

Les minorités au musée

Réflexions franco-américaines

Sous la direction de
Olivier MAHEO

Sommaire

Remerciements	9
---------------	---

Introduction

Entrer au musée : revendications minoritaires et politiques muséales	11
<i>Olivier Maheo, Pauline Peretz</i>	

PARTIE 1

Mobilisations patrimoniales 33

Chapitre 1 Les Arméniens-Américains et la patrimonialisation du génocide arménien aux États-Unis	35
<i>Anouche Der Sarkissian, Julien Zarifian</i>	

Chapitre 2 Les musées cherokee et le romantisme indigène	49
<i>Barry L. Stiefel</i>	
<i>Traduction Olivier Maheo</i>	

Chapitre 3 Les processus de rapatriement en Amérique du Nord : nouveaux régimes de propriété des collections autochtones	59
<i>Carole Delamour</i>	

Chapitre 4 Allégorie de l'Autre : appropriation et renversement dans l'œuvre de Kent Monkman	71
<i>Beatriz Martinez Sosa</i>	

PARTIE 2

Représentations de soi 83

Chapitre 5 Whitney Plantation : repenser l'écriture de l'esclavage en Louisiane	85
<i>Melaine Harnay</i>	

Chapitre 6 L'exposition « Slavery and Freedom, 1400-1877 » du National Museum of African American History and Culture	101
<i>Ana Lucia Araujo</i>	

Chapitre 7 La représentation de soi dans les musées des réserves indiennes : raconter la Révolution américaine	113
<i>Karim M. Tiro</i>	
<i>Traduction Olivier Maheo</i>	

Chapitre 8 Les transformations de l'Arab American National Museum après le 11 septembre 2001	125
<i>Dominique Cadinot</i>	

Chapitre 9 Les arts de l'Islam au musée du Louvre : un patrimoine pour quelle(s) communauté(s) ?	137
<i>Constance Jame</i>	

PARTIE 3

La fabrique du discours muséal	147
---------------------------------------	-----

Chapitre 10 Les expositions consacrées à l'internement des Japonais-Américains pendant la Seconde Guerre mondiale : réparations et reconnaissance	149
<i>Gaëlle Crenn</i>	

Chapitre 11 Ellis Island Migration Museum et Tenement Museum : deux approches de l'histoire des migrations à New York	163
<i>Andréa Delaplace</i>	

Chapitre 12 Collections nord-amérindiennes en France et en Amérique du Nord, du XVII ^e siècle à nos jours	179
<i>Mathilde Schneider</i>	

Chapitre 13 L' <i>Underground Railroad</i> dans l'État de New York : restituer par la photographie la « matérialité dissimulée » d'un patrimoine invisibilisé	193
<i>Nicola Lo Calzo</i>	

Chapitre 14 L'art inuit dans les musées canadiens, quelle remise en cause des stéréotypes ?	217
<i>Julia Etournay-Lemay</i>	

Chapitre 15 Les minorités et le rôle social du musée : à la croisée des missions et des visions de l'institution	227
<i>Fabien Van Geert</i>	

PARTIE 4

Coproduction et dialogue 239

Chapitre 16 Le projet InterReconnaissance au Québec, au service de la coconstruction communautaire 241

Ève Lamoureux, Noémie Maignien, Francine Saillant

Chapitre 17 Le Musée de la civilisation à Québec et les approches inclusives 255

Geneviève De Muys, Matthieu Gill-Bougie, Caroline Lantagne

Chapitre 18 Allers-retours Boulogne-sur-Mer – Kodiak, construire un dialogue interculturel au musée 269

Elikya Kandot, Justine Vambre

Chapitre 19 Les pratiques collaboratives au Mucem : le cas de l'exposition « Barvalo. Roms, Sinti, Gitans, Manouches, Voyageurs... » 279

Alina Maggiore

Chapitre 20 La collection nord-américaine du marquis de Sérent : pluralisation des savoirs autochtones dans les musées français 295

Vanessa Ferey

Conclusion

Quand les minorités défient la majorité : mythes fondateurs et relations de pouvoir au musée 309

Bruno Brulon Soares, Yves Bergeron

Bibliographie générale 319

Table des illustrations 329

Présentation des autrices et auteurs 335

Chapitre 7

La représentation de soi dans les musées des réserves indiennes : raconter la Révolution américaine

Karim M. Tiro,
professeur, Xavier University, Cincinnati

Traduction Olivier Maheo

Des réserves amérindiennes à l'utopie

Lorsque nous réfléchissons à la coconstruction d'un musée par des membres des cultures dominantes et minoritaires, nous pensons généralement à l'exposition des perspectives minoritaires dans des institutions créées par (et toujours principalement pour) la culture dominante. S'il est vrai que les musées ont été des dispositifs caractéristiques et efficaces au service de cette domination, il n'est pas surprenant que les peuples minoritaires aient fini par se les approprier pour leurs propres fins. Ainsi, le voyage vers l'utopie d'un musée coconstruit débute (ou du moins fait un premier arrêt précoce) précisément dans des musées et d'autres sites patrimoniaux dans lesquels les communautés minoritaires racontent leur propre histoire. Ce chapitre aborde la question de l'autoreprésentation historique au sein des musées de minorité dans le cas particulier des réserves amérindiennes états-uniennes.

Malheureusement, les termes d'« utopie » et de « réserve amérindienne » font rarement bon ménage. Ces réserves étaient de petits fragments des territoires occupés à l'origine par les nations amérindiennes, ou de pauvres substituts qui en étaient parfois très éloignés. La vie dans les réserves était souvent très difficile, marquée par les maladies épidémiques, l'alcool introduit par les colons, la perte des écosystèmes et toutes les perturbations liées au colonialisme. Cependant, les réserves ont également permis à un sentiment d'appartenance et d'identité de se développer tandis que, les autochtones s'adaptant au nouvel ordre des choses, les réserves sont devenues de nouvelles patries. Ils y sont majoritaires et leurs musées et sites historiques véhiculent des visions de l'histoire qui reflètent leurs préoccupations et intérêts particuliers.

La nation Oneida du Wisconsin et la nation Stockbridge-Munsee Mohican (désormais « Mohican ») résident toutes deux dans des réserves à environ 1 600 kilomètres à l'ouest de leurs territoires d'origine. La plupart des membres des deux

peuples ont fait le voyage vers l'ouest entre 1810 et 1840. L'ironie de cet exil forcé est que, contrairement à la majorité des nations autochtones du nord-est, ces derniers ont combattu aux côtés des États-Unis contre la Grande-Bretagne lors de la Révolution. On aurait pu s'attendre à ce que cela les protège de leur éviction de leurs terres dans les décennies qui ont suivi, mais ce ne fut pas le cas¹.

Les Oneidas et les Mohicans n'ont jamais hésité à rappeler aux Américains leur contribution à l'indépendance des États-Unis et leur dette morale. Il n'est donc pas surprenant que le récit de leur expérience de la guerre d'Indépendance figure en bonne place sur les sites où ils racontent leur histoire aussi bien à eux-mêmes qu'aux autres, et l'approche du 250^e anniversaire de la Révolution américaine rend ce sujet plus que jamais actuel. Ce type d'anniversaire est fréquemment l'occasion de revisiter collectivement le passé, à la lumière de nouvelles approches. Dans le contexte de la société états-unienne actuelle, cette commémoration s'annonce particulièrement controversée. En effet, alors que dans la plupart des pays la présentation de l'histoire est de plus en plus inclusive, à l'inverse l'administration Trump a fait de la Révolution la pièce maîtresse d'une initiative visant à promouvoir « l'éducation patriotique ». L'exploration des perspectives minoritaires est découragée au motif qu'elle serait source de division². Bien qu'une nouvelle administration soit arrivée aux affaires, des politiciens, des intellectuels et différents alliés de Trump poursuivent ce programme « patriotique ».

Raconter l'histoire dans la réserve

Les espaces muséaux dans lesquels les Oneidas et les Mohicans présentent leur histoire de la guerre d'Indépendance sont modestes mais divers. Dans le cas des Mohicans, il s'agit d'un espace d'exposition et des murs de leur bibliothèque-musée; les Oneidas ont fondé un petit musée autonome, l'Oneida Nation Museum.

Par ailleurs, la narration publique de leurs histoires se fait également dans d'autres lieux. Ainsi ces deux nations ont également érigé différents monuments aux anciens combattants sur des artères importantes. Elles commémorent régulièrement la Révolution lors de leurs pow-wows, des rassemblements estivaux au sein de la réserve, au cours desquels des danses traditionnelles, de l'artisanat et des cérémonies et les spécialités culinaires sont mis à l'honneur durant plusieurs jours. Ces musées, ces mémoriaux, ces pow-wows sont accessibles aux visiteurs, mais ils sont avant tout destinés aux membres de la nation. Ils sont mis

1 OBERLY J. W., *A Nation of Statesmen : The Political Culture of the Stockbridge-Munsee Mohicans*, Norman, University of Oklahoma Press, 2008 ; FRAZIER P., *The Mohicans of Stockbridge*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1994 ; TIRO K. M., *The People of the Standing Stone. The Oneida Nation From the Revolution Through the Era of Removal*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2011.

2 President's Advisory 1776 Commission, The 1776 Report, 2021, <https://trumpwhitehouse.archives.gov/wp-content/uploads/2021/01/The-Presidents-Advisory-1776-Commission-Final-Report.pdf>



Fig. 1. Vue intérieure de l'Oneida Nation Museum. La couleur pourpre et le motif du «dôme céleste» sont très importants dans la culture iroquoise, De Pere, Wisconsin, 2017.
© Oneida Nation Museum.

au service de la promotion d'un sentiment d'identité et de territorialité. C'est particulièrement important dans les plus petites réserves, dont font partie celles des Oneidas (26 500 hectares) et des Mohicans (9 000 hectares). Du fait de leur taille restreinte, il est d'autant plus important d'imprimer une marque nationale autochtone sur le paysage, alors que différentes attaques juridiques contre leur souveraineté autochtone ont permis à des non-autochtones d'acquérir des parcelles de terre à l'intérieur des réserves. Cette situation a donné lieu à ce que l'on appelle communément un «damier» de propriétés foncières autochtones. L'implantation de symboles de la nation est un des moyens pour résister à ce processus, ou du moins essayer de le masquer.

La nation Oneida du Wisconsin compte environ 17 000 habitants. Environ un tiers d'entre eux vivent dans leur réserve, située dans une zone semi-rurale adjacente à la petite ville de Green Bay (100 000 habitants). La réserve des Mohicans située à une centaine de kilomètres plus à l'ouest, dans la campagne du Wisconsin, compte environ 500 personnes, soit également environ un tiers de la population totale des Mohicans. Du fait de leur petit effectif, ces nations ont connu de nombreux mariages mixtes hors de la communauté, et leurs enfants ont été éduqués majoritairement par des enseignants non autochtones. Par conséquent, leur conscience historique a été fortement influencée par la culture dominante des Blancs. Leurs représentations de l'histoire du XVIII^e siècle partagent ainsi une historiographie commune avec la culture dominante, et il ne s'agit pas

d'une tradition autonome, distincte, qui serait fondée sur la transmission d'informations privées au sein du groupe.

À l'époque de la Révolution, les Oneidas vivaient dans ce qui est devenu l'État de New York, au centre de celui-ci, sur leurs terres ancestrales. Les Mohicans eux étaient les premiers habitants de la vallée supérieure du fleuve Hudson, où ils avaient fusionné avec plusieurs nations indigènes de la Nouvelle-Angleterre. La plupart vivaient dans un village établi par une mission protestante dans l'ouest du Massachusetts, à Stockbridge. Le maître de cérémonie du pow-wow mohican de 2019, Larry Madden, s'adresse ainsi au public rassemblé pour l'occasion – la plupart des participants étaient des Mohicans et des membres d'autres nations autochtones, notamment des Menominee, des Oneida, des Brotherton et des Ho-Chunk –, afin d'expliquer le choix des Mohicans en faveur du camp américain durant la Révolution :

« Ces décisions étaient influencées par un certain nombre de facteurs, [mais] on ne peut ignorer le fait que les Mohicans étaient complètement entourés de communautés de colons connues pour leur opposition farouche au Stamp Act... Il n'est pas nécessaire de faire preuve de beaucoup d'imagination pour penser que les Mohicans ont ressenti une pression démesurée, voire une menace d'intimidation et de violence, pour participer à la guerre révolutionnaire. Pourtant, [ils] ont aussi vu la Révolution comme une opportunité. S'ils se rangeaient du côté des rebelles américains, la nouvelle nation pourrait respecter et honorer leurs tentatives de récupérer les terres perdues³. »

Comme il le souligne, les Mohicans étaient avant tout soucieux de défendre leur présence sur leur terre, même si une grande partie de celle-ci était déjà occupée par des colons. Les motivations des Oneidas étaient comparables, mais leur situation n'était guère meilleure. En 1776, ils font face à un afflux constant de colons sur leur frontière est, qui tient toujours. C'est pourquoi il était tout à fait logique de chercher à s'entendre avec ceux qui étaient les plus forts. Dans l'État de New York, comme dans l'ouest du Massachusetts, les rebelles, plutôt que les Britanniques, semblaient dominer. Pour protéger leurs terres, les Oneidas et les Mohicans ont servi les États-Unis comme éclaireurs, espions, diplomates et guerriers dès le début de la guerre.

Des histoires indigènes particulières

Les représentations historiques actuelles de ces Amérindiens associent leur rôle dans la guerre à des moments emblématiques, connus de tous. Pour les Mohicans, cet épisode est leur participation à la résistance au siège britannique de Boston en 1775. Les Oneidas étaient présents lors du difficile campement hivernal de

³ Larry Madden, lors d'un pow-wow en 2019.

George Washington à Valley Forge en 1777-1778. Comme l'indique un panneau de l'Oneida Nation Museum, l'armée de Washington était affamée mais « par chance, les Oneidas sont venus à leur secours. Ils ont apporté des boisseaux de maïs, d'autres sources de nourriture et des provisions. En conséquence, l'armée du général Washington a survécu à l'hiver ». Cette générosité est personnifiée par une femme nommée Polly Cooper, qui « est restée pour montrer aux soldats comment préparer correctement le maïs blanc » et qui a été récompensée par un châle, cadeau de la femme du général Washington, Martha. L'histoire incorpore plusieurs éléments très importants de la culture iroquoise, dont les Oneidas font partie : le maïs a un aspect sacré, puisque son apparition sur Terre était comprise comme un cadeau posthume de la fille de la Femme du Ciel. La réciprocité, une valeur centrale dans la culture indigène, a été modélisée sous la forme du cadeau des Oneida et du témoignage d'appréciation de Washington. Enfin, cette action place au centre les femmes, ce qui confirme le pouvoir et le statut qu'elles détenaient dans les sociétés iroquoises matrilineaires, ce qui les distinguait des sociétés euro-américaines. Dans l'ensemble, cette anecdote a des connotations indigènes pour les spectateurs iroquois qui transcendent son contenu historique et qui résonnent avec la culture indigène et la renforcent.

La lettre d'un officier français, Louis de Tousard, fournit d'ailleurs une confirmation de ce cadeau et de sa signification symbolique. Le 7 avril 1778, il écrit : « Nous sommes actuellement en abondance de maïs, que nous avons reçu des Indiens eux-mêmes, qui ont fait défense de recevoir de l'argent pour cela. » Cependant, Tousard indique également que la survie de l'armée n'est plus vraiment en jeu. Les exagérations à ce sujet ne sont pas le fait des Oneidas, et un tel récit héroïque est omniprésent dans la mémoire historique américaine⁴. Ainsi le panneau du musée Oneida qui reprend cette hypothèse d'une armée affamée illustre la confiance qu'ils accordent au récit conventionnel.

Les Oneidas sont l'une des six nations de la Confédération iroquoise. Durant la guerre d'Indépendance, la plupart des autres nations iroquoises ont choisi le camp de la Grande-Bretagne. Cette rupture et la réconciliation avec les autres nations de la Confédération par la suite est un sujet important dans la présentation de leur histoire au musée. Il s'agit de renforcer leur identité iroquoise et de les relier aux autres communautés iroquoises contemporaines de l'État de New York, de l'Ontario et du Québec. Cela contribue aussi implicitement à établir une distinction politique et linguistique vis-à-vis d'autres Amérindiens du Wisconsin qui, comme les Mohicans, ne faisaient pas partie de la Confédération et qui parlent des langues du groupe algonquin. L'exposition rappelle aux Oneidas que leur culture et leur patrimoine diffèrent de celui des autres communautés autochtones de la région.

4 BODLE W., *Valley Forge Winter. Civilians and Soldiers in War*, State College, Pennsylvania State University Press, 2002.

Chapitre 8

Les transformations de l'Arab American National Museum après le 11 septembre 2001

Dominique Cadinot,
maître de conférences, Université d'Aix-Marseille, LERMA

C'est à la fin du XIX^e siècle que les premiers musées de communauté ou *culturally-specific museums* apparaissent aux États-Unis. Mais au cours des années 1970, dans le sillage du mouvement pour les droits civiques afro-américains, leur nombre augmente considérablement. Désireux d'affirmer aussi leur fierté ethnique, les nouvelles communautés immigrées qu'elles soient hispaniques ou asiatiques se dotent d'institutions muséales destinées à préserver et transmettre leur culture. Aux missions de conservation et d'exposition du patrimoine culturel matériel ou artistique s'ajoute donc la nécessité de transmettre un patrimoine immatériel afin de renforcer le sentiment d'appartenance et de veiller à la pérennisation d'une identité collective. Mais comment procéder lorsque plus de dix générations séparent les premiers immigrés et les citoyens d'aujourd'hui, lorsque les conditions de l'exil et celles de l'intégration diffèrent radicalement ? Comment préserver tout en restant en contact avec les problématiques des nouvelles générations ? Voilà des questions auxquelles l'administration de l'Arab American National Museum-AANM, le musée national arabo-américain, de Dearborn dans le Michigan, cherche à apporter des réponses, en particulier depuis les réactions violentes et islamophobes de leurs concitoyens à la suite des attentats terroristes du 11 septembre 2001. Conçu à l'origine par un groupe d'intellectuels partisans du panarabisme, le musée est désormais administré par une nouvelle génération née à la charnière des deux siècles et par conséquent marquée à la fois par une remise en question brutale de son identité et par une révolution culturelle donnant aujourd'hui la parole aux dominés et en particulier aux populations racisées.

À partir d'une analyse du discours muséographique – ou « mise en espace du sens » pour reprendre l'expression de Marie-Clarté O'Neill¹ – propre à l'AANM, ce chapitre vise à comprendre comment, dans un musée de communauté, la communication patrimoniale organise la hiérarchisation mémorielle et contribue à la pérennisation d'une identité collective malgré le clivage générationnel.

1 O'NEILL M. C. et DUFRESNE-TASSE C., « Augmenter notre compréhension de l'impact de la muséographie sur les visiteurs », *Culture & Musées*, 2010, n° 16, p. 239-244.

Origine du processus de muséalisation

Pour retracer la genèse du processus de muséalisation et en comprendre les fondements idéologiques, il faut remonter à la création en 1971 de l'association Arab Community Center for Economic and Social Services, ACCESS, dont la vocation première est médico-sociale ; l'association propose en effet un accès aux soins médicaux ou aux services d'assistance juridique aux plus démunis. Ses fondateurs sont de jeunes militants arabo-américains de première ou seconde génération, un groupe d'intellectuels qui participe à ce qui a été nommé l'éveil arabo-américain (*The Arab American awakening*). Cette prise de conscience identitaire fait suite à la défaite de la coalition arabe au Proche-Orient après la guerre des Six Jours en 1967. Non seulement, la victoire éclair des Israéliens est vécue comme une profonde humiliation, mais elle donne lieu dans son sillage à la diffusion dans les médias américains d'images négatives à l'encontre du peuple arabe. Décidés à contrecarrer en particulier le discours du lobby pro-israélien, les fondateurs d'ACCESS comme George Khoury, un chrétien d'origine palestinienne, et Hajjah Aliya Hassan, de confession musulmane, développent en parallèle de leur action sociale des stratégies visant à promouvoir l'intégration politique des immigrés en s'inspirant d'actions menées par les Black Panthers ou par « LA SED » (Latin Americans for Social Development)². Ils organisent ainsi des campagnes pour promouvoir les inscriptions sur les listes électorales ou des stages de formation pour se familiariser au fonctionnement des institutions locales. Ainsi, l'éveil arabo-américain marque l'entrée d'une nouvelle minorité ethnique dans le champ politique. C'est dans ce contexte qu'est adoptée l'expression à trait d'union *Arab-American*, construite sur le modèle utilisé depuis le début du XX^e siècle par de nombreuses minorités ethniques et dont le premier terme fait référence à une identité nationale ou culturelle et dont le second constitue une expression d'allégeance à la communauté nationale américaine. Le choix de l'arabité comme source d'identification est typique d'une génération qui défend alors le particularisme culturel arabe et une vision laïque de l'identité collective. L'objectif est donc de créer un cadre de référence dans lequel tous les immigrés arabophones indépendamment de leurs origines nationales ou de leurs affiliations religieuses pourront s'inscrire.

En 1997, les dirigeants d'ACCESS décident d'élargir leur champ d'action et créent un nouveau service consacré aux pratiques culturelles. Le Cultural Arts Program se donne alors deux missions principales ; d'une part, inciter les membres de la communauté à s'approprier ou se réapproprier leur héritage par le biais d'ateliers ou d'expositions consacrées, par exemple, à l'artisanat traditionnel, d'autre

2 PENNOCK P., *The Rise of the Arab American Left. Activists, Allies, and Their Fight against Imperialism and Racism, 1960s-1980s*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2017, p. 194.

part il s'agit de faire connaître la culture arabe au plus grand nombre et en particulier aux habitants non arabes de l'agglomération, dans les écoles ou administrations locales. Grâce à une campagne d'appels aux dons, la directrice de ce nouveau service, la sociologue Anan Ameri, parvient à rassembler une première collection de photographies, d'objets et d'archives familiales qu'elle expose dans le bâtiment principal de l'association.

Au début du XXI^e siècle, c'est un nouveau traumatisme qui a pour effet de concrétiser le projet muséal. Les attentats terroristes du 11 septembre 2001 projettent instantanément la communauté arabo-américaine sous les feux de l'actualité. Jamais les Américains d'origine arabe ou de confession islamique n'avaient été aussi violemment attaqués dans les médias populaires. Plus grave encore, partout les crimes motivés par la haine raciste se multiplient. D'après les chiffres du FBI, le nombre d'agressions à l'encontre des musulmans américains ou des personnes d'origine arabe aurait connu entre 2000 et 2001 une hausse de 1 600 %³. Indifféremment, Arabes et musulmans deviennent donc les ennemis de l'intérieur. Dans ce contexte, on comprend aisément que les responsables de l'association ACCESS aient reconnu l'urgence de fonder une institution culturelle dont la mission première serait de déconstruire les préjugés répandus dans les médias et la rhétorique politique. Voici comment Diana Abouali, directrice du musée depuis 2019, rapporte cette décision :

« L'impact du 11 septembre sur la communauté arabe et musulmane a clairement mis en évidence la nécessité de créer une institution capable de mettre en œuvre un discours indépendant sur l'identité des Arabo-Américains, à travers leurs propres mots, et ainsi contrer les stéréotypes et dissiper les idées reçues⁴. »

Seulement, le choix d'une stratégie de mise en valeur fait débat et une interrogation déterminante se pose : faut-il uniquement donner à voir la culture d'origine, en expliquer les valeurs et traditions, ou plutôt mettre en exergue l'intégration réussie des immigrés et de leurs descendants ? En d'autres termes comment articuler ce double espace « ici » et « là-bas » ? Ainsi donc, si l'urgence d'une campagne pédagogique pour contrecarrer tout discours raciste est une évidence, le contenu thématique, la proposition muséale fait débat. Quelle muséographie a finalement été choisie ? Et de quelle narration historique est-elle le support ?

3 US Department of Justice, « Confronting Discrimination in the Post-9/11 Era : Challenges and Opportunities Ten Years Later », A Report on the Civil Rights Division's Post-9/11 Civil Rights Summit, www.justice.gov/sites/default/files/crt/legacy/2012/04/16/post911summit_report_2012-04.pdf, 2011, p. 7.

4 Cité dans TALASS R., « Inside the revamped Arab-American National Museum », *Arab News*, <https://www.arabnews.com/node/2027261/lifestyle>

Un musée de communauté ancré dans son milieu

L'AANM ouvre ses portes en mai 2005 dans la ville de Dearborn au sud-ouest de Détroit. À partir des années 1910, cette banlieue ouvrière a accueilli un grand nombre d'immigrés arabes qui sont venus grossir les rangs de la main-d'œuvre employée aux usines Ford de River Rouge, composée alors principalement d'immigrés nord-européens. Si les premières générations d'immigrés arabes sont constituées de Syro-Libanais, au cours des années 1970 et 1980, les nouveaux arrivants sont majoritairement Palestiniens, Yéménites puis Irakiens. Rassemblant aujourd'hui plus de 40 000 personnes d'origine proche ou moyen-orientale, soit entre 30 % et 40 % du total de la ville, Dearborn compte aujourd'hui la plus grande concentration d'Américains d'origine arabe. Surnommée *Little Arabia* ou *The capital of Arab America*⁵, Dearborn, et en particulier le quartier de South End, comporte de nombreux commerces ethniques dont les enseignes mélangent la langue anglaise et la langue arabe. Le paysage urbain est aussi marqué par la présence d'édifices religieux dont l'Islamic Center of America, la plus grande mosquée du continent nord-américain. C'est au cœur de ce quartier, à quelques encablures du complexe automobile Ford de River Rouge, que se dresse aujourd'hui le premier et unique musée consacré à l'histoire des populations américaines d'origine arabe.

Le bâtiment principal propose aux visiteurs deux collections permanentes. Au rez-de-chaussée, le public est invité à découvrir dans les premières vitrines les contributions de la civilisation arabe à l'histoire mondiale, savoirs mathématiques, médecine, astronomie, etc. Différents dispositifs pédagogiques jalonnent le parcours comme des bornes interactives, des écrans tactiles, des documents sonores. La forme du bâtiment et l'agencement du rez-de-chaussée mettent aussi en valeur les caractéristiques de l'architecture et de l'artisanat traditionnel arabo-musulman. Le hall d'entrée est surmonté d'une coupole tandis que les murs sont en partie recouverts de mosaïques aux motifs géométriques. Dans l'escalier menant à l'étage, une carte interactive permet de localiser les pays qui forment le monde arabe, c'est-à-dire les 22 pays où la langue officielle est l'arabe et qui appartiennent à la Ligue du même nom fondée en 1945. À cette première étape de la visite, on constate donc que le référent identitaire considéré comme essentiel et mis en avant est bien celui de l'arabité ; ce lien culturel commun qui unirait depuis des siècles tous les peuples arabophones par-delà les appartenances nationales ou confessionnelles.

Arrivés au premier étage, les visiteurs accèdent à la seconde exposition permanente consacrée exclusivement à l'histoire de la communauté arabo-américaine divisée en trois sections thématiques. La première section, « Coming to America », retrace l'expérience migratoire des populations arabes depuis les

5 SHRYOK A., « New Images of Arab Detroit. Seeing Otherness and Identity through the Lens of September 11 », *American Anthropologist*, 2002, vol. 104, n° 3.



Fig. 1. Arab American National Museum, Dearborn, 2010.
© Dominique Cadinot.

premiers contingents à la fin du XIX^e siècle jusqu'aux derniers arrivants réfugiés d'Irak ou de Syrie à partir des années 1990. Des vitrines donnent à voir ce que les pionniers de cette immigration apportaient dans leurs valises : vêtements, livres, dictionnaires, objets religieux ou un flacon de sable en souvenir de la terre natale. D'autres vitrines permettent aux visiteurs de lire les courriers échangés entre les émigrés et leurs familles restées au pays. Une grande partie de ces objets vient de dons de particuliers et témoigne surtout de l'expérience des premiers immigrants. En complément, des photographies grand format et sérigraphiées ont été collées sur les murs et montrent des portraits de famille pris entre la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle. Dans cette section, des biographies caractéristiques sont mises en scène, comme celle d'Ahmed Ibrahim qui fuit son village de Palestine en 1948 suite à la création de l'État hébreu. Arrivé à New York, Ibrahim obtient un emploi de vendeur ambulant. Après quelques mois, il économise suffisamment d'argent pour faire venir sa femme et ses sept enfants, dont certains, nous dit-on, deviendront soit avocat, soit médecin⁶. D'une manière générale, l'intention est de mettre en résonance l'expérience arabo-américaine et celles d'autres communautés immigrées, et de montrer, tout en soulignant les particularismes, que les Arabo-Américains partagent avec leurs concitoyens la même histoire ; celle du déracinement, de l'exil et du désir de réussite dans leur nouvel environnement.

6 Voir la vidéo de présentation sur le site : <https://arabamericanmuseum.org/making-an-impact>

Chapitre 9

Les arts de l'Islam au musée du Louvre : un patrimoine pour quelle(s) communauté(s) ?

Constance Jame,
doctorante, Ruprecht Karls Universität Heidelberg, École du Louvre

Octobre 2002, coup de théâtre dans le monde muséal français, le président de la République, Jacques Chirac, annonce la création d'un huitième département au musée du Louvre, dédié aux arts de l'Islam. Depuis 1881 aucun nouveau département n'avait vu le jour. Comme le soulignera Jean-Jacques Aillagon, ministre de la Culture, cette décision est éminemment politique¹. En effet, Chirac déclare à Troyes :

« J'attache la plus grande importance à ce que nos concitoyens puissent mieux mesurer combien la France a pu s'enrichir, tout au long de son histoire, des apports de ceux qui l'ont, siècle après siècle, et si nombreux, rejointe². »

Il s'attache ici à défendre le multiculturalisme, à prendre en compte la diversité culturelle du pays, en mettant en avant ce patrimoine, qui du fait des migrations d'objets, mais aussi de personnes, fait désormais partie prenante de la France. Par ailleurs cette décision s'inscrit dans un contexte politique et social tendu, du point de vue international à la suite des attentats du 11 septembre 2001, et à l'échelle nationale, avec lors des élections présidentielles de 2002 un second tour marqué par la présence du candidat du Front national. Ce choix est alors perçu par les médias, tout comme certains chercheurs, comme une réponse symbolique pour « créer un pont entre le public (occidental) et le monde musulman³ ».

L'idée d'utiliser les arts comme médiateurs face aux questions sociales n'est pas un cas isolé, alors que le musée est perçu comme une « zone de contact⁴ ». Son rôle social s'est développé, notamment en ce qui concerne les minorités et

1 RIDING A., « An Essay : Islamic Art as mediator for Cultures in Confrontation », *The New York Times*, 2004.

2 CHIRAC J., « Discours du président de la République prononcé à Troyes », Troyes, 2002, <https://bit.ly/3qDrD4D>

3 « L'Islam au Louvre », *Le Monde*, 16 janvier 2003, <https://bit.ly/3qFTHVi>; SHATANAWI M., « Curating against Dissent. Museums and the Public Debate on Islam », in FLOOD C., HUTCHINGS S., MIAZHEVICH G. et NICKELS H. (dir.), *Political and Cultural Representations of Muslims*, Leiden, Brill, 2012, p. 177.

4 CLIFFORD J., « Museums as Contact Zones », art. cit.

leur intégration. Collaborer avec les communautés afin de leur donner une voix quant à la (re)présentation de leur patrimoine et la narration de leur histoire pourrait sembler plutôt concerner les musées dits de société, d'histoire voire d'ethnographie. Face aux attentes politiques exprimées par Chirac puis réitérées par François Hollande en 2012, comment le Louvre, un musée de beaux-arts, répond à celles-ci à travers l'exposition des arts islamiques ? Le musée intègre-t-il les représentants de ce patrimoine ainsi que leurs voix dans les salles ?

Ce chapitre analyse en deux temps la politique curatoriale du département des arts de l'Islam du Louvre (DAI) face aux demandes des politiques. L'étude des galeries d'arts islamiques et celle d'expositions hors les murs permettent de mettre en lumière la manière dont l'inclusion des communautés musulmanes a été défendue dans un premier temps par la promotion d'un patrimoine commun, à travers une certaine narration et une sélection d'objets. Dans un deuxième temps, le musée s'est essayé à des formes de collaboration avec différents acteurs supposés représenter la population musulmane de France, afin d'incorporer le patrimoine du passé au présent et de créer un lien plus étroit avec le public.

Le département des arts de l'Islam, un projet politique d'inclusion

La décision de Chirac en 2002 de créer le DAI s'accompagne de l'ouverture de nouvelles salles destinées aux collections d'arts islamiques. Bien qu'exposées depuis 1993, elles ne disposaient pas d'un espace suffisant au regard de leur importance, tant d'un point de vue du nombre d'objets que de leur place au sein de l'histoire de l'art. Ce projet ne se contente pas de leur attribuer plus d'espace, il leur ouvre un lieu spécifique. Un concours d'architecture est lancé afin de répondre aux contraintes du palais et de présenter au mieux les œuvres.

Cette création est également symbolique. D'une part parce que, depuis la construction de la pyramide de I. M. Pei en 1989 à la demande de François Mitterrand, le Louvre n'avait plus développé un tel projet architectural ; d'autre part, parce qu'en octroyant aux collections d'arts islamiques un bâtiment propre, pensé et dessiné pour elles, c'est un musée dans le musée qui est créé. En effet, un éventuel futur déplacement des collections hors de ce bâtiment ne semble pas envisageable, tant la trame architecturale réalisée par Rudy Ricciotti et Mario Bellini s'inscrit dans une architecture contemporaine du monde islamique adaptée à ces œuvres. Critiqué lors de son ouverture pour son caractère néo-orientalisant, le toit ondulé pouvant rappeler une tente nomade, un tapis volant voire un voile⁵, le choix des architectes peut toutefois s'inscrire dans ce

5 EDELMANN F., « Le syndrome d'Ali Baba, ou l'architecture à l'épreuve de la muséographie », *Le Monde*, 24 septembre 2012.

que certains chercheurs désignent comme l’architecture islamique contemporaine, à l’image du Museum of Islamic Art de Doha réalisé par Ieoh Ming Pei ou de l’Institut du monde arabe par Jean Nouvel. Dans son analyse de l’architecture moderne et contemporaine en Asie de l’Ouest, la chercheuse et architecte Esra Akcan désigne cette inspiration des arts islamiques par le terme de *translation*, c’est-à-dire le transport d’idées, de motifs, de styles vers un autre lieu culturel et leur mutation lors de ce transfert⁶. Auparavant isolés au sous-sol, les arts islamiques se retrouvent placés au centre du Louvre, au sein de la cour Visconti, dans un écrin de verre, aux côtés des arts dits classiques, grecs et romains, considérés comme les fondements des cultures européennes. Auparavant à la marge, ils se retrouvent élevés en pleine lumière.

Selon l’historienne de l’art Heghnar Z. Watenpaugh, l’ouverture de ces galeries arrive à « un moment crucial pour la définition de la citoyenneté française et européenne sur fond de décolonisation et de demande de droits civiques par les immigrés musulmans⁷ ». C’est aussi ce que laisse entendre Aillagon :

« Beaucoup de jeunes immigrants n’adhèrent pas totalement à notre culture, et ne connaissent pas non plus leur propre culture d’origine. C’est bien de montrer que la République respecte, présente et étudie cette culture⁸. »

Ainsi, hormis le fait de redonner leur place de choix à ces arts, il y a un enjeu plus vaste : mettre en avant le patrimoine des communautés musulmanes de France afin de les réconcilier avec la République.

Dans leurs discours dédiés au projet d’ouverture des salles des arts de l’Islam au Louvre, les différents présidents de la République s’étant succédés de 2003 à 2012 – Jacques Chirac, Nicolas Sarkozy, François Hollande – ont exprimé leur souhait que présenter ces arts au grand public puisse donner une image différente de l’islam et contrer le fanatisme⁹.

Toutefois, que cela soit un politique, Aillagon, ou une chercheuse, Watenpaugh, ceux-ci estiment que ces salles s’adressent tout particulièrement aux immigrés musulmans. D’autres musées européens possédant des collections d’arts islamiques considèrent également que leur collection devrait créer un lien avec les communautés musulmanes. Ainsi, Stefan Weber, le directeur du Museum für Islamische Kunst de Berlin, dans différentes publications, énonce clairement

6 AKCAN E., « Translations of Architecture in West Asia during the Twentieth Century », in FLOOD F. B. et NECİPOĞLU G. (dir.), *A Companion to Islamic Art and Architecture*, Oxford, Wiley Blackwell, 2017, p. 1267-1291.

7 WATENPAUGH H. Z., « Resonance and Circulation : The Category “Islamic Art and Architecture” », in FLOOD F. B. et NECİPOĞLU G. (dir.), *A Companion to Islamic Art and Architecture*, op. cit., p. 1223-1244.

8 RIDING A., « An Essay : Islamic Art as mediator for Cultures in Confrontation », art. cit.

9 SARKOZY N., « Déclaration de M. Nicolas Sarkozy, président de la République, sur les nouvelles salles des arts de l’Islam au musée du Louvre et les relations franco-arabes », 2008, <https://www.vie-publique.fr/discours/171714-declaration-de-m-nicolas-sarkozy-president-de-la-republique-sur-les-n>

cette politique¹⁰. Définir ce public se révèle compliqué, puisqu'il n'existe pas une communauté musulmane française. Pour la sociologue Valérie Amiraux, désigner des personnes sous ce terme renvoie à la nationalité d'origine des parents ou des grands-parents¹¹, rassemblant sous la même dénomination des citoyens d'origine culturelle diverse (Afrique du Nord, Moyen-Orient). Or, catégoriser des citoyens selon une origine qu'ils ne revendiquent pas nécessairement essentialise ces personnes. De même, un amalgame est créé, puisque « musulman » est employé sans distinction entre la religion et la culture. Une réduction est faite, considérant que, du fait de l'origine des citoyens, ceux-ci sont de religion musulmane. Or, non seulement ils peuvent ne pas se revendiquer comme tels, mais également être d'une autre confession voire athées. Il est d'autant plus difficile de définir une catégorie de la population française comme musulmane que la loi française interdit aux instances publiques depuis 1872 de recenser les citoyens selon leur religion. Par ailleurs, du fait de l'histoire de l'immigration (post)coloniale française, l'emploi du terme « communautés musulmanes » peut sous-entendre communautés maghrébines. Cette réduction peut s'expliquer par la part majoritaire parmi la population musulmane française de personnes d'origine maghrébine. En effet, parmi les 4 millions de personnes considérées comme appartenant à la population musulmane de France, entre 3 et 3,5 millions sont d'origine maghrébine, Algériens, Marocains ou Tunisiens¹².

Malgré la conscience de cet amalgame, de cette assignation identitaire, le choix a été fait de conserver ce terme, utilisé par les chercheurs, politiques et conservateurs de musée. Une autre problématique est le fait de considérer ces « immigrés musulmans » comme les héritiers de ce patrimoine, bien qu'ils soient de nationalité française. Le patrimoine islamique, tout comme le terme musulman, rassemble des cultures diverses : arabe, iranienne, turque pour n'en nommer que certaines. Comment alors estimer que les communautés musulmanes françaises puissent en être les héritières ? Tout comme l'idée d'une communauté musulmane française paraît construite et imaginaire¹³, celui d'un patrimoine commun islamique l'est également.

10 WEBER S., « Kollektives Gedächtnis und kultureller Speicher – Die Rolle des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum im heutigen Diskurs », *Politik & Kultur*, 2011, n° 1.

11 AMIRAUX V., « Speaking as a Muslim. Avoiding Religion in French Public Space », in AMIRAUX V. et JONKER G. (dir.), *Politics of Visibility. Young Muslims in European Public Spaces*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2006, p. 23.

12 Les chiffres ne faisant pas consensus parmi les chercheurs, nous avons retenu ceux utilisés par Claude Dargent : DARGENT D., « La population musulmane de France : de l'ombre à la lumière ? », *Revue française de sociologie*, 2005, vol. 51, p. 219-246.

13 ANDERSON B., *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 2006.

Chapitre 10

Les expositions consacrées à l'internement des Japonais-Américains pendant la Seconde Guerre mondiale : réparations et reconnaissance

Gaëlle Crenn,
maîtresse de conférences, Université de Lorraine

Introduction

Selon Kylie Message et Andrea Witcomb¹, sous l'influence de la muséologie critique, le rôle des institutions muséales s'est transformé et celles-ci en sont venues à reconsidérer leur place dans les relations entre communautés. Parmi les critiques majeures adressées aux musées, l'une porte sur l'échec de la démocratisation de leur accès, qui reste inégal selon les catégories sociales, au détriment des moins favorisés socialement et culturellement. Parmi les obstacles, il faut mentionner un manque structurel de familiarité, mais aussi un environnement inadapté, qui ne répond ni aux valeurs ni aux critères d'appréciation des publics des classes populaires, qui ne s'y reconnaissent pas et ne s'y sentent pas à l'aise. Une seconde critique porte sur l'exclusion sociale de certaines communautés et pointe l'absence de représentation (un silence qui occulte voire nie leur présence) ou même des représentations blessantes (négatives ou stéréotypées). Afin de répondre à ces critiques, les musées et centres culturels ont cherché à mieux associer les communautés et les groupes sociaux minorisés en vue de construire des représentations plus justes. On pourra donc, à la suite de Kylie Message, poser l'hypothèse que ces institutions muséales sont « des organisations qui contribuent à [...] la création et au maintien d'imaginaires nationaux symboliques, et qui peuvent aussi jouer un rôle dans la transformation des structures sociales² ».

Dans l'histoire récente des États-Unis, les Américains d'origine japonaise ont connu un événement douloureux, dont le traumatisme perdure : la détention dans

1 MESSAGE K. et WITCOMB A., « Introduction : Museum Theory : An expended Field », in MESSAGE K. et WITCOMB A. (dir.), *International Handbook of Museum Studies*, tome I : *Museum Theory*, Hoboken, N. J., Wiley, 2015, p. XXXV-LXIII.

2 Toutes les traductions de cet ouvrage sont celles des auteures et auteurs. MESSAGE K., « Multiplying sites of sovereignty through Community and Constituent Services at the National Museum of the American Indian ? », *Museum and Society*, 2009, vol. 7, n° 1, p. 50-67, p. 51.

des camps d'internement des Japonais-Américains lors de la Seconde Guerre mondiale. Considérées comme « ennemis de l'intérieur », des familles ont été internées dans des camps situés en Californie mais aussi sur une large partie de l'Ouest du territoire états-unien. Comment cette histoire est-elle mise en scène dans les institutions muséales aux États-Unis ? Dans ce chapitre, nous comparons trois expositions, qui se sont tenues (à partir de 2019, certaines existant toujours) dans des contextes institutionnels distincts : au Colorado History Museum de Denver (État où différents camps d'incarcération avaient été établis), la section du parcours permanent consacrée à la détention des Japonais-Américains ; dans le parcours permanent du California State Museum à Sacramento, l'exposition « Uprooted! Japanese Americans During World War II » ; enfin, à San Francisco, l'exposition temporaire « Then They Came for Me. Incarceration of Japanese Americans during World War II and the Demise of Civil Liberties », en 2019. Les expositions de Denver et de Sacramento ont été développées par des musées d'État. Celle de San Francisco est présentée dans le bâtiment d'un organisme associatif, le Centre pour des futurs sans violence, sur le terrain militaire du Presidio³.

Nous souhaitons explorer le rôle des musées et centres culturels dans la construction d'un récit sur la communauté des Japonais-Américains aux États-Unis. Notre analyse vise à montrer comment ils mettent en scène et formulent l'articulation entre le récit national et l'« histoire difficile » de cette communauté⁴. Nous explorons la façon dont ces institutions recourent aux principes de la muséologie collaborative – à savoir des approches qui intègrent à différents degrés la participation des communautés, allant de la consultation, au recueil d'objets et de témoignages et jusqu'à la cogestion de l'institution d'accueil⁵ – au profit de visées qui peuvent favoriser tantôt l'expression d'une concorde citoyenne restaurée, tantôt la revendication de la reconnaissance des spécificités culturelles communautaires.

Entre 1942 et 1945, 110 000 Japonais-Américains ont été internés aux États-Unis. L'Executive Order du 19 février 1942 signé par F. D. Roosevelt conduit à l'incarcération des Japonais-Américains, dont deux tiers sont des citoyens américains, dans des camps de rassemblement puis dans dix camps d'incarcération

3 <https://www.futureswithoutviolence.org/about-us/our-mission/where-we-are> : « Depuis plus de trente ans, FUTURES propose des programmes, des politiques et des campagnes révolutionnaires qui donnent des moyens d'action aux personnes et aux organisations qui œuvrent pour mettre fin à la violence contre les femmes et les enfants dans le monde entier. » Il organise également des actions de développement communautaire et de lutte contre les injustices. Le centre développe actuellement sur ce site un Courage Museum (musée du Courage) qui ouvrira ses portes en 2025.

4 MACDONALD S., *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Londres, New York, Routledge, 2009.

5 PEERS L. et BROWN A. K., « Introduction », in PEERS L. et BROWN A. K. (dir.), *Museums and Source Communities...*, *op. cit.* ; PHILLIPS R. B., *Museum Pieces...*, *op. cit.* ; KREPS C., « Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-Cultural Perspective », in MACDONALD S. (dir.), *A Companion to Museum Studies*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, p. 457-472.

répartis sur les États de l'Ouest américain. En 1988, par la signature du Civil Liberty's Act, Ronald Reagan consent finalement à faire des excuses et à accorder des réparations financières de 20 000 dollars à chaque interné survivant.

Pour rendre compte de cet épisode sombre de l'histoire américaine, les trois expositions suivent le même parcours chrono-thématique relatant l'expérience des détenus. C'est dans le traitement scénographique et le détail des discours tenus que les expositions diffèrent et révèlent des approches distinctes de la place des communautés dans le récit national et, finalement, du rôle du musée lui-même. Partant du rappel du contexte d'origine, elles abordent successivement le déplacement forcé, les conditions de vie et l'expérience vécue dans les camps de détention provisoire et d'incarcération, la libération, le destin ultérieur des déportés, les réparations de 1988, et enfin, la construction de la mémoire. Elles recourent toutes aux témoignages et présentent de nombreux objets issus des communautés nippo-américaines concernées par ce moment de l'histoire. Nous examinerons principalement trois aspects : les scénographies privilégiées, les usages des témoignages et les relations établies entre passé et présent (et sur ce point, en particulier, le traitement du sujet des réparations et du destin des détenus après leur libération). Notre analyse met finalement en évidence les différences entre les démarches scénographiques, qui répondent à des modèles distincts de muséographie collaborative.

Scénographies : immersion et déstabilisation des visiteurs

L'exposition à Denver prend place dans la reconstitution d'un baraquement de camp, optant pour une scénographie immersive. Pour Stephen Bitgood, l'immersion consiste à « transporter les visiteurs dans un autre temps et un autre lieu ⁶ ».

On y découvre une reconstitution des aménagements qui existaient dans les camps, ainsi que des dispositifs complémentaires : vitrines d'objets du quotidien ou créations des personnes incarcérées, coffre révélant les rares effets personnels apportées, etc. Bien que l'on ne puisse pas toucher les objets, le sentiment d'immersion est renforcé par le déclenchement d'une boucle sonore qui restitue un dialogue tendu entre une mère et son fils à propos de la cohabitation et des conditions de vie du camp. Le son se déclenche à notre entrée, donnant l'impression de surprendre une conversation, accentuant ce que Michel Fried appelle « le sentiment d'effraction » (c'est-à-dire le sentiment gênant de saisir comme par effraction une scène qui ne nous serait pas destinée ⁷) et accroissant d'autant l'effet

6 BITGOOD S., « The Role of Simulated Immersion in Exhibition », *Center for Social Design, Technical Report*, n° 90-20, 1990.

7 FRIED M., *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.



Fig. 1. Exposition «Camp Amache», reconstitution d'un baraquement, History Colorado Museum, Denver, juin 2019.
© Gaëlle Crenn – Colorado History Museum.

d'immersion. La scénographie immersive et la mise en scène sonore stimulent la sympathie chez les visiteurs, les aident à se mettre (pour un moment) à la place des internés et à tenter de comprendre ce qu'ils ont pu ressentir.

D'autres objets et dispositifs recourent à cette « mise à la place » des détenus : par exemple un *loophole*⁸, un appareil de visionnage rudimentaire, qui permet de visionner des photographies prises par un interné lui-même (bien que le règlement du camp l'interdisait). Paradoxalement, alors que l'accent est mis dans les textes interprétatifs sur l'exiguïté des espaces personnels, le baraquement reconstitué a cependant été agrandi pour répondre aux normes de circulation des personnes à mobilité réduite. En conséquence de quoi cette distorsion affaiblit l'effet recherché par le recours au dispositif d'immersion sensible.

À Sacramento, l'exposition se déploie dans un espace assez restreint du parcours permanent. La scénographie, moins immersive, est plutôt de l'ordre de l'évocation : des objets sont mis en scène pour composer des décors suggestifs. On y trouve des éléments de reconstitutions, comme les chambrées des baraquements, mais on ne peut les traverser (des cordes en limitent l'accès). Si l'immersion est moindre, le décor est paradoxalement plus réaliste qu'à Denver, car il rend mieux l'impression d'exiguïté des lieux de résidence forcée des internés.

De très nombreuses photos de résidents seuls ou en groupe agrémentent les cloisons et les dispositifs. Des agrandissements de portraits, parfois découpés en silhouette et accompagnés d'objets placés devant eux, produisent un effet 3D qui accentue l'impression de co-présence des détenus. D'autres objets personnels et photos détaillent les rudes conditions d'existence qu'ils ont subies.

⁸ *Loophole*, petit cadre en bois percé de deux trous, par lesquels on peut en s'approchant découvrir un défilement de photos.



Fig. 2. Exposition «Uprooted! Japanese Americans During WWII», parcours permanent du California State Museum, Sacramento, 2019.
© Gaëlle Crenn – California State Museum.

À San Francisco, enfin, seule une grande photo panoramique cherche à produire un sentiment d'immersion : en arrière-fond d'une estrade de présentation d'objets, elle donne l'impression « d'y être ». On peut par ailleurs voir dans les claires-voies utilisées comme parois délimitant les sections thématiques, une évocation, plutôt d'ordre symbolique, des barrières encerclant les camps.

L'exposition se compose principalement d'œuvres photographiques, en particulier celles de Dorothea Lange, envoyée à l'époque pour documenter la situation par la War Relocation Authority (WRA), l'agence fédérale chargée de la gestion des camps.

Dans l'expérience de l'exposition, il apparaît que les messages transmis aux visiteurs résultent de l'écart entre ce que les œuvres semblent transmettre comme sens et l'ensemble des paratextes, intertextes et commentaires qui les encadre et qui, soit en révélant des implicites, soit par juxtaposition des pièces, délivre des significations différentes. Pour reprendre l'expression de Silke Arnold-de Simine, l'écart entre le vu et le perçu produit une « déstabilisation empathique » du visiteur⁹. Il peut s'agir de la confrontation entre deux œuvres. C'est le cas par exemple

9 ARNOLD-DE SIMINE S., «The "Moving" Image : Empathy and Projection in the International Slavery Museum, Liverpool», *Journal of Educational Media, Memory & Society*, 2012, vol. 4, n° 2, p. 23-40, p. 34.