'échapper aussi à l'élitisme impliqué dans le jeu ethnique et à ses critères de valeur. Ils ont donc le mérite d'échapper à un «social» ou à une «histoire» qui ne serait que le fait de généraux, d'hommes politiques, de «décideurs économiques», etc. et nous forcent à revenir à l'un des principes de base des sciences humaines qui fait de tout phénomène social, aussi petit et anodin soit-il en apparence, un lieu potentiel de problématisation et de réflexion.

Le fait que ces «discours de l'ordinaire» soient si difficilement muséifiables, démontre que le problème de la recherche dans un musée de sciences humaines ne se résume pas uniquement à une question de communication du savoir, mais qu'il y a, plus fondamentalement, un problème au niveau même de la production de ce savoir : un problème d'incompatibilité entre, d'une part, les concepts adaptés au monde muséal et à sa fonction de représentation ethno-culturelle et, d'autre part, ceux qui fondent une certaine recherche sociale.

Notes

- 1 Mis à part la division d'histoire, le MCC comporte trois autres divisions de recherche. La division d'archéologie et d'ethnologie sont toutes deux consacrées aux études sur les Amérindiens et les Inuit. Le Centre canadien d'étude sur la culture traditionnelle se consacre, quant à lui, aux études portant sur tous les autres groupes ethnoculturels vivant au Canada. Il est constitué de programmes qui définissent, pour chaque conservateur, un certain nombre de groupes ethniques sur lesquels doit porter son travail de recherche et de développement des collections.
- 2 Cette tendance à faire disparaître les acteurs particuliers (informateurs) au profit d'acteurs abstraits («les Nuer», «les Trobriandais», etc.) a été critiquée entre autres par Abu-Lughod (1991), Crapanzano (1986) et Clifford (1988 : 39-40).
- 3 La littérature sur les implications de ce culturalisme dans les pratiques muséales à l'origine des notions d'authenticité, de patrimoine, de sauvegarde des cultures, etc. est trop abondante pour être abordée ici. Le lecteur pourra se référer à l'ouvrage de Clifford (1988 : chap. 10), qui constitue le texte le plus souvent cité sur la question, de même qu'aux ouvrages plus généraux de Ames (1992), Karp et Lavine (1991) et Karp, Mullen et Lavine (1992).
- 4 La littérature sur l'influence des groupes représentés sur les musées est, encore une fois, abondante. Le lecteur peut encore consulter Ames (1992 : chap. 8 en particulier) et la bibliographie donnée par Jones (1993 : 209-211) concernant certaines expériences d'expositions récentes qui, par les contestations parfois violentes qu'elles ont provoquées, ont causé des traumatismes profonds et durables dans le monde muséal : «The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First People», exposition du Glenbow Museum de Calgary; «Into the Heart of Africa» du Royal Ontario Museum de Toronto. Prenant acte de ces critiques, formulées en grande partie à l'intérieur d'un discours postcolonial et d'une critique de l'Occident plus larges, le monde muséal a réagi en adoptant des mesures visant à inclure les points de vue des groupes représentés. L'introduction de cette «multivocalité» dans les collections et expositions a donné lieu à tout un éventail de pratiques de collaboration avec ces groupes : consultations, co-gestion des collections, co-production d'expositions, participation à la planification de certains musées, autogestion de musées, etc.
- 5 Relativement rares sont les études qui précisent les catégories de gens qui, à l'intérieur de chaque groupe, ont pour fonction d'être ces «spécialistes de la culture» dont parle Keesing (1987). Pourtant, la seule manière d'échapper à un essentialisme ethnique ou à une réification du groupe et de réintroduire le social évacué par le culturalisme est précisément de se demander qui fait exister le groupe, comment et dans quels intérêts (voir Peressini, 1998).
- 6 Le débat autour de ce navigateur se poursuit encore aujourd'hui, certains Italo-canadiens s'étant offusqués récemment que les organisateurs du 500^e anniversaire de l'arrivée de Caboto sur les côtes de Terre-Neuve aient utilisé le nom anglais dans leurs textes officiels.
- 7 L'importance des références identitaires locales chez les immigrants italiens (liens de parenté, d'amitié et de voisinage circonscrits par le village natal et quelques localités avoisinantes) est un fait que la littérature a maintes fois souligné. Il s'agit de références à des réalités sociales dominées par des relations informelles, concrètes où la connaissance directe des individus auxquels on a affaire (ou du moins leur réputation rapportée par des proches) tient une place essentielle dans la définition du «nous» et des «autres». Voir en particulier Sturino (1989 : 66-77). Pour la place primordiale qu'occupent ces références locales dans les récits de vie d'immigrants, voir Peressini (1991 : chap 5; 1993; 1994; 1995).

Références

- Abu-Lughod, L.
 1991 *Writing against Culture, Recapturing Anthropology: Working in the Present*, R.G. Fox (dir.), Santa Fe : School of American Research Press : 137-162.
- Ames, M.
 1992 *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver : University of British Columbia Press.

- Brightman, R.
- 1995 Forget Culture: Replacement, Transcendence, Relexification, *Cultural Anthropology*, 10 : 509-546.
- Clifford, J.
- 1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, MA : Harvard University Press.
- Crapanzano, V.
- 1986 Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, J. Clifford et G.E. Marcus (dir.), Berkeley : University of California Press : 51-76.
- Gualtieri, A.R.
- 1991 *La Favilla* and Italian Ethnicity in Canada, *Canadian Ethnic Studies*, 23(3) : 60-68.
- Handler, R.
- 1993 An Anthropological Definition of the Museum and Its Purpose, *Museum Anthropology*, 17(1) : 33-36.
- Harney, R.F.
- 1985 Italophobia: English-Speaking Malady? *Studi Emigrazione / Études Migrations*, 77 : 6-43.
- 1989 Caboto and Other Parentela: The Uses of Italian-Canadian Past, *Arrangiarsi: The Italian Immigration Experience in Canada*, R. Perin et F. Sturino (dir.), Montréal : Editions Guernica : 37-62.
- Herzfeld, M.
- 1987 *Anthropology through the Looking-Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*, New York : Cambridge University Press.
- Jones, A.L.
- 1993 Exploding Canons: The Anthropology of Museums, *Annual Review of Anthropology*, 22 : 201-220.
- Kahn, J.S.
- 1989 Culture: Demise or Resurrection? *Critique of Anthropology*, 9 : 5-25.
- Kaplan, F.
- 1994 *Museums and the Making of "Ourselves": The Role of Objects in National Identity*, London : Leicester University Press.
- Karp, I. et S.D. Lavine (dir.)
- 1991 *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington : Smithsonian Institution Press.
- Karp, I. et S.D. Lavine
- 1991 Introduction: Museums and Multiculturalism, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, I. Karp et S.D. Lavine (dir.), Washington : Smithsonian Institution Press : 1-9.
- Karp I., C. Mullen et S.D. Lavine (dir.)
- 1992 *Museums and Communities: Debating Public Culture*, Washington : Smithsonian Institution Press.
- Keesing, R.
- 1987 Anthropology as Interpretive Quest, *Current Anthropology*, 28(2) : 161-176.
- La Gumina, S. (dir.)
- 1973 *Wop: A Documentary History of Anti-Italian Discrimination in the United States*, San Francisco : Straight Arrow Books.
- Livingston J. et J. Beardsley
- 1991 The Poetics and Politics of Hispanic Art: A New Perspective, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, I. Karp et S.D. Lavine (dir.), Washington : Smithsonian Institution Press : 104-120.
- Peressini, M.
- 1991 Sujets et identités multiples : analyse des histoires de vie d'un groupe d'immigrants italiens à Montréal, Thèse de doctorat, département d'anthropologie, Université de Montréal.
- 1993 Référents et bricolages identitaires. Histoires de vie d'Italo-Montréalais, *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 9(3) : 35-62.
- 1994 Attachement utilitaire et refus du jeu ethnique. Le rapport au pays d'accueil dans les récits de vie d'un groupe d'immigrants italo-montréalais, *Revue internationale d'action communautaire*, 31/71 : 47-61.
- 1995 Travail, identités et construction d'une image de soi dans les récits de vie d'immigrants italo-montréalais, *Culture*, 15(2) : 27-46.
- 1998 Conclusion. La question du social, *Les musées et la diversité culturelle*, Coll. Les Cahiers du Musée de la civilisation (La pratique muséale), Québec : Musée de la civilisation.
- Rodseth, L.
- 1998 Distributive Models of Culture: A Sapirian Alternative to Essentialism, *American Anthropologist*, 100(1) : 55-69.
- Sturino, F.
- 1989 Italian Emigration: Reconsidering the Links in Chain Migration, *Arrangiarsi: The Italian Immigration Experience in Canada*, R. Perin et F. Sturino (dir.), Montréal : Editions Guernica : 63-90.