

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

LA MUSÉALITÉ DANS UNE COLLECTION ORPHELINE. UNE HISTOIRE  
D'OBJETS DÉTOURNÉS : LA COLLECTION D'ART MÉSOAMÉRICAIN DU  
MUSÉE CANADIEN DE L'HISTOIRE

ESSAI

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE

DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS

CONCENTRATION MUSÉOLOGIE

PAR

GERARDO FAMILIAR-FERRER

JANVIER 2021

## RÉSUMÉ

Cet essai explore le concept de la muséalité dans une collection orpheline : la collection d'art mésoaméricain du Musée canadien de l'histoire. Pour ce faire, il a été nécessaire de réfléchir sur quelques notions clés liées à l'objet et son interaction avec l'individu, et plus particulièrement sur le processus de muséalisation des objets qui donne comme résultat l'objet de musée. Plus important, nous traitons les objets de la collection en tant que sémiophores. Pour être en mesure de saisir la muséalité de cette collection d'objets, il s'est avéré nécessaire de réfléchir sur la muséalité de l'art mésoaméricain en général. À l'aide d'un survol de l'art mésoaméricain qui met l'accent sur deux siècles, nous sommes arrivés à identifier les principales valeurs présentes et reconnues dans l'art mésoaméricain, tant dans les pays héritiers de la tradition mésoaméricaine, notamment le Mexique, qu'à l'étranger.

La méthodologie de recherche qui sous-tend cet essai comporte certains temps forts. Tout d'abord la réalisation d'une étude de cas sur un objet d'art mésoaméricain iconique et emblématique et son parcours muséal. Deuxièmement, la recherche dans les documents des archives du Musée et des entrevues avec des personnes clés, afin de situer et de saisir le rôle de cette collection à l'intérieur de l'institution muséale depuis son acquisition. Ensuite, la sélection d'un échantillon représentatif des objets de la collection, ainsi qu'un travail de catalogage des dits objets. Finalement, la tenue d'une exposition ainsi que de différentes activités de médiation s'y rapportant.

Il importe de souligner la participation essentielle de deux intervenants clés pour appuyer ces efforts. Premièrement, l'UNAM-Canada à Gatineau qui est l'antenne de l'Université nationale autonome du Mexique au Canada et qui exerce ses activités comme centre culturel dédié à la promotion de la culture latinoaméricaine parmi la population canadienne. Par la suite, une université publique mexicaine : l'*Universidad Autónoma de la Ciudad de México* qui compte une formation en gestion du patrimoine, ainsi que du personnel académique et des étudiants très généreux et enthousiastes.

**Mots-clés** : muséalité, sémiophore, art mésoaméricain, Musée canadien de l'histoire, collection orpheline, stratégies de mise en valeur

## REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche, Nada Guzin Lukic, pour sa supervision et son orientation, mais surtout pour sa patience et sa confiance à mon égard, de même que les membres de mon jury, Mélanie Boucher et Jean-Luc Pilon, pour leurs observations et commentaires judicieux et pertinents.

Je suis reconnaissant des échanges toujours positifs et féconds avec tous les enseignants qui m'ont accompagné dans ma formation : Nada Guzin Lukic, Mélanie Boucher, Louise Renaud, Jérôme Vogel et Marie-Hélène Leblanc. Il est impossible de ne pas mentionner tous les collègues avec qui j'ai partagé les salles de classe. Grâce à vous tous, j'ai réussi à trouver ma place dans un contexte quelque peu inhabituel au départ, mais dans lequel je me suis senti de plus en plus confortable tout au long de mon parcours.

Le soutien des collègues au Musée canadien de l'histoire (Jean-Luc Pilon, Stacey Girling-Christie, Colleen McGuire, Steven Darby, Patti Davis-Perkins, Tanya Anderson, Erin Wilson, Erin Gurski, Pierre Girard, Vincent Laford, Benoît Thériault et Sylvie Laflamme; George MacDonald et Nancy Ruddell), à l'UNAM-Canadá (¡infinitas gracias a todos y a todas mis colegas!) et à l'*Universidad Autónoma de la Ciudad de México* (Isabel Mercado Archila; Angélica Peña López et Fernando García Trejo) a été indispensable pour la réussite de cette recherche. Merci infiniment! ¡Muchísimas gracias! Je remercie aussi Annabelle Laliberté (Centre d'Histoire de Montréal) d'avoir partagé une copie numérique de l'album souvenir du pavillon mexicain à l'Expo 67.

Merci également à mes proches : ma conjointe Melisa (¡compañera de mil batallas!), mes filles, Natalia et Sofia, le reste de ma famille et mes amis pour leur soutien et leur encouragement, notamment Francine Chabot-Plante pour la lecture et les corrections linguistiques. Je suis certain que tous les sacrifices que nous avons vécus porteront leurs fruits.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES .....	iv
LISTE DES FIGURES.....	vi
LISTE DES TABLEAUX.....	viii
LISTE DES ANNEXES .....	ix
Introduction .....	1
1. La muséalité des objets .....	4
1.1. L'objet et l'individu.....	4
1.2. L'objet de musée dit <i>muséalie</i> .....	7
1.3. L'objet de musée ou muséalie et sa muséalité .....	14
2. La muséalité de l'art mésoaméricain .....	21
2.1. La valeur esthétique de l'art mésoaméricain .....	22
2.2. La valeur identitaire de l'art mésoaméricain : une étude de cas .....	25
2.2.1. La Pierre du Soleil : sa (re)-découverte et son arrivée sur la scène muséale	28
2.2.2. La Pierre du Soleil : son espace d'exposition et les discours impliqués.....	34
2.3. La valeur de référence de l'art mésoaméricain .....	42
3. La collection d'objets mésoaméricains du Musée canadien de l'histoire.....	47
3.1. L'historique de la collection d'objets mésoaméricains .....	48
3.2. L'analyse de la collection .....	53
3.3. La mise en valeur de la collection .....	63
3.3.1. Le catalogage et l'enregistrement photographique .....	64
3.3.2. La conception des stratégies : une exposition et des activités de médiation	67

Conclusion .....	73
Bibliographie.....	79
Annexes .....	86

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 : La Pierre du Soleil. Zabé, M. (s. d.) [Photographie]. Dans Imágenes del Museo Nacional de Antropología. (s. d.) <i>Arqueología Mexicana</i> , 1(édition spéciale).....	27
Figure 2 : La Pierre du Soleil encastrée dans le mur ouest de la cathédrale métropolitaine à Mexico, ca. 1880. Pacheco, M-A. (s. d.) [Photographie]. Dans Usos y abusos de la arqueología. (2012) <i>Arqueología Mexicana</i> , 46(édition spéciale).....	29
Figure 3 : La Pierre du Soleil dans la salle <i>mexica</i> du MNA. Mercado, I. (2016). [Photographie]. .....	35
Figure 4 : La carte du MNA avec la Pierre du Soleil et le « Tlaloc ». Rabiella, C (Illustrateur, s. d.) [Illustration]. Dans El Museo Nacional de Antropología. (1997) <i>Arqueología Mexicana</i> , 24. ....	38
Figure 5 : La lithographie commémorative du 1 <sup>er</sup> centenaire de l'indépendance du Mexique, 1910. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN. MÉXICO (s. d.) [Lithographie]. Dans Usos y abusos de la arqueología. (2012) <i>Arqueología Mexicana</i> , 46(édition spéciale). .....	39
Figure 6 : La section dédiée au Mexique moderne dans l'exposition <i>Ancient Mexico</i> à Londres (1824). [Lithographie]. Récupéré de <a href="https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/obsidian_mirror/panoramas.html">https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/obsidian_mirror/panoramas.html</a> .....	43
Figure 7 : La section dédiée au Mexique ancien dans l'exposition <i>Ancient Mexico</i> à Londres (1824). [Lithographie]. Récupéré de <a href="https://www.mexicolore.co.uk/aztecs/music/oscar-wilde-and-aztec-music">https://www.mexicolore.co.uk/aztecs/music/oscar-wilde-and-aztec-music</a> .....	44
Figure 8 : L'exposition <i>Pre-Columbian Art from Middle America</i> à l'université Carleton. MCH. (1969). [Photographie].....	56
Figure 9 : L'évènement « Le mystère des Mayas » au MCC. Ruddell, N. (1995). [Photographies].....	59
Figure 10 : L'exposition « Les secrets de la civilisation MAYA » au MCC. Familiar, G. (2012). [Photographie].....	60

Figure 11 : Le travail d'enregistrement photographique de l'objet « XXI-A : 89 ». Familiar, G. (2017). [Photographie].....	66
Figure 12 : L'exposition « Héritage mésoaméricain, trésor canadien, patrimoine mondial » à l'UNAM-Canadá (Gatineau). UNAM-Canadá/UACM. (2018). [Photographie].....	68
Figure 13 : Le programme d'activités de médiation à l'UNAM-Canadá. López Romero, R. D. (illustrateur, 2018).....	68
Figure 14 : Une activité de médiation au Centre de ressources du MCH. MCH/UNAM-Canadá. (2019). [Photographie].....	70
Figure 15 : L'exposition « Héritage mésoaméricain, trésor canadien, patrimoine mondial » à l'UACM-Cuauhtepac (Mexico). UACM/ UNAM-Canadá. (2019). [Photographie].....	71
Figure 16 : L'exposition « Héritage mésoaméricain, trésor canadien, patrimoine mondial » à l'UACM-San Lorenzo Tezonco (Mexico). UACM/ UNAM-Canadá. (2019). [Photographie]. .....	72

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Numéros de dossier d'acquisition, années d'acquisition, collectionneurs et modalités d'acquisition de la COM-MCH .....	52
Tableau 2 : Typologie de la COM-MCH .....	54

## LISTE DES ANNEXES

Annexe 1 : la description de la Pierre du Soleil.....	87
Annexe 2 : l’entrevue réalisée avec George MacDonald le 15 octobre 2018 à Gatineau...	89
Annexe 3 : le document « Suggested Programme for Ethnological Exhibits – 1967 ».....	99
Annexe 4 : l’entrevue réalisée avec Nancy Ruddell le 9 octobre 2019 à Gatineau.....	100
Annexe 5 : l’analyse qualitative de la COM-MCH. ....	106
Annexe 6 : la fiche technique XXI-A : 89.....	123

# Introduction

Difficile d'imaginer que le fait d'avoir raté une conférence organisée par l'UNAM-Canada (UC) à l'été 2009 m'ait conduit sur une piste déterminante pour le choix de mon projet de recherche dans le cadre du programme de la maîtrise en muséologie et pratique des arts à l'Université du Québec en Outaouais (UQO). L'UC avait invité Martha Cuevas García à donner une conférence pour partager le fruit de ses recherches sur les Mayas, conférence lors de laquelle Jean-Luc Pilon, conservateur du Musée canadien des civilisations (MCC) à l'époque, avait exprimé son inquiétude quant au manque d'intérêt et d'études sur les collections étrangères au Musée, particulièrement la collection d'objets mésoaméricains. Des collègues de l'UC m'en avaient fait part, connaissant mon intérêt pour l'art mésoaméricain, qui a déjà fait l'objet de mon mémoire déposé à l'UNAM dans le cadre du programme de la maîtrise en études mésoaméricaines. Je me suis empressé d'entrer en communication avec Jean-Luc Pilon. Un rendez-vous a été fixé afin de découvrir en quoi consistait cette collection d'objets mésoaméricains. Il s'agissait du début d'une longue collaboration très fructueuse.

J'étais confronté à une problématique complexe à bien des égards. D'abord, j'ai constaté que l'existence de cette collection était largement méconnue. En outre, les significations accordées aux objets mésoaméricains à l'étranger n'étaient pas les mêmes que celles dans le pays d'origine, et ce, sans compter que les significations attachées aux objets mésoaméricains changeaient au cours du temps. C'est ainsi que j'ai fait le choix de concentrer ma recherche sur la réflexion de la muséalité de l'art mésoaméricain.

Un aspect central de la notion de muséalité est la possession, par un objet, d'une valeur de témoignage. Cette qualité est conditionnée par une multiplicité de facteurs qui ont une incidence directe sur elle. La valeur de témoignage des objets composant la collection d'art mésoaméricain du Musée canadien de l'histoire a été déterminée par l'époque et par les événements autour de sa constitution, les usages et l'institution muséale elle-même, c'est-à-dire par le contexte

particulier de la collection. En outre, la valeur de témoignage de cette collection continue à évoluer et à s'adapter aux temps nouveaux et aux nouveaux intervenants.

Cet essai rend compte d'un travail de réflexion qui s'échelonne sur plusieurs années, tout au long des études dans le cadre du programme de la maîtrise en muséologie et pratiques des arts à l'UQO. L'objectif était l'identification et le développement de stratégies de mise en valeur de la collection d'objets mésoaméricains du Musée canadien de l'histoire (COM-MCH). Pour atteindre cet objectif, il a été nécessaire de mettre au point un cadre conceptuel robuste et ensuite d'élaborer une démarche empirique en plusieurs étapes.

D'abord, il a fallu identifier les notions clés pour cette recherche : l'objet et son interaction avec l'individu; le processus de muséalisation des objets qui donne comme résultat l'objet de musée; les collections muséales et leur prédisposition à devenir orphelines; l'objet de musée et sa muséalité. À partir d'un examen des divers auteurs sur les éléments clés identifiés, le chapitre un offre un tour d'horizon des notions au cœur de ce travail et de leur relation avec la muséologie.

Ensuite, au chapitre deux, l'analyse se concentre sur la muséalité de l'art mésoaméricain. La réalisation d'une étude de cas sur un objet d'art mésoaméricain iconique et emblématique et son parcours muséal sert à illustrer l'évolution de la reconnaissance des expressions culturelles mésoaméricaines comme objets d'art, ainsi que comme éléments identitaires, voire des sémiophores. Les efforts sont plus particulièrement consacrés à bien déterminer les valeurs identifiables et reconnues dans l'art mésoaméricain et d'appliquer les conclusions obtenues à la COM-MCH afin de mieux comprendre la muséalité des objets qui font partie de la collection.

Par la suite, au chapitre trois, sont évoquées les activités réalisées lors du stage professionnel, dans lequel la méthodologie de recherche a été développée : soit, la recherche documentaire dans les archives du Musée; les entrevues avec des personnes clés; la détermination d'un échantillon représentatif; un travail de catalogage de la collection; et finalement, la mise en œuvre d'une exposition, ainsi que de différentes activités de médiation connexes.

Tout au long de cette recherche, les limites de ce travail ont été prises en compte. Ainsi, par exemple, l'étude aurait pu analyser la collection dans son ensemble. Néanmoins, j'ai décidé

de profiter des conditions favorables pour l'exposition et la diffusion d'une sélection d'objets. Impossible également d'ignorer mon attachement personnel et professionnel à l'art mésoaméricain. Malgré cela, je suis satisfait des résultats obtenus, notamment en ce qui a trait aux stratégies de mise en valeur adoptées. Je suis convaincu que, grâce à ce travail de recherche et aux activités résultantes, le Musée est en voie de mieux connaître et valoriser sa collection d'objets mésoaméricains. En outre, cette recherche a réussi à faire connaître ces objets et ce, même en dehors du Canada. L'essai se termine avec quelques pistes pour faire avancer la recherche sur ces objets aussi merveilleux qu'énigmatiques, témoins et symboles de l'une des grandes civilisations de l'humanité.

# 1. La muséalité des objets

Le problème à la base de cette étude est la méconnaissance de la collection d'objets mésoaméricains au Musée canadien de l'histoire (COM-MCH). Pour en arriver à une stratégie de mise en valeur de cette collection, il est essentiel de s'appuyer sur des bases de recherche solides tant sur les objets eux-mêmes que sur leur présentation et diffusion. Pour y parvenir, il est nécessaire de bien délimiter notre recherche afin de la situer dans le champ d'études de la muséologie. C'est pourquoi le but de ce premier chapitre est d'identifier les notions utiles à cet effet et d'arriver à une meilleure compréhension de celles-ci. Ainsi, une réflexion s'impose d'abord quant à l'« objet de musée » et son lien avec le processus de « muséalisation »; ensuite, sur les collections muséales et leur prédisposition à devenir orphelines. La « muséalité » suivra. De même, un lien sera établi entre ces notions et la muséologie. La démarche sera guidée par une question importante pour le sujet à l'étude : quelles sont les répercussions de la transformation d'un objet en objet de musée ?<sup>1</sup>

## 1.1. L'objet et l'individu

De la maison à notre lieu d'activité, soit le travail ou l'école, et de retour à la maison, la quotidienneté s'écoule entre et sur ces deux lieux. Deux lieux où se retrouvent pleins de choses censées nous rendre la vie plus facile. Nous vivons entourés d'objets, tant utilitaires que soi-disant symboliques, grâce auxquels nous sommes en mesure d'établir une relation particulière avec la réalité. Mais, comment un objet du quotidien devient-il un objet de musée ? Cette réflexion concerne une collection orpheline au Musée canadien de l'histoire. Bien

---

<sup>1</sup> Ici nous suivons Zbyněk Stránský dans le sens qu'un objet de musée n'est pas seulement un objet dans un musée. Cité par Desvallées et Mairesse, 2011, p. 251.

qu'aujourd'hui ces objets sont maintenus hors du circuit d'activités économiques, voire quotidiennes, ils en ont fait partie à un moment donné. Puis, pour l'analyse de la COM-MCH, il est utile d'évoquer l'approche biographique des objets :

D'un objet matériel, du moment qu'il subit une ou plusieurs transformations – techniques, physiques, usuelles ou symboliques –, on peut donc légitimement dire qu'il a une vie. Le travail biographique, consistant à établir le récit de la vie d'une personne dans son acception la plus courante, peut donc s'intéresser aux objets : s'ils se transforment, ils ont une vie ; s'ils ont une vie, on doit pouvoir la narrer, donc rédiger leur biographie. (Bonnot, 2015, paragr. 5)<sup>2</sup>

Les transformations dont Bonnot parle se développent dans un contexte social donné et sont le résultat de l'interaction entre les objets et plusieurs individus. Ces transformations, précise Bonnot, agissent aussi bien sur les individus que sur les objets et répondent dans un premier temps aux aspects liés à la production et à l'utilisation des objets. Mathieu (1987, p. 9), quant à lui, considère que « l'objet, même unique, est une forme d'expression de réalités matérielles et immatérielles multiples qu'il porte en lui-même. L'existence de l'objet procède d'une situation particulière de relations entre un producteur et un propriétaire ». Mais l'approche biographique illustrée par Thierry Bonnot est capable de révéler aussi la potentialité d'un objet à devenir autre chose. Dans le même ordre d'idées, Schärer considère que :

En fin de compte, les objets ne doivent leur existence qu'à la perception qu'en a l'homme, puisqu'en dehors de l'entendement humain et de la réflexion, les objets n'existent ni pour l'individu, ni pour la société. Les objets n'ont donc de signification que dans leur rapport avec l'individu et la société. Ce rapport est double : il est déterminé par la fonction d'usage des objets et par les valeurs qui leur sont attribuées. (Schärer, 1999, p. 32)

Comme nous le verrons ci-après, il s'agit sans doute de valeurs reconnues comme changeantes, différentes et même contradictoires.

Il est évident que la majorité des objets de la vie quotidienne sont destinés à être remplacés ou à disparaître éventuellement. Avec le passage du temps, il peut arriver que certains objets deviennent de plus en plus rares. Cette condition de rareté leur permet d'acquérir un rapport avec le passé, ce qui implique leur conversion en objets avec une valeur historique. Comme

---

<sup>2</sup> Voir aussi Julien et Rosselin, 2008, p. 37-43.

l'indique Montpetit (2002, p. 81) « toutes les choses plus ou moins anciennes qui subsistent, alors que le monde qui était le leur et les humains qui les utilisaient ont disparu, sont bien des *choses historiques* ». Dans ce cas, c'est une collectivité qui reconnaît en eux une valeur de témoignage : c'est l'objet comme « mémoire d'une culture, d'une société, d'un temps et d'un espace » (Mathieu, 1987, p. 16).

Le passage du temps peut aussi opérer de manière à permettre qu'un objet témoigne des valeurs et des pratiques culturelles particulières. Au moment où un objet est capable de donner une valeur de témoignage d'une communauté culturelle spécifique, nous nous trouvons face à un objet ethnographique. Encore une fois, cette catégorie est reconnue par certains individus qui qualifient l'objet en question comme un bien culturel. C'est pourquoi « le terme *objet ethnographique* ne relève donc pas d'une qualité intrinsèque de l'objet matériel, mais d'un statut construit par la discipline naissante qu'était l'ethnographie française de l'entre-deux-guerres » (Julien et Rosselin, 2008, p. 32). Qu'il s'agisse d'un objet historique ou d'un objet ethnographique, au moment où il est repéré et mis hors de la circulation, il devient alors un objet de collection. Toutefois, quelques personnes seulement lui reconnaissent une valeur d'unicité.

Dans la mesure où le nombre des personnes capables de reconnaître la valeur d'un objet augmente, la nécessité de le protéger augmente aussi afin d'être en mesure de le transmettre aux générations suivantes. Il s'agit de la « représentativité » de l'objet : dans le cas d'un objet visé par une institution muséale, nous affirment Julien et Rosselin (2008, p. 38), il « doit donc correspondre au programme muséologique en place et répondre à un souci de cohérence avec les collections préexistantes. Une fois son intérêt reconnu, il est soumis à l'approbation d'un groupe d'experts ». Au moment où un objet est désigné susceptible d'être transmis d'une génération à une autre, nous reconnaissons son statut patrimonial. Il devient, donc, un objet patrimonial. Dans ce cas, l'action de certains intervenants permet à l'objet d'accéder à une phase de transition. Mais alors un objet patrimonial est-il automatiquement un objet de musée ? Pas nécessairement.

D'abord, il importe de reconnaître la différence entre l'objet historique, l'objet patrimonial et l'objet de musée. Raymond Montpetit considère que l'acte muséologique vise deux

objectifs : la conservation des biens matériels, d'une part, et le déploiement des activités d'interprétation et de diffusion d'autre part. Ainsi,

C'est par son inscription première dans les multiples activités humaines d'un monde désormais révolu qu'un objet d'hier encore existant peut être au centre d'une décision de conservation et être dit un *objet historique* ; c'est par une appropriation activement maintenue que s'établissent, entre ces objets *hors de leur monde* et la collectivité actuelle, de nouvelles relations signifiantes, qui font entrer ceux-ci dans le domaine du *patrimoine* de maintenant. (Montpetit, 2002, p. 84-85)

Alors que Montpetit ne considère pas nécessairement une étape ultérieure dans l'évolution des objets, pour certains auteurs il est nécessaire d'envisager un stade ultérieur dans la biographie des objets, parce que « le patrimonial vise prioritairement la préservation des témoins de l'humanité, et non la relation avec le public » (Desvallées, Mairesse et Deloche, 2011, p. 444). Comme le note Schärer (1999, p. 37) « les objets n'existent qu'à travers les hommes ». C'est notamment grâce au processus de muséalisation que les relations et interactions envisagées avec les objets s'établissent.

## 1.2. L'objet de musée dit *muséalie*

Une fois reconnues leurs valeurs de témoignage, d'unicité le cas échéant et de représentativité, les objets sont en mesure de suivre un développement particulier : le processus de muséalisation,

[...] l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en *musealium* ou muséalie, *objet de musée*, soit à la faire entrer dans le champ du muséal. (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 251)

Plusieurs auteurs ont analysé la muséalisation, considérée d'abord comme « un phénomène de pertes et profits » (Roque, 2011, p. 9), en raison de certains changements qui influent sur l'objet qui suit le processus. Selon Chaumier (s. d., p. 4), l'objet en question « perd ses fonctions premières et acquiert de nouvelles dimensions », un passage qui se fait à travers « une série d'actes portés sur l'objet, très ritualisés ». Dans ce sens, la muséalisation peut être comparée avec « un processus de passage » (Schärer, 1999, p. 37) qui a comme objectif la « conservation

des valeurs idéelles attachées aux objets » (Schärer, 1999, p. 33). Après une étape initiale de séparation du contexte d'origine et durant laquelle l'objet fait face à une perte d'informations inévitable, les trois étapes suivantes du processus représentent l'ensemble des activités du musée, c'est-à-dire « des activités liées à la sélection, la thésaurisation et la présentation de ce qui est devenu des *musealia*<sup>3</sup>. » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 252). L'ensemble de ces étapes opère un changement de statut de l'objet. Par rapport aux objets de musée, Dominique Poulot considère que,

Saisi dans son histoire, le musée incarne l'espace de prédation, d'échange, de citation, de réécriture où les objets s'inscrivent d'un contexte à l'autre et changent, le cas échéant, de dénomination, selon qui les possède, les expose ou les prête. Dans la généralité de cas, le statut de pièce de musée est une phase terminale de la biographie des choses, l'alternative à l'élimination sous forme de débris et autres détritiques. (Poulot, 2009, p. 101)

Ainsi, une *muséalie* est considérée comme un témoin matériel et immatériel d'une partie de la réalité humaine et devient donc une source d'étude et d'exposition : « un objet de musée n'est plus un objet destiné à être utilisé ou échangé, mais est amené à livrer un témoignage authentique sur la réalité » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 251).<sup>4</sup>

De ce qui précède, il ressort qu'en se transformant en objet de musée, ces objets « sont dé-fonctionnalisés et *dé-contextualisés*, ce qui signifie que, désormais, ils ne servent plus à ce à quoi ils étaient destinés, mais entrent dans un ordre symbolique qui leur confère une nouvelle signification [...] une nouvelle valeur [...] » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 386; voir aussi Chaumier, s. d., p. 1). Le musée finalement avec sa condition d'être « un espace-temps différent » (Julien et Rosselin, 2008, p. 40) doit être conçu comme « un lieu dont la principale mission est de transformer les choses en objets » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 385). Même s'il est clair qu'un objet de musée est le résultat du processus de muséalisation, il est toujours possible de se demander à partir de quelle étape du processus de muséalisation peut-on proprement parler d'un objet de musée ou *muséalie* ?

---

<sup>3</sup> *Musealia*, le terme proposé par Stránský « pour désigner les choses ayant subi l'opération de muséalisation » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 251), dont *muséalie* représente la forme au singulier.

<sup>4</sup> Nous pouvons toujours nous demander jusqu'à quel point un tel témoignage est vraiment authentique.

Nous proposons de commencer la recherche de la réponse en établissant notre position à propos de ce que nous entendons par la muséologie, le domaine de la connaissance qui encadre ce type de réflexion.

Le Dictionnaire encyclopédique de muséologie (DEM) comprend vingt-et-un articles sur les principaux concepts et notions qui se rattachent au champ muséal, notamment la muséologie. L'encadré qui définit les différentes acceptions de la muséologie, nous en présente cinq. La première d'entre elles « vise à appliquer, très largement, le terme *muséologie* à tout ce qui touche au musée et qui est généralement repris...sous le terme *muséal* » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 343). La deuxième acception « se rapproche du sens étymologique du terme d'*étude du musée* » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 343). Dans les années 1960, la troisième acception du terme qui considère la muséologie « comme un véritable domaine scientifique d'investigation du réel (une science en formation) et comme une discipline à part entière » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 343-344) va prendre forme dans les pays de l'est de l'Europe. Il s'agit aussi de la considération de la muséologie comme « l'étude d'une relation spécifique entre l'homme et la réalité, étude dont le musée, phénomène déterminé dans le temps, ne constitue que l'une des matérialisations possibles » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 344). Vingt ans plus tard, la quatrième acception est entrée en scène sous le couvert du mouvement connu comme la *nouvelle muséologie* : « ce mouvement de pensée met l'accord sur la vocation sociale du musée et sur son caractère interdisciplinaire, en même temps que sur ses modes d'expression et de communication renouvelés » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 344). Selon Dominique Poulot,

[...] au cours des années 1970, la discipline s'intéresse essentiellement aux dimensions sociales, philosophiques, politiques, jusque-là négligées – contrairement à la muséographie, dont le champ demeure celui des techniques du musée. Le propos est clairement de fonder la muséologie comme discipline scientifique et de définir à la fois les professions du musée et le cadre de recherche en son sein. (Poulot, 2009, p. 99)

Finalement nous arrivons à une cinquième acception, « comprenant l'ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexion critique liées au champ muséal » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 344), et celle qui est privilégiée par les auteurs de cet ouvrage

encyclopédique « puisqu'elle tend à s'intéresser à un domaine volontairement ouvert à toute expérience sur le champ du muséal » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 344).

Cette révision a révélé que le parcours pour définir la muséologie a été semé de controverses, de ruptures et de discontinuités. Bref, de nombreux « glissements de sens qui se sont produits depuis l'apparition de ce champ singulier au sein des sciences humaines et sociales » (Meunier et Quintane, 2012, p. 270). Nous ne pouvons qu'accepter les conclusions énoncées par Bernard Schiele (2012, p. 88) à savoir qu'aujourd'hui, la muséologie « se présente donc toujours comme un champ hybride aux contours flous, empruntant ici et là des outils au besoin. » Pour ce travail, notre attention va se porter sur la cinquième acception mentionnée ci-haut, en intégrant aussi certaines réflexions et notions qui découlent de la troisième acception considérée. Nous partageons par exemple l'idée que, « on peut présenter la vision de la muséologie selon Stránský comme l'étude de la muséalité à travers les *musealia* » (Mairesse et Deloche, 2011, p. 400), en ajoutant que,

L'objectif de l'étude des *musealia* (et donc l'objet de la muséologie) ne porte pas tant sur ceux-ci comme sources d'information, ce qui est plutôt du ressort des sciences de l'information et des disciplines scientifiques classiques, mais sur la nécessité de comprendre la manière dont cette source d'information est le témoin direct d'un phénomène qu'elle représente. (Mairesse et Deloche, 2011, p. 400)

Pour sa part, Schiele en réfléchissant sur les reformulations successives du terme « muséologie », considère que,

[...] la démarche procède d'un élargissement constant de la notion de la muséologie – de son universalisation pour ainsi dire – jusqu'à englober toutes les formes de collection. C'est dans ce sens qu'elle est qualifiée de relation spécifique à la réalité : collectionner exprimerait une attitude fondamentale de l'être humain. [...] Dans ce sens, la muséologie ne saurait donc être conçue comme la science du musée, mais bien comme celle de toutes les manifestations et de toutes les formes de collection. (Schiele, 2012, p. 83)

Du point de vue de la muséologie, « la collection est conçue à la fois comme le résultat et comme la source d'un programme scientifique visant à l'acquisition et à la recherche, à partir de témoins matériels et immatériels de l'homme et de son environnement. » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 54). Yves Bergeron (2011, p. 55) reconnaît trois principes

fondamentaux pour distinguer une collection d'un simple regroupement d'objets. D'abord, et en reprenant Pomian (1987), « il y a collection quand les objets sont tenus temporairement ou définitivement hors de leur contexte d'origine. » Par la suite, Bergeron poursuit, « les objets doivent être soumis à une protection spéciale [...] la protection constitue une reconnaissance de la valeur exceptionnelle et culturelle des objets. » (Bergeron, 2011, p. 55). Mais c'est le troisième critère qui s'avère essentiel pour parler d'une collection du point de vue muséal : « pour qu'il y ait collection, il faut que les objets soient exposés au regard » (Bergeron, 2011, p. 55). C'est ainsi qu'une collection muséale a du sens pour l'institution qui a pris en charge sa protection.

Cependant, de plus en plus, les institutions muséales remettent en question le bien-fondé de continuer d'entreposer des collections qui sont peu utilisées et pour lesquelles il manque d'expertise et même de pertinence par rapport aux mandats de ces institutions. Une telle situation n'est pas surprenante, loin de là. Plusieurs institutions muséales possèdent des objets qui ne se retrouvent pas au centre de leur vocation première ou des objets hérités d'époques antérieures : « fruit le plus souvent d'une histoire complexe, la collection reflète les aléas de sa constitution et de sa conservation, les goûts et les coups de cœur du collectionneur qui l'a rassemblée » (Gob et Drouguet, 2014, p. 87). Parmi les différentes catégories de collections muséales, ce sont les collections dites « étrangères » qui sont les plus susceptibles de succomber à ce destin inévitable. Tel est particulièrement le cas avec les collections précolombiennes léguées aux musées dans de nombreux cas par des particuliers. Fréquemment, le passage du temps a fait tomber dans l'oubli ces objets de façon telle que personne ne s'occupe de leur étude :

Toujours le musée rend compte d'un contexte de lequel [sic] l'objet provient et dont il devra rendre compte. Pour cela, il est documenté, c'est-à-dire que l'on doit connaître exactement sa provenance, son contexte d'usage, les raisons de son éventuel abandon. Ceci signifie que l'objet orphelin d'informations est pauvre pour le chercheur et se révèle même parfois totalement inutile. (Chaumier, s. d., p. 7)

Ces collections deviennent orphelines car pour la majorité de ces objets le contexte d'origine n'est pas connu. En plus, cette condition orpheline entrave leur présentation

« de manière intelligible aux visiteurs » (Rosenbaum, 2009, p. 145), ce qui suscite une aggravation de leur condition d'orphelines, voire d'abandon.<sup>5</sup>

Poursuivant la réflexion sur notre compréhension de la muséologie, nous partageons l'avis de Schärer qui considère la muséologie comme,

[...] un champ de recherche défini très largement et qui englobe une attitude spécifique de l'homme face aux objets (ou à leurs valeurs idéelles). Cette attitude inclut les procédés de conservation ('muséalisation'), de recherche, de communication ('visualisation'). Ce type d'attitude se rencontre toujours et partout. (Schärer, 1999, p. 32)

C'est précisément la relation entre l'objet et l'individu qui est au centre des réflexions et des efforts pour concevoir la muséologie comme une discipline scientifique. Il s'agit de la Muséologie de l'Est, issue d'une approche clairement théorique et d'un intérêt de recherche fondamentale en muséologie, qui a pris naissance dans les pays dits de l'Est au milieu du XX<sup>e</sup> siècle :

La muséologie de l'Est se réfère aux approches scientifiques de la muséologie développées à partir des années 1930 en Union soviétique, puis en Europe centrale et de l'Est (Tchécoslovaquie, Pologne, Yougoslavie, même si cette dernière n'a pas fait partie du bloc de l'Est) des années 1950 aux années 1980. *L'Europe de l'Est* et le *bloc de l'Est* sont un concept politique qui renvoie, depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, aux pays sous l'influence de l'Union soviétique situés à l'est du Rideau de fer. La plupart des théoriciens de cette approche proviennent des pays socialistes de l'époque, ce qui a forgé le nom de ce courant de pensée. (Guzin, 2015, p. 111-112)

Un groupe important de muséologues appartenant à l'école de Brno en Tchécoslovaquie ont approfondi les réflexions : « Les chercheurs comme Stránský ont une autre conception de la muséologie qui est plus abstraite et qui se distancie même du musée » (Guzin, 2015, p. 113). Après s'être heurtés à quelques obstacles et à la réticence de leurs collègues occidentaux, leurs idées ont finalement circulé, en grande partie grâce à l'intermédiation de l'ICOM et de l'ICOFOM qui ont accueilli leurs propositions en

---

<sup>5</sup> André Gob et Noémie Drouguet (2014, p. 88-89) nous donnent un exemple frappant à ce sujet dans l'encadré dédié au MAS, Museum aan de Stroom à Anvers.

favorisant les discussions. En fait, l'une des contributions de ladite école de Brno des plus pertinentes pour ce travail est la remise en question de l'objet d'étude de la muséologie :

Si l'on veut que la muséologie entre en relation créative avec la pratique muséale, l'objet de la muséologie doit être ce qui provoque le besoin de l'existence des musées, ce dont les musées sont l'expression. Comme je vois dans les musées une façon spécifique de s'approprier la réalité non seulement comme telle, mais du point de vue axiologique de l'homme, des nations, de la société et toute l'humanité, je crois que l'objet de la muséologie comme science est justement cette relation spécifique envers la réalité. Ce qui détermine l'existence-même des musées, c'est la capacité de distinguer le muséal et le non-muséal. À mon avis, c'est justement la découverte du caractère muséal (que j'appelle muséauté<sup>6</sup>) qui doit être au centre de l'intention gnoséologique de la muséologie. (Stránský, 1987, p. 295)

Dans ce sens, le muséal équivaut au champ d'exercice de ce lien spécifique de l'homme avec la réalité. Il s'agit d'une relation caractérisée par deux aspects qui déterminent l'irréductibilité du champ muséal par rapport aux champs voisins : la présentation sensible et la mise en marge de la réalité (Deloche, 2011). Précisément, le processus de muséalisation est au cœur de cette relation puisqu'il comprend trois occasions permettant aux individus de se mettre en rapport avec la réalité : les activités de préservation, de recherche et finalement de communication. Après une étape initiale de séparation du contexte d'origine, durant laquelle l'objet fait face à une perte d'informations inévitable, les trois étapes du processus représentent l'ensemble des activités du musée et opèrent un changement de statut de l'objet.

En somme, Dominique Poulot reconnaît trois enjeux contemporains de la muséologie :

[...] celui de la construction du *muséal* au sein de la vie sociale des objets, c'est-à-dire d'une histoire de la culture matérielle et de ses valeurs, celui ensuite de la politique de l'institution dans la sphère publique en tant que lieu spécifique de représentation d'un patrimoine ou de disciplines, celui enfin de l'usage de

---

<sup>6</sup> Il convient de noter que Bernard Déloche (2011, p. 238) considère que « pour désigner ce plan ou ce champ original on peut alors parler de *la muséauté* comme l'a fait Stránský, mais en français c'est l'expression *le muséal* (sous-entendu : le champ muséal) qui paraît la plus adéquate et qui fut communément retenue [...]».

l'établissement en tant qu'il incarne traditionnellement un espace de pratiques, sinon de rituels. (Poulot, 2009, p. 100)

Nous pouvons ainsi affirmer que la conscience de l'existence de la muséalité représente un élément fondamental de l'effort pour faire de la muséologie une discipline scientifique, une science sociale.

### **1.3. L'objet de musée ou muséalie et sa muséalité**

Les idées énoncées ci-haut nous ont permis d'arriver à la notion centrale de notre réflexion : la muséalité des objets. Elle est le résultat direct d'un processus suivi par les objets visés par une institution muséale :

Le travail de muséalisation ne conduit, tout au plus, qu'à donner une image qui n'est qu'un substitut de la réalité à partir de laquelle les objets ont été sélectionnés. Ce substitut complexe, ou modèle de la réalité construit au sein du musée, constitue la muséalité, soit une valeur spécifique se dégageant des choses muséalisées. La muséalisation produit de la muséalité, valeur documentant la réalité, mais qui ne constitue en aucun cas la réalité elle-même. (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 252)

Dans le même esprit et en parlant de l'objet de musée comme partie intégrante du processus de muséalisation, Serge Chaumier (s. d., p. 2) suggère deux concepts qui résultent de l'analyse de « la trajectoire qui vise à la transformation d'une chose en objet de musée, ainsi que son interaction avec un public » : muséalia et muséalité. Philippe Dubé (2011, p. 86), pour sa part, en réfléchissant aux enjeux contemporains du musée face aux nouvelles tendances globales et à l'envahissement des technologies numériques, identifie une valeur intéressante dans la notion de muséalité : sa capacité d'authentification de « la valeur de ce qui est offert à la consommation dite culturelle. Le label-musée devient alors une *garantie* prise sur la véritable nature de cette nouvelle expérience à vivre. » Même si Dubé évite de nous donner une définition précise du terme, il identifie une tendance d'appropriation et revendication du leadership de la part de la société pour donner un sens à tout ce qui est muséalisé, ce qui provoque la muséalité. Compte tenu de ce qui précède, la muséalité constitue une valeur spécifique, issue de la relation objet-

individu et le rapport de ces deux avec la réalité. Mais, qu'est-ce que la muséalité précisément ?

Le DEM nous offre une définition plus large du terme « muséalité », que nous nous proposons de décortiquer et d'analyser soigneusement afin de mieux la comprendre. Il s'agit, nous disent les auteurs de cet ouvrage, d'un,

Terme proposé par le muséologue tchèque Zbyněk Stránský pour désigner la valeur culturelle ou la qualité d'une (vraie) chose muséalisée. Si la vraie chose s'inscrit dans la réalité, par exemple un tigre dans la jungle, une fois sortie de son contexte d'origine, cette chose ne pourra plus apparaître que comme un témoignage indirect de ce contexte, puisque celui-ci a irrémédiablement disparu. Le tigre, traité par le musée (collecté, inventorié, naturalisé, présenté en situation etc.), prend un nouveau statut d'objet de musée ou de *musealium*. (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 625)

Encore une fois, la relation objet-individu ressort clairement. D'abord, la valeur culturelle d'un objet se fonde impérativement sur une reconnaissance et une acceptation par plusieurs individus de sa capacité représentative de la réalité, plus précisément d'un contexte particulier : « La raison pour laquelle cet objet a été sélectionné est sa valeur de témoignage de la réalité qu'il documente [...] Cette valeur est appelée *musealité*, car il ne s'agit plus de la réalité » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 625). À cet égard, Raymond Montpetit ajoute que :

Des objets devenus vétustes sont cependant conservés au-delà de leur vie utile, moins parce qu'on pense qu'ils pourraient encore servir qu'à cause de la charge mémorielle et émotive dont ils sont porteurs et de la capacité qu'ils ont d'évoquer, pour certaines personnes qui les voient, des temps plus anciens, des manières de faire, des événements et des individus disparus. (Montpetit, 2002, p. 78)

En effet, Serge Chaumier (s. d., p. 5) admet diverses valeurs possibles à reconnaître dans un objet de musée. Soit qu'il possède un caractère exceptionnel, ou en revanche un caractère représentatif d'une modalité, mais ultimement c'est la somme des informations qui peut lui donner une valeur d'exemplarité.

Mais cette relation entre l'objet et l'individu se fait présente à nouveau au moment où une institution muséale entre en scène. Comme nous l'avons discuté ci-haut, via le processus de muséalisation, une chose se voit conférer de nouvelles valeurs qui s'ajoutent à la valeur qui a

motivé la décision de la protéger, pour ainsi dire. Mais « de quelle valeur s'agit-il ? », s'interrogent les contributeurs du DEM en reprenant la question posée par Stránský au début de ses démarches de réflexion. D'abord, ils considèrent qu'« indifféremment du fait qu'elle soit en relation avec la nature ou la société, il s'agit d'une valeur qui est en rapport avec l'aspect ontologique de la réalité » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 626). En d'autres termes, la muséalité d'un objet est liée à la reconnaissance de son appartenance à une réalité objective, concrète et bien perceptible et pourtant, de sa capacité de nous renseigner à propos de cette réalité. Il s'agit du moment durant lequel nous reconnaissons la qualité d'échantillon, de spécimen de civilisation et même de type culturel d'un objet. Ceci implique, comme nous le rappellent Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin (2008, p. 34), que « tous les objets ne sont pas égaux devant une possible entrée au musée. Il semble nécessaire que l'objet ethnographique soit validé comme un *objet-témoin* pour que les portes s'ouvrent. ». De plus, la valeur en question est « conditionnée par sa pluridimensionnalité » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 626), c'est-à-dire qu'elle possède plusieurs caractères ou qualités distinctives, ce qui en fait une ressource riche en information. Le fait que l'objet « s'inscrit dans de multiples contextes de signification interreliés et souvent interdépendants [...] conduit logiquement à une proposition de niveaux de lectures différentes » (Mathieu, 1987, p. 9). Dans ce même ordre d'idées, Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin (2008, p. 38) identifient dans l'objet de musée la possibilité de posséder une valeur scientifique, culturelle, patrimoniale et esthétique. Également, cette valeur qui est la muséalité est conditionnée aussi par sa charge énergétique, affirmation qui nous amène à considérer la notion d'aura, examinée en profondeur par Walter Benjamin lors de sa réflexion sur les effets de la reproductibilité des œuvres d'art. Il compare l'aura, en tant que valeur culturelle, une qualité qui évoque le caractère inatteignable de l'art, à la perception d'unicité d'une œuvre de telle sorte que « la valeur unique de l'œuvre d'art *authentique* se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première. » (Benjamin, 2003, p. 22-23). Il est utile de s'attarder un peu sur « l'authenticité ».

La notion d'authenticité « conditionne une grande partie des questions liées au statut et à la valeur des objets de musée ». (Mairesse et Deloche, 2011, p. 387; voir aussi Serge Chaumier, s. d., p. 3) Schiele en se référant à Cameron et à Davallon considère que,

Le musée montre des *vraies choses* (Cameron, 1968) – des artefacts archéologiques aux phénomènes physiques. Et il se doit de le garantir. Il lui faut donc authentifier *le statut donné aux savoirs mobilisés, aux objets présentés ainsi que la fidélité de la mise en scène* (Davallon, 1999 : p. 34). Le musée met donc le visiteur en contact avec un fragment de la *réalité*, et l'assure de cette *réalité* en démontrant la *véracité* des savoirs mobilisés, quel qu'en soit le référentiel – scientifique, historique, esthétique... Il s'ensuit qu'une exposition ne peut confondre le *vraisemblable* et le *vrai*. (Schiele, 2012, p. 95)

Pour reprendre les mots de Julien et Rosselin (2008, p. 36), il s'agit de « la nécessaire représentativité des objets », qualité qui nous conduit à accepter que « les objets ne sont donc authentiques et dignes d'intérêt ethnologique et muséologique que s'ils manifestent l'essence d'une culture ». Pour sa part, Jean-Pierre Mohen (1999, p. 237) constate que l'authenticité « est devenue la garantie essentielle de la vérité de notre relation avec les autres cultures apparues à travers les siècles et les espaces géographiques » puisqu'elle « s'applique en effet à la conception, aux matériaux, à l'exécution et à l'environnement » liés à l'objet. Walter Benjamin (2003, p. 16) a souligné à juste titre que « l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. » Au vu de ce qui précède, la notion d'authenticité est particulièrement importante dans le domaine des beaux-arts. Comme nous le constaterons ci-après, les objets d'art mésoaméricain n'échappent pas à cet impératif.

Aussi, le rapport avec l'aspect ontologique de la réalité, ainsi que la pluridimensionnalité et la charge énergétique liées à l'objet peuvent avoir une incidence sur les valeurs temporaires et de cela résulte que la muséalité « dépasse les valeurs temporaires par son importance culturelle » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 626; voir aussi Serge Chaumier (s. d., p. 5) ce qui peut donner aux objets un caractère éternel. Ce dernier est lié sans doute à une autre particularité de la muséalité en tant que valeur qui « encourage la tendance à préserver, sous la forme de mémoire culturelle matérielle, des éléments représentatifs, pour lutter contre le processus du changement et de la dégradation » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 626). De ce fait, l'objet devient un objet de musée ou *muséalie*, résultat direct du processus de muséalisation qui a suivi et par lequel sa muséalité est ressortie et continue à se développer.

Par ailleurs, quelques autres auteurs ajoutent des couches additionnelles à la perception et analyse de ce que nous considérons comme la muséalité. Selon Poulot (2009, p. 100), par

exemple, elle représente aussi « l'analyse de la caractéristique des objets de musée, cette part de la réalité que nous ne connaissons qu'à travers une représentation de la relation entre l'homme et la réalité ». Schiele (2012, p. 96), de son côté, juge que « le patrimoine, aussi important soit-il pour les musées, n'est que l'une des facettes de la réalité, celle qui met le visiteur en contact avec le passé. » Pour lui en fait, la tâche prioritaire des musées est de comprendre et faire comprendre la réalité,

Et pour y arriver, il [le musée] utilise des fragments de cette *réalité* dans des situations de communication conçues à l'intention de ses visiteurs. En regardant, en lisant ou en écoutant ce qui lui est proposé, le visiteur s'investit dans le fonctionnement de ces dispositifs. Ainsi, en interagissant avec ceux-ci, il converse avec la *réalité*. Et c'est de cette conversation que résultent toute interprétation et ultimement toute connaissance. *Réalité et communication sur la réalité* vont donc de pair au musée. (Schiele, 2012, p. 96)

Selon Schärer (1999, p. 31), ceci s'explique aisément par le fait qu'« une relation spécifique entre l'homme et son patrimoine est au centre de ces démarches et les régit ». Pour leur part, Meunier et Quintane, après avoir dédié un colloque à discuter du champ scientifique de la muséologie, ainsi que du terrain de son action que sont le musée et les expositions, considèrent que parmi les trois moments marquants quant au projet de la muséologie, la phase contemporaine correspond au phénomène de la prolifération des patrimoines :

L'idée même de patrimoine repose sur un partage des valeurs communes au sein des sociétés, des communautés et des groupes d'individus. Mais le patrimoine ne prend son sens que lorsqu'il est partagé et surtout transmis. Ce sont ces valeurs de partage et de transmission qui déterminent et caractérisent la notion de patrimoine et qui, aujourd'hui, la font déborder de son cadre. Tout comme le domaine de la muséologie, la notion de patrimoine s'étend et se complexifie depuis quelques décennies, notamment en raison de son élargissement sans fin et de ses diverses formes de spécifications qui varient constamment sans se stabiliser. (Meunier et Quintane, 2012, p. 268)

Enfin, Jacques Mathieu (1987, p. 10) nous rappelle qu'« à côté de sa fonction proprement utilitaire, qu'elle soit primaire ou secondaire, l'objet s'est révélé porteur de valeurs idéologiques et symboliques ». Krzysztof Pomian (1987, p. 42) appelle ce genre d'objets sémiophores, « *des objets qui n'ont point d'utilité...mais qui représentent l'invisible, c'est-à-dire sont dotés d'une signification* ». C'est précisément son rôle d'intermédiaire entre l'ici-bas et l'au-delà, entre le

profane et le sacré, bref entre l'opposition composée par le visible et l'invisible qui donne lieu à un sémiophore, un objet porteur de sens, « d'un sens qui le dépasse » (Chaumier, s. d., p. 9) :

L'invisible, c'est ce qui est très loin dans l'espace : de l'autre côté de l'horizon, mais aussi très haut ou très bas. Et c'est, de même, ce qui est très loin dans le temps : dans le passé, dans l'avenir. Et, de plus, c'est ce qui est par-delà tout espace physique, toute étendue, ou bien dans un espace doté d'une structure tout à fait particulière. Et c'est encore ce qui est situé dans un temps *sui generis* ou en dehors de tout écoulement temporel : dans l'éternité. C'est parfois une corporéité ou une matérialité autre que celle des éléments du monde visible, et parfois c'est une sorte d'antimatérialité pure. Il arrive que ce soit une autonomie à l'égard de certaines ou de toutes les limitations imposées à ce qui se trouve ici-bas, mais il arrive aussi que ce soit une obéissance à des lois différentes des nôtres. Encore ne sont-ce là que des cadres vides que remplissent les êtres les plus divers, des ancêtres et des dieux, des morts, des hommes autres que nous, des événements, des circonstances. (Pomian, 1983, p. 35)

Une *muséalie* est donc un objet, reconnu comme authentique, qui a plusieurs couches de significations ambivalentes, dont sa qualité d'objet-témoin, d'objet identitaire, ainsi que d'objet patrimonial. Mais une *muséalie* reste très susceptible d'acquérir de nouveaux sens à l'issue d'une interaction avec divers intervenants. Finalement, comme l'a bien exprimé Chaumier (s. d., p. 2) : « l'objet est avant tout une occasion de mise en relation ». Telle est bel et bien l'intention de notre recherche sur la COM-MCH. Ainsi, nous arrivons à la possibilité de donner une réponse à la question posée ci-haut : à partir de quelle étape du processus de muséalisation peut-on proprement parler d'un objet de musée ou *muséalie* ? Eh bien, cela correspond, en premier lieu, au moment où l'accumulation d'une valeur de témoignage d'un objet est reconnue. Mais, pour que la signification de l'objet en question ressorte avec force, l'on ne doit pas ignorer les mots de Mathieu (1987, p. 10) dans le sens qu'« enfin, on ne pouvait envisager une interprétation complète sans prendre en ligne de compte les sens symboliques de l'objet et des contextes dans lesquels il était saisi ». En fait, pour que le processus soit mené à bonne fin, il est nécessaire d'entreprendre toutes les actions nécessaires pour d'abord préserver puis dévoiler et finalement communiquer les différentes composantes de cette valeur, c'est-à-dire la muséalité. Krzysztof Pomian (1987, p. 43) a raison de dire qu'« un objet se voit attribuer une valeur, lorsqu'il est protégé, conservé ou reproduit ». Nous ne pouvons que partager l'avis de Chaumier (s. d., p. 12) lorsqu'il dit que « Les objets sont l'occasion de débats et d'enjeux, en cela ils continuent à relier les hommes et à les animer ».

Pour conclure, rappelons enfin la question de départ qui a guidé notre parcours : la transformation d'un objet en objet de musée, qu'est-ce que cela implique ? Dans ce qui a été introduit jusqu'à présent, il y a un fait incontestable : il existe une relation étroite entre l'objet et au moins un individu, en reconnaissant qu'il est beaucoup plus fréquent qu'un objet développe, au cours de son existence, une interaction avec plusieurs individus. Bien entendu, cette interaction a lieu à différents niveaux au cours des différentes étapes de la vie de l'objet en question. Il convient maintenant de porter une attention particulière à cette relation, mais dans une optique différente, soit la perspective de l'art mésoaméricain et son rapport avec plusieurs individus, plus particulièrement, à partir de l'histoire de la COM-MCH. En effet, dans les chapitres suivants, nous examinerons en quoi consiste la condition d'objet-témoin reconnue des objets d'art mésoaméricain en tant qu'objets ethnographiques. De même, nous passerons en revue la muséalisation des objets de la COM-MCH, en mettant particulièrement l'accent sur deux aspects. D'abord, les stratégies mises en place par le Musée pour conserver et communiquer les valeurs idéelles attachées aux objets. Enfin, et sans doute le plus important encore, la nouvelle signification conférée aux objets résultant de la « dé-fonctionnalisation » et de la « dé-contextualisation » issues du processus de muséalisation, réaffirmée par les stratégies de mise en valeur développées dans le cadre de cette recherche.

## 2. La muséalité de l'art mésoaméricain

La Mésoamérique est un terme défini par l'anthropologue allemand Paul Kirchhoff (1992) comme un espace géographique très divers, et ce, tant au niveau culturel que linguistique. Depuis le seizième siècle de notre ère, la Mésoamérique fut le résultat d'un processus long et lent, d'au moins 5,000 ans, caractérisé par d'importants et constants mouvements migratoires. Ainsi, tout au long de son histoire, la Mésoamérique a été peuplée par des groupes variés et non pas toujours contemporains dont, et notamment les Olmèques, les Zapotèques, les Mayas, les Toltèques, les Tarasques, les Aztèques, les Huastèques et de nombreux autres, toujours selon leurs désignations par les Européens. Cette interaction des groupes culturels a eu lieu dans un espace géographique lui-même très divers et très étendu, comprenant plus de la moitié du territoire actuel du Mexique, plus précisément les régions centrales et méridionales du pays, la totalité du territoire du Guatemala, le Belize et le Salvador, ainsi que certaines régions du Honduras, le Nicaragua et le Costa Rica.

Ces groupes furent capables de construire de vraies métropoles comme San Lorenzo, Teotihuacan, Monte Albán, Palenque, El Tajín, Calakmul, Tamtok, Tikal, Copán, Tzintzuntzan ou Tenochtitlan. Cette dernière est située au même endroit où nous trouvons aujourd'hui l'actuelle ville de Mexico. Ils ont aussi utilisé différents matériaux et des techniques variées pour créer leurs outils, leur mobilier funéraire, leurs objets de culte et leurs objets de prestige. Ces objets, ainsi que des monuments architecturaux, sont des exemples de ce que nous connaissons de nos jours comme l'art mésoaméricain.

Les deux questions qui nous préoccupent sont : quelle est la muséalité de l'art mésoaméricain ? Et, quel a été son parcours pour accéder aux domaines des arts et au champ muséal ?

## 2.1. La valeur esthétique de l'art mésoaméricain

L'historien de l'art Esther Pasztory (2001, p. 321-328) propose un modèle en cinq étapes pour analyser le parcours suivi par l'art mésoaméricain vers sa reconnaissance comme expression artistique, modèle que nous allons reprendre pour cette étude. À son avis, les étapes commencent avec la défaite des Aztèques aux mains des Espagnols et de leurs alliés indigènes, c'est-à-dire en 1521, année qui correspond à la capture et à la destruction de la capitale, la ville de México-Tenochtitlán. Il s'agit de l'étape appelée par Pasztory « La destruction et le syncrétisme », pendant laquelle le zèle religieux des Espagnols a causé la perte d'une somme considérable d'expressions culturelles indigènes. Néanmoins, certains Européens ont été capables d'apprécier et d'admirer les manifestations culturelles dont ils ont été témoins et ils ont même essayé de trouver un sens aux images devant eux. Citons le témoignage laissé dans les années 1530 par un père franciscain après sa visite des vestiges d'un site aujourd'hui connu sous le nom de Toniná au Chiapas :

Du côté est de la ville d'Ocosingo, à une distance de 5 ou 6 leagues, sur le flanc d'une colline qui, dans cette langue, s'appelle *Aharicab*, ce qui veut dire *main du souverain (maître, seigneur, dieu)* ou encore *le seigneur des mains*, on peut voir de nombreuses et vastes constructions très anciennes et, parmi elles, huit grandes tours sculptées avec **un art surprenant** [...] Sur une grande plaza, au pied de la même colline, il y a également foule d'autres **statues de pierre extrêmement bien sculptées** [...] Dans les édifices on a également trouvé quelques boucliers de pierre, dure comme du silex, qui peuvent avoir un diamètre de 5 *quartas* environ [...] Nombre de ces boucliers et statues ont été transportés dans la ville d'Ocosingo où je les ai vus. Les caractères sur le pourtour des boucliers me paraissent plus être des hiéroglyphes que des lettres, car chacun d'eux se présente dans un petit cartouche (*cassita*) aux contours bien distincts, et chaque cartouche est trop travaillé pour n'être qu'une simple lettre ; enfin, si ce n'était que des lettres, il n'aurait pas été possible d'écrire plus d'un mot par bouclier. Sur l'un d'eux est gravé en bas relief un homme de haute taille et de stature parfaite, pieds et mains liés ensemble par une corde, si adroitement circonscrit dans le cercle de ce bouclier que, malgré le diamètre d'une *vara*, **les proportions sont respectées** et l'on distingue chacun de ses membres. On dirait qu'ils ont voulu montrer, sur ce bouclier, qu'ils avaient vaincu quelque grand prince ou chef d'une tribu indienne, car l'homme est représenté attaché, nu, avec une

chevelure comme celle des Indiens, et il semble avoir été soumis par la violence. (Baudez et Picasso, 1987, p. 130-133)<sup>7</sup>

La deuxième étape proposée par Pasztory débutera vers 1790 avec la découverte en plein centre-ville de Mexico de trois pièces majeures de l'art aztèque : la Pierre de Tizoc, la sculpture de la déesse *Coatlicue* et la Pierre du Soleil sur laquelle nous reviendrons plus loin. Cette étape nommée « La redécouverte » témoigne d'un changement dans l'attitude des autorités civiles et religieuses qui commencent à s'intéresser à la conservation des vestiges anciens. Ce moment représente aussi l'arrivée d'explorateurs étrangers obsédés et fascinés autant par le caractère énigmatique des expressions que par le mystère entourant les cités mayas perdues dans la forêt tropicale : Alexandre Von Humboldt (1803), William Bullock (1823), John Lloyd Stephens et Frederick Catherwood (1839), Frances Calderón de la Barca (1839-1941) et Benjamin Moore Norman (1841) pour ne nommer que les plus célèbres.

L'année 1850 marque le début de la troisième étape, celle de « L'enregistrement scientifique ». L'afflux de visiteurs étrangers, maintenant accompagnés d'appareils photographiques, loin de s'arrêter se multiplie. Prenons le cas de Désiré Charnay qui à plusieurs reprises pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a parcouru les cités mayas. De plus en plus d'ouvrages, notamment des études sur les codex et le déchiffrement de l'écriture maya, sont publiés et deviennent plus accessibles pour le public. Cela est le résultat de l'intérêt croissant des intellectuels et savants pour la Mésoamérique, comme en témoignent les réactions de Leon de Rozny au moment de découvrir en 1859, parmi une série de documents déposés à la Bibliothèque nationale de France, l'un des codex mayas :

J'avais trouvé de divers côtés la mention de manuscrits mexicains déposés à la Bibliothèque nationale ; mais à ce moment, aucun catalogue de ces manuscrits n'existait au grand dépôt de la rue de Richelieu, et je dus solliciter la faveur d'entreprendre des investigations dans le but d'en retrouver la trace. [...] Le hasard fit mettre un jour à ma disposition un vieux carton dit *à gorge*, à moitié défoncé et qui avait été abandonné dans un panier poudreux, à côté d'une cheminée aujourd'hui démolie et existant alors dans un cabinet réservé aux

---

<sup>7</sup> C'est nous qui soulignons.

conservateurs. Ce carton renfermait plusieurs des manuscrits aujourd'hui compris dans le fonds mexicain. Ayant eu la curiosité de chercher dans un amas de papiers insignifiants que renfermait le panier, j'aperçus un paquet presque en lambeaux et noir d'une épaisse poussière. C'était le *Codex mexicanus n° 2*, c'est-à-dire un des trois manuscrits rarissimes de l'antiquité maya. Le précieux document fut aussitôt mis à ma disposition, et j'en copiai plusieurs feuillets [...] (Baudez et Picasso, 1987, p. 146)

Comme nous le verrons ci-dessous, cette étape correspond aussi avec la consolidation du Musée National du Mexique qui incluait une section dédiée aux antiquités mexicaines.

Avec le tournant du siècle s'amorce la quatrième étape du parcours des expressions mésoaméricaines vers leur reconnaissance en tant qu'art. Cette étape que Pasztory propose d'appeler « L'archéologie scientifique et la reconnaissance artistique » est caractérisée par la réalisation de fouilles sur les principaux sites archéologiques, dont le résultat a été l'établissement de la chronologie encore utilisée aujourd'hui. C'est le cas, par exemple, du site maya de Palenque :

Dès la conquête les vestiges de la culture maya tombèrent dans l'oubli le plus profond. Vers la fin du dix-huitième siècle les autorités coloniales apprirent la première découverte d'une grande cité maya (Palenque) et ordonnèrent de l'étudier. Le dix-neuvième siècle marque la redécouverte de l'Amérique indigène avec les voyages et les recherches des grands explorateurs européens et américains (Waldeck, Stephens, Maudslay, Maler, Charnay, Holmes) pour ne citer que quelques-uns des plus distingués. Avec le XXème siècle commencent les fouilles et les recherches systématiques menées par des institutions scientifiques parmi lesquelles se détachent le Musée Peabody de l'Université de Harvard, l'Institut Carnegie de Washington, le Musée de l'Université de Pennsylvanie, l'Institut de recherches de l'Amérique Moyenne de l'Université de Tulane, le Musée d'Histoire Naturelle de Chicago, l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire du Mexique. (Ruz Lhuillier, 1964, p. 50)

Par rapport à sa reconnaissance en tant qu'art, qu'il nous suffise de signaler que des artistes aussi célèbres que Henry Moore, André Breton et Diego Rivera ont trouvé l'inspiration dans l'art mésoaméricain. Ce moment coïncide également avec l'organisation de diverses expositions internationales d'art mexicain, y compris l'art mésoaméricain, parrainées par les autorités mexicaines (Cruz Porchini *et al*, 2016) ce qui a certainement contribué à ladite reconnaissance.

Nous arrivons ainsi à la dernière étape, celle nommée « L'interprétation », dans laquelle nous nous trouvons présentement. Même si les questionnements sur le caractère artistique des expressions culturelles de la Mésoamérique n'ont pas disparu, aujourd'hui nous retrouvons l'art mésoaméricain comme objet d'études dans plusieurs programmes universitaires en art, en archéologie et en anthropologie.

Cet aperçu permet de comprendre, d'une façon partielle, le nombre significatif de musées au Mexique et dans tous les pays héritiers des cultures mésoaméricaines ayant des objets mésoaméricains dans leurs collections. Qu'il suffise de signaler qu'il y a une vingtaine d'années, Nikolai Grube (2001) a publié dans son ouvrage dédié aux Mayas, une liste des musées qui comptaient des objets mayas répertoriés dans leurs collections, soit deux institutions muséales en Belize; quatre au El Salvador; onze au Guatemala; cinq au Honduras; et plus d'une trentaine au Mexique. En fait, le Système d'information culturelle sur le Mexique (SIC México)<sup>8</sup> met en lumière l'existence de 241 musées dédiés au patrimoine archéologique dans le pays. Mais pour arriver à mieux comprendre ce phénomène, il est primordial de porter notre attention sur un autre discours qui découle de l'art mésoaméricain : son sens identitaire.

## **2.2. La valeur identitaire de l'art mésoaméricain : une étude de cas**

*La parole aux objets*, titre du numéro d'hiver 2016 de *Continuité*, la revue du patrimoine du Québec, offre une vitrine à une vingtaine d'institutions muséales de partout au Québec pour présenter des objets de leurs collections. Bien qu'il s'agisse d'artéfacts hétéroclites, ceux-ci sont néanmoins unis par un même thème : l'identité québécoise. Nous parlons d'objets révélateurs, d'objets témoignant « de plusieurs réalités de notre passé » (Ouellet, 2016, p. 5), d'une pluralité de « façons de raconter l'identité québécoise »

---

<sup>8</sup> Le Mexique compte au total 1,396 musées. *Sistema de Información Cultural/SIC México*. <https://sic.cultura.gob.mx/index.php>. Consulté le 5 janvier 2020.

(« Objets choisis, dossier », 2016, p. 29), à coup sûr et sans l'ombre d'un doute des pièces phares.

L'une des meilleures façons de comprendre l'intérêt que suscitent ces objets est d'analyser leur processus de muséalisation. Pourquoi? D'abord parce que la compréhension de ce processus nous permet de bien identifier les trois éléments indispensables à la réalisation du processus même. L'analyse que nous avons faite au chapitre précédent permet d'identifier clairement les deux premières : l'objet, comme protagoniste, et l'institution muséale comme conceptrice et réalisatrice de la mise en scène. Mais, l'institution muséale impliquée dans le processus est toujours tributaire d'un contexte spécifique, soit politique, historique, économique, social ou culturel. Rappelons que la première condition pour que le processus de muséalisation puisse se développer peut se ramener à ce qui suit : l'objet doit avoir, avant tout, le potentiel de devenir un « témoin matériel » ou « immatériel de l'homme et de son environnement » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 251). Une troisième et dernière dimension vient s'ajouter : la société qui rend possible l'existence, voire le développement de l'institution muséale et dont la représentation la plus visible est bien le public qui interagit avec le musée ou l'entreprise culturelle en question.

Ce phénomène est loin d'être exclusif au contexte muséal québécois ou même canadien. En fait, la nécessité d'identifier, de mieux connaître et de mieux comprendre les objets porteurs de l'identité est présente ailleurs. Si quelqu'un décidait maintenant d'entreprendre au Mexique un exercice semblable à celui rapporté par la revue *Continuité*, il est certain que nous trouverions dans la liste plusieurs objets d'art mésoaméricain. Mais il est sûr aussi que l'un des objets sélectionnés serait un des exemples les plus connus et le plus reproduit : la Pierre du Soleil, aussi nommée « Le calendrier aztèque » ou « La pierre du calendrier ».

La Pierre du Soleil est un disque d'une circonférence d'environ 359 cm dont le haut-relief reproduit une image très complexe, composée de cinq cercles concentriques.<sup>9</sup> Elle

---

<sup>9</sup> Une description plus complète se trouve à l'annexe 1.

est sans doute l'un des chefs-d'œuvre de l'art mésoaméricain. Son parcours pour devenir l'objet iconique qu'elle est aujourd'hui illustre bien les étapes décrites ci-haut. Après une longue période sans vrai contexte intellectuel, avec le temps, la pièce a acquis un statut auprès de la communauté archéologique, auprès des experts en histoire de l'art mésoaméricaine et auprès du public mexicain, qui a évolué. La réalisation d'une étude de cas sur cet objet aide à mieux comprendre les valeurs attachées à l'art mésoaméricain par le Mexique. Tout cela concourt à appuyer nos efforts pour identifier des indices pertinents à l'analyse de la COM-MCH.

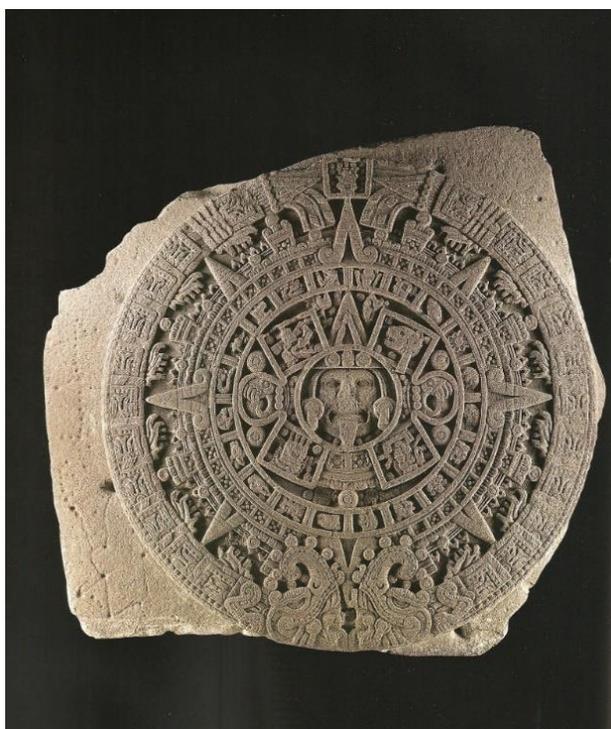


Figure 1 : La Pierre du Soleil. Zabé, M. (s. d.) [Photographie]. Dans *Imágenes del Museo Nacional de Antropología*. (s. d.) *Arqueología Mexicana*, 1 (édition spéciale).

Nous allons donc décortiquer la situation au Mexique, plus précisément au Musée national d'anthropologie (MNA) en analysant comment les trois dimensions précédemment mentionnées – l'objet, l'institution muséale et la société – interagissent

pour construire un objet phare.<sup>10</sup> Pour ce faire, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : quel est le statut acquis par la Pierre du Soleil à partir du déclenchement de son processus de muséalisation ? De même, quelle est sa nouvelle signification, surtout du point de vue de la société mexicaine contemporaine ? En plus, quels sont les moyens mis en place par le MNA pour assurer la diffusion de ladite signification ? Et finalement, quel type de discours communique la Pierre du Soleil en tant qu'objet phare ?

### 2.2.1. La Pierre du Soleil : sa (re)-découverte et son arrivée sur la scène muséale

L'année 1790 se distingue dans l'histoire du Mexique par la découverte de deux objets emblématiques d'art précolombien. Encore une colonie de l'Espagne à ce moment, la Nouvelle Espagne venait d'accueillir le nouveau représentant de la couronne en la personne du vice-roi, le comte du Revillagigedo. Pendant des travaux de nivellement du sol sur la place principale ou Plaza Mayor, les travailleurs découvrirent le 13 août dans le coin sud-est la sculpture monumentale de *Coatlicue*, la déesse de la fertilité de la terre et par conséquent, mère des êtres humains et génitrice des dieux. Quelques mois plus tard, soit le 17 décembre, une deuxième trouvaille avait lieu à proximité : il s'agissait de la Pierre du Soleil. Tandis que le monolithe du *Coatlicue* a été placé dans la cour de l'Université royale et pontificale, la Pierre du Soleil a été remise aux architectes chargés de la construction de la cathédrale, à la condition de « l'exhiber dans un lieu public et la conserver toujours comme un monument remarquable de l'antiquité » (Sánchez, 1877, p. 2).<sup>11</sup> La cathédrale est l'édifice qui encore aujourd'hui délimite l'actuelle Place de la

---

<sup>10</sup> Les idées qui suivent ont été formulées pour la première fois à l'hiver 2016 dans le cadre du Séminaire thématique en muséologie, deuxième partie, dédié aux objets phares (Guzin Lukić, 2016). Ce séminaire faisait partie du projet de collaboration Québec - Catalogne. La thématique des « objets phares » a été partagée avec d'autres universités québécoises (UQAM/UdeM, UQTR et Université Laval). Le concept d'« objets phares », notamment dans les musées nationaux du Québec et de Catalogne a été abordé lors du séminaire de muséologie de l'UQAM (sous la direction d'Yves Bergeron) et du séminaire de muséologie de l'Université de Barcelone (sous la direction de Xavier Roigé). J'ai participé au « Colloque interuniversitaire de muséologie : « Objets-phares » et construction des identités nationales » le 13 avril 2016 à l'UQAM avec la communication « La muséalisation de la Pierre du Soleil ou comment s'est façonnée l'identité des Mexicains ».

<sup>11</sup> Notre traduction de : « [...] y les fue entregada por orden verbal con la condición de exponerla en paraje público, y conservarla siempre como un apreciable monumento de la antigüedad. »

Constitution au nord. Le monolithe fut donc encastré dans le mur ouest de la cathédrale (Solis, 1993, p. 42-43), déclenchant ainsi le processus de muséification. Apprécié par toute la population, le monument a alimenté les rêves indépendantistes des descendants des colonisateurs espagnols nés en territoire américain.



Figure 2 : La Pierre du Soleil encastrée dans le mur ouest de la cathédrale métropolitaine à Mexico, *ca.* 1880. Pacheco, M-A. (s. d.) [Photographie]. Dans *Usos y abusos de la arqueología*. (2012) *Arqueología Mexicana*, 46(édition spéciale).

Une fois l'indépendance du pays proclamée en 1821, le président Guadalupe Victoria confia au recteur de l'Université, le 18 mars 1825, le mandat de créer un Musée National, projet qui se concrétise le 21 novembre 1831.<sup>12</sup> Après une interruption en 1857,

<sup>12</sup> Comme premier emplacement, le Musée national s'est vu attribuer une salle de l'Université royale et pontificale. Très bientôt, l'espace devient insuffisant. En 1865 l'institution muséale déménagera dans le

le Musée, devenu Musée public d'histoire naturelle, archéologie et histoire, reprend ses activités en 1866 (Serra Puche, 1997, p. 5-6). Un rapport daté du 30 novembre 1877 adressé au ministère de la Justice et rédigé par Gumesindo Mendoza (1877, p. 112), directeur du Musée à l'époque, rend compte des travaux d'amélioration de l'immeuble en soulignant la nécessité d'avoir plus d'espace afin d'agrandir la section des « antiquités mexicaines, compte tenu du fait qu'il s'agit de la salle que le public étranger, de plus en plus nombreux à visiter notre pays, souhaite davantage explorer »<sup>13</sup> en ajoutant la certitude d'avoir accès aux ressources demandées vu « la volonté du Gouvernement de faire progresser tous les établissements d'instruction publique, surtout ceux qui comme le Musée, donnent une idée des progrès réalisés dans le domaine des sciences naturelles et de l'archéologie au pays, le Musée étant le premier de ces établissements que le public étranger visite ».<sup>14</sup>

Par ailleurs, depuis l'année 1822, plusieurs personnages distingués du Mexique, dont le politicien Simón Tadeo Ortíz Ayala, l'archéologue Leopoldo Batres, de même que Gumesindo Mendoza et Jesús Sánchez (1882, p. 447) ont levé la voix pour demander une meilleure protection pour le monolithe (López, 2008, p. 82). Ainsi, le déplacement du monument vers le Musée national survient-il en 1885, plus précisément au mois d'août, pour occuper la section centrale et la place d'honneur dans la salle des monolithes. À ce sujet, Jesús Sánchez, devenu à l'époque directeur du Musée, relate dans son rapport de l'année 1886 au ministère de la Justice et de l'Instruction publique, l'importance des travaux d'aménagement de la salle des monolithes qui ont permis de déplacer plusieurs objets qui se trouvaient naguère à la belle étoile et d'empêcher ainsi leur dégradation. En plus, il souligne que toutes les réformes menées au Musée National ont eu comme but de

---

bâtiment de l'ancienne Maison de la Monnaie toujours au centre-ville de Mexico. Actuellement nous y trouvons le *Museo nacional de las culturas del mundo*.

<sup>13</sup> Notre traduction de : « [...] la sección de Antigüedades mexicanas, que es la que de preferencia desean conocer los extranjeros, quienes por fortuna, ya comienzan a visitar nuestro país. »

<sup>14</sup> Notre traduction de : « [...] la buena disposición que hoy anima al Gobierno para hacer progresar todos los establecimientos de instrucción pública, sobre todo a los que, como el Museo, dan una idea de los adelantos de las ciencias naturales y arqueológicas en el país, y es el que primero visitan los extranjeros. »

transformer ce dernier en une « école populaire d'enseignement objectif d'autant plus utile qu'il permettra de dispenser des connaissances à tous les gens qui n'auront pas eu la chance d'en acquérir à l'école »<sup>15</sup> (Sánchez, 1887, p. 3). Plus précisément la Pierre du Soleil se transforma immédiatement en icône, voire même en image de marque du Musée, illustration typique de cartes postales et toujours présente en arrière-plan dans toutes les photographies officielles immortalisant la visite de fonctionnaires et visiteurs distingués (López, 2008, p. 83). Comme l'explique Fausto Ramírez (2009, p. 57), cela est dû à l'« [...] intérêt pour l'utilisation du préhispanique comme signe d'identité nationale, promu officiellement par l'État à l'intérieur comme à l'extérieur du pays. »<sup>16</sup>

Parmi les bouleversements qui se succèdent au Musée National à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, il faut mentionner la scission des collections pour constituer le Musée national d'histoire naturelle et le Musée national d'histoire (MNH). En 1939, l'établissement qui jusqu'alors était connu comme le Musée national d'archéologie, histoire et ethnographie acquiert sa dénomination actuelle : Musée national d'anthropologie (MNA). En 1953, une étude du public qui fréquente le MNA montre que malgré une réduction soutenue du nombre de visiteurs, le Musée reçoit un total de 1 187 046 visiteurs durant la période 1942-1951. Une partie plus précise de l'étude se concentre sur l'année 1952 et démontre que la fréquentation du MNA était attribuable surtout au « divertissement éducatif ». Cette étude souligne aussi que parmi les objets exposés, l'immense majorité des visiteurs avait une prédilection pour la sculpture en pierre, plus particulièrement et toujours en haut de la liste la Pierre du Soleil, selon l'avis de 49 % des visiteurs mexicains et de 36 % des visiteurs étrangers (Monzón, 1955, p. 87, 90, 115, 117 et 118). En 1953, le MNA augmente le nombre de ses salles en exposant des objets provenant de groupes culturels du Mexique naguère exclus (Marquina, 1955, p. 20). L'INAH créa en 1954 le Département d'action éducative pour mieux servir le nombre

---

<sup>15</sup> Notre traduction de : « La idea dominante en las reformas emprendidas, ha sido hacer del Museo Nacional una Escuela popular de enseñanza objetiva, tanto más útil cuanto que en ella recibirá instrucción principalmente la multitud de personas que no adquieren en las escuelas los beneficios de la enseñanza ».

<sup>16</sup> Notre traduction de : « [...] interés en el uso de lo prehispánico como signo de identidad nacional, oficialmente promovido por el Estado tanto al interior como al exterior del país ».

considérable d'élèves et d'enseignants qui font la visite du réseau des musées. À partir de l'année 1959, les travaux d'élargissement ralentiront suite à la décision de doter le MNA d'un nouveau bâtiment, mais en contrepartie commence un effort intensif de catalogage des collections, en plus des autres services traditionnels comme l'agrandissement des collections, la collaboration avec d'autres institutions muséales et l'accueil des élèves et de leurs enseignants (Dávalos, 1960, p. 27 et 29; 1961, p. 20 et 23; 1962, p. 24-26 et 29). En 1962, le nombre des visiteurs du MNA dépasse le chiffre de 200 000 (Dávalos, 1963, p. 25 et 33).

Au Mexique les années soixante ont été témoin d'un « mouvement de rénovation muséographique et actualisation de l'image et fonction des musées au sein de la communauté »<sup>17</sup> (Serra, 1997, p. 8). Un des résultats directs fut la construction du nouveau bâtiment pour le MNA, projet confié à un architecte mexicain notoire, Pedro Ramírez Vázquez auquel le président Adolfo López Mateos aurait dit : « Je veux que, en quittant le musée, chaque Mexicain soit fier d'être Mexicain »<sup>18</sup> (Serra, 1997, p. 8). Les travaux de construction commencent en 1963 et en même temps de nouvelles fouilles archéologiques et expéditions ethnographiques s'organisent dans le but d'enrichir les collections du MNA; le catalogage s'intensifie ainsi que l'acquisition d'objets, notamment le célèbre monolithe de Coatlinchan dont nous traitons plus loin (Dávalos, 1964, p. 11-14). Le 17 septembre 1964, le nouveau bâtiment est inauguré en présence du président de la République et de tous les membres de son cabinet de ministres, ainsi que des diplomates et représentants de 25 pays, dont le Canada. Pendant le discours inaugural, l'importance et la transcendance du nouveau MNA pour la nation mexicaine sont soulignées (Dávalos, 1965, p. 12). Reprenant les mots de l'architecte lui-même :

Le but premier était de créer un musée scientifique qui servît un but éducatif et fût à la disposition d'un large public. Cet impératif mena à choisir le site, à disposer les espaces intérieurs et les zones de service et plus particulièrement à définir les critères muséographiques de l'édifice. Pour ce qui est du site, le choix

---

<sup>17</sup> Notre traduction de : « Hacia 1962, estaba en pleno apogeo un movimiento de renovación museográfica y de actualización de la imagen y función de los museos en el seno de la comunidad ».

<sup>18</sup> Notre traduction de : « Quiero que, al salir del museo, el mexicano se sienta orgulloso de ser mexicano ».

se porta sur une vaste partie du parc de Chapultepec, le plus beau parc naturel de la ville de Mexico que visite régulièrement le public le plus nombreux et le plus varié au regard non seulement de la ville elle-même, mais de tout le pays. Ce site si remarquable garantissait au musée un accès facile et il le rattachait à une longue tradition, car cet endroit a été une zone de loisirs pour les empereurs aztèques eux-mêmes. (Ramírez, 1968, p. 20)

La nouvelle infrastructure inclut aussi plusieurs services secondaires dont deux grandes salles de conférence, une salle pour des expositions temporaires, une bibliothèque avec une réserve pour les livres anciens, une boutique, des salles d'entreposage et des bureaux pour les services éducatifs, administratifs et les conservateurs. L'encadré sur le MNA inclus dans l'ouvrage dirigé par André Gob et Noémie Drouguet nous parle de l'importance du projet couvrant une superficie de près de 80 000 m<sup>2</sup> pour la société mexicaine :

L'afflux considérable de visiteurs, tant individuels qu'en groupes scolaires, confirme la portée et l'efficacité de cette mission. Le bâtiment à deux niveaux se développe autour d'une vaste cour centrale qui assure la circulation entre les différentes parties du musée. Les douze salles d'exposition du rez-de-chaussée sont consacrées au matériel archéologique des cultures préhispaniques qui se sont épanouies sur le territoire actuel du Mexique. Le parcours de l'exposition archéologique est organisé sur une base géographique et non chronologique. Au premier étage, on trouve douze salles destinées à la présentation des principaux groupes ethniques contemporains. Dans la mesure du possible, les salles correspondant aux mêmes régions sont superposées et reliées par un escalier. Celui-ci permet la connexion directe entre l'archéologie et le présent. En effet, il n'y a pas de circuit imposé : la circulation est libre entre les salles, qui communiquent entre elles via la cour, et les étages. La scénographie des salles préhispaniques est volontairement luxueuse, pour donner à ces civilisations l'éclat qu'on accorde généralement aux cultures classiques européennes. (Gob et Drouguet, 2014, p. 92-93)

La muséographie du MNA se complète admirablement par de très grandes fresques réalisées par les meilleurs artistes muralistes du moment : José Chávez Morado, Jorge González Camarena, Rufino Tamayo et Raúl Anguiano. Les œuvres illustrent les principaux thèmes des cultures anciennes du Mexique, le syncrétisme avec la culture espagnole et la présence des cultures originaires dans le Mexique contemporain. Complétant le cadre, diverses références prises des textes anciens nous rappellent la grandeur des anciennes cultures.

Après l'exultation inaugurale, il fallut compléter l'aménagement des salles d'entreposage, continuer l'inventaire des objets, inaugurer la céramothèque et même refaire la salle dédiée à la civilisation maya. Plusieurs activités pour attirer le public au nouveau musée sont mises en place, ce qui a permis au MNA d'atteindre 883 574 visiteurs en 1965, tout en consolidant sa position comme deuxième musée le plus fréquenté, surpassé seulement par le MNH (Dávalos, 1967, p. 20-24). C'est ainsi que le Mexique se procura un nouvel endroit de culte à l'échelle nationale. Encore mieux :

L'ouvrage fameux dirigé par Pierre Nora et consacré aux lieux de mémoire en atteste suffisamment ; les musées jouent, au sein de notre société actuelle, un rôle particulièrement important sur le plan patrimonial, au point d'en constituer peut-être les lieux de pèlerinage par excellence. (Mairesse, 2009, p. 259)

Des chiffres officiels de l'INAH pour l'année 2019 corroborent ce statut du MNA en nous confirmant qu'il s'agit bel et bien du musée le plus fréquenté du Mexique avec ses 3 086 555 visiteurs annuellement.<sup>19</sup>

### **2.2.2. La Pierre du Soleil : son espace d'exposition et les discours impliqués**

Serge Chaumier (s. d., p. 8) nous rappelle que « si le musée devient le nouveau lieu de pèlerinage des fidèles amateurs, c'est pour y contempler ce qu'une sélection présente de plus admirable ». Le 27 juin 1964, la Pierre du Soleil arrive dans la salle des Aztèques ou salle *mexica* au MNA (López, 2008, p. 83). Non seulement il s'agit de « la salle d'exposition la plus importante » (Ramírez, 1968, p. 20) et la plus visitée aujourd'hui, mais aussi de « l'espace muséographique le plus grand; son enceinte ressemble à l'intérieur d'un temple où la Pierre du Soleil apparaît sur le mur en arrière-plan et resplendit à la manière d'un autel dédié à la nationalité autochtone mexicaine »<sup>20</sup> (Solis, 1997, p. 48). Selon Néstor

---

<sup>19</sup> Il est intéressant de noter que le MNH fut le deuxième musée le plus fréquenté avec ses 2 811 646 visiteurs. En troisième place avec 912 673 visiteurs nous y trouvons un autre « lieu de pèlerinage » par excellence qui abrite aussi une importante collection d'art mésoaméricain, le Musée du *Templo Mayor* (INAH-Sistema Institucional Estadística de Visitantes, s. d).

<sup>20</sup> Notre traduction de : « Al centro del Museo Nacional de Antropología, la Sala Mexica es el espacio museográfico de mayores dimensiones y un recinto que asemeja el interior de un templo en cuya pared del fondo resplandece la Piedra del Sol, a manera de altar de la nacionalidad indígena mexicana. »

García Canclini (1989, p. 170), le MNA « propose une version monumentale du patrimoine grâce à l'exposition d'objets gigantesques, l'invocation mythifiée de scènes réelles et l'accumulation de miniatures ». <sup>21</sup> Parce que finalement :

Enfin présenté, l'objet n'est jamais seul. Il ne vient prendre sens et signification que par son nouveau contexte, le musée, le type de musée et la manière dont il est mis en scène [...] mieux, l'objet vient interagir avec les autres objets de l'exposition, et c'est ainsi qu'il s'exprime, et que l'art de l'exposition se manifeste. (Chaumier, s. d., p. 7)

En effet, le visiteur de la salle *mexica* est confronté au dispositif de présentation du monolithe dans sa totalité : les seuls éléments de mise à distance sont la hauteur d'environ un mètre sur laquelle la Pierre est placée et les trois marches pour accéder à l'estrade qui y fait face.



Figure 3 : La Pierre du Soleil dans la salle *mexica* du MNA. Mercado, I. (2016). [Photographie].

---

<sup>21</sup> Notre traduction de : « El Museo de Antropología propone una versión monumentalizada del patrimonio mediante la exhibición de piezas gigantes, la evocación mitificada de escenas reales y la acumulación de miniaturas. »

La Pierre du Soleil est sans conteste le pôle d'attraction principal du MNA. En témoignent, son emplacement au centre de la salle, le fait que parmi tous les objets du Musée elle est la seule munie d'une légende en couleur, l'inclusion d'une vidéo qui explique les résultats des recherches s'y rapportant, la foule qui l'entoure et la multitude de souvenirs à son effigie dans la boutique du Musée et aux alentours. Mais, quels sont donc les discours communiqués par la Pierre du Soleil en tant qu'objet de musée?

En abordant le processus de construction scientifique des objets matériels en objets d'étude ethno-anthropologique, voire de recherche, Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin (2008) nous donnent des pistes pour identifier un objet phare parmi les collections. Les auteurs donnent à cet objet-témoin le traitement « d'échantillon culturel », « spécimen de civilisation » et « type culturel » propre à un groupe particulier. Ainsi, « les objets ne sont donc authentiques et dignes d'intérêt ethnologique et muséologique que s'ils manifestent l'essence d'une culture » (Julien et Rosselin, 2008, p. 36). Il faut que l'objet représente une culture pour qu'il s'insère dans la catégorie d'objet identitaire.

Mais cette transformation comporte des interventions concrètes, voire des opérations et manipulations diverses, à un endroit précis. La première étape de la transformation doit se concevoir comme une séparation de l'objet de son contexte d'origine grâce « à une sélection motivée notamment par la représentativité » (Julien et Rosselin, 2008, p. 38) de l'objet. Dans le cas de la Pierre du Soleil, la reconnaissance de sa représentativité comme objet-témoin porteur d'une charge identitaire s'est opérée dès son emplacement sur l'un des murs de la cathédrale métropolitaine.

Dans l'étape suivante, correctement qualifiée de « liminaire » par Julien et Rosselin (2008), l'objet arrive dans l'enceinte du musée qui de son côté s'engage à lui trouver un sens et une logique par rapport aux autres éléments présents : « la classification fournit un outil de connaissance, un moyen d'appréhension du monde et de mise en relations des objets entre eux (Julien et Rosselin, 2008, p. 39) ». Le but est toujours d'adopter une approche scientifique à partir de laquelle il est possible de déterminer la véritable signification de l'objet, même s'il s'agit d'une attribution donnée par le musée ou l'ensemble des experts. L'objet acquiert donc un discours scientifique, qualité qui prend

forme au moment où c'est « la recherche scientifique qui prime sur l'objet lui-même et c'est la raison pour laquelle le musée a choisi de les mettre en relief au détriment d'autres artefacts ou écofacts » (Charpentier et Héту, 2015, p. 210). Indubitablement, c'est bien le cas de la Pierre du Soleil comme le montre une excellente étude réalisée par Rubén García (1934, p. 113-148) à propos des chercheurs qui se sont occupés du monolithe dès sa découverte jusqu'en 1933; Khristaan D. Villela et Mary Ellen Miller (2010) complètent la liste qui totalise une cinquantaine d'études. À l'évidence, la Pierre du Soleil est parmi les objets précolombiens le plus étudié et analysé.

Une fois que l'objet est admis et incorporé au musée, la troisième étape proposée par Julien et Rosselin (2008) tourne autour du statut social de l'objet de musée, de son agrégation et de sa vocation de restitution. À cette étape, un autre discours lié à l'objet peut émerger : l'institutionnel. Cette particularité se manifeste dans une de deux formes : « des objets phares qui sont un miroir de leur institution » et « les objets qui sont devenus l'image du musée, alors que l'identité visuelle de l'institution devient imbriquée à l'objet phare » (Desrosiers, Hawry, Labonté et Loget, 2015, p. 4). Nous espérons avoir réussi à démontrer que la Pierre du Soleil est le miroir du MNA en tant qu'objet fondateur qui représente la mission de l'institution, et qui par-dessus tout revêt un caractère emblématique. Une carte du musée comprise dans le numéro commémoratif du MNA de la revue « *Arqueología Mexicana* » ne montre que deux objets de sa collection : la Pierre du Soleil et le monolithe de Coatlinchan qui représente la déesse *Chalchiuhtlicue*, appelée affectueusement *Tláloc*, son compagnon, par la majorité de la population (Serra, 1997, p. 11). Cette sculpture, avec ses 7 mètres de hauteur et ses 165 tonnes (Dávalos, 1964, p. 14), reste à l'extérieur du MNA et est devenue un véritable insigne et point de repère des habitants de la ville de Mexico, visiteurs ou non du Musée. Mais le MNA s'appuie aussi sur un troisième élément pour la promotion de son image. Dans la cour centrale ou « Patio », l'architecte a conçu une toile soutenue par une colonne centrale munie d'un système de circulation d'eau permanente qui tisse un voile en forme d'ombrelle (Ramírez, 1968, p. 23-29).

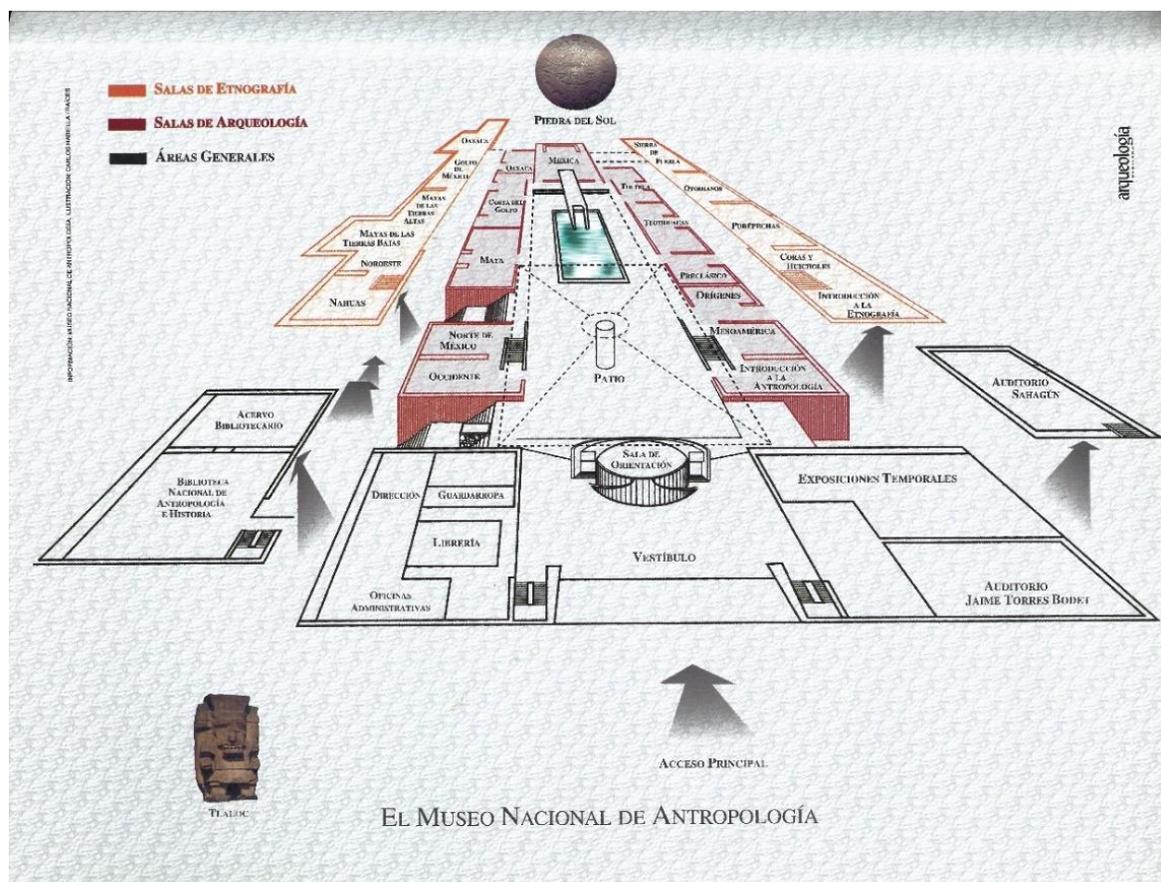


Figure 4 : La carte du MNA avec la Pierre du Soleil et le « Tlaloc ». Rabiella, C (Illustrateur, s. d.) [Illustration]. Dans *El Museo Nacional de Antropología*. (1997) *Arqueología Mexicana*, 24.

Le statut social propre de l'objet de musée tient aussi à sa capacité de permettre aux individus de « se retrouver en tant que membres d'un groupe, d'une culture, de commémorer, de se réunir physiquement par la visite, idéalement par le principe de restitution du patrimoine » (Julien et Rosselin, 2008, p. 40). Arrivés à ce stade, l'objet phare a un discours additionnel reposant sur son aspect identitaire « c'est-à-dire par la signification qu'il revêt soit pour un individu, une communauté ou encore une époque » (Castelas, Meunier et Stawik, 2015, p. 127). Si « le Mexique fonde une partie de son identité sur son Musée national d'anthropologie et sa collection d'œuvres aztèques ou mayas » (Mairesse, 2009, p. 251), c'est parce que l'établissement « exprime le milieu social, économique et politique changeant du pays, de même que la façon particulière d'intégrer l'héritage autochtone précolombien et contemporain au paysage culturel du Mexique »

(Serra, 1997, p. 5).<sup>22</sup> Comme l'exprime Pomian (1987, p. 59), « [...] les musées prennent la relève des églises en tant que lieux où tous les membres d'une société peuvent communier dans la célébration d'un même culte ». Le fait que le MNA « se dresse comme un grand miroir dans lequel chaque Mexicain peut contempler et recréer les valeurs les plus élevées de sa nationalité originelle pour les projeter vers l'horizon de l'universalité »<sup>23</sup> (Serra, 1997, p. 10) aide à mieux comprendre pourquoi la Pierre du Soleil peut même être perçue « comme un blason national » (Uriarte, 2003, p. 173).



Figure 5 : La lithographie commémorative du 1<sup>er</sup> centenaire de l'indépendance du Mexique, 1910. CONACULTA-INAH-SINAFO-FN. MÉXICO (s. d.) [Lithographie]. Dans Usos y abusos de la arqueología. (2012) *Arqueología Mexicana*, 46(édition spéciale).

<sup>22</sup> Notre traduction de : « Museo Nacional de Antropología, institución que expresa el cambiante medio social, económico y político del país, así como la particular integración de la herencia indígena prehispánica y contemporánea al panorama cultural de México ».

<sup>23</sup> Notre traduction de : «El Museo Nacional de Antropología de México se erige como un gran espejo en el que cada mexicano puede contemplar y recrear los más altos valores de su nacionalidad original y proyectarlos hacia el horizonte de la universalidad. »

Une lithographie commémorative du premier centenaire de l'indépendance du Mexique (Vela, 2012, p. 27) publiée en 1910 vient nous confirmer cette condition en présentant la Pierre du Soleil avec : l'image de la Victoire ailée qui couronne la colonne de l'indépendance; la cloche de Dolores utilisée par Miguel Hidalgo, l'un des pères fondateurs de la nation mexicaine, pour rassembler les habitants et aller combattre les Espagnols; le Château de Chapultepec; et les volcans Popocatépetl et Iztaccíhuatl, majestueux, millénaires et silencieux témoins du passage de l'histoire et de la constitution de la nation mexicaine.

Cependant, ce projet de création de l'identité de la nation mexicaine ne fait pas l'unanimité. Plusieurs voix dénoncent la représentation inexacte des peuples indigènes et de leur culture prise en charge par les États-nations :

Ils les ont non seulement réduits au silence, ils ont aussi récrit leur histoire pour qu'elle serve les discours nationalistes. L'artiste mexicain Abraham Cruzvillegas a récemment écrit, à propos de l'installation d'Eduardo Abaroa *Destrucción total del Museo de Antropología* [Destruction totale du musée d'anthropologie, 2012], qu'un tel musée « est la concrétisation moderne du musée en tant que mausolée. Ainsi accumulés – je dirais empilés —, les magnifiques vestiges de notre passé glorieux — les pièces en argile, en bois, en pierre, en tissus, en feuilles de palme et en verre qui forment ce patrimoine — rivalisent avec la marginalisation, le racisme et la misère qu'ont subis et que continuent de subir ceux que nous appelons les peuples autochtones du Mexique ». <sup>24</sup> (Lozano, 2013, p. 115)

Et c'est ainsi que nous arrivons à comprendre le caractère identitaire de la Pierre du Soleil en tant qu'objet phare.

Mais, dans quelle mesure est-il possible de transposer cette valeur identitaire identifiée dans la Pierre du Soleil au reste des expressions artistiques mésoaméricaines ?

---

<sup>24</sup> Tiré de Abraham Cruzvillegas, *Demolición*, 2012. Notre traduction de : « [El edificio que contiene los objetos más representativos de las culturas mesoamericanas es el mamut político y turístico con el que el Estado llamado mexicano ha consolidado la unidad nacional,] es la concreción formal moderna del museo como mausoleo. En una acumulación, que yo más bien llamaría amontonamiento, de los bellísimos vestigios de nuestro glorioso pasado histórico, los pedazos de arcilla, madera, piedra, textil, palma y cristal que componen ese patrimonio compiten en su evidente concreción con la marginación, el racismo y la miseria a los que los llamados indígenas mexicanos han sido y siguen siendo sometidos. »

Il est sûr et certain que nous ne trouvons pas la même capacité d'expression avec les autres objets d'art mésoaméricain :

Pour que divers sous-ensembles qui composent une société puissent communiquer entre eux, il faut, entre autres, que des sémiophores d'un même genre y soit virtuellement accessibles à tous. En traitant telle ou telle autre catégorie d'objets en tant que sémiophores et non pas en tant que choses n'ayant qu'une valeur d'usage, voire des déchets, on admet, en effet, le plus souvent d'une manière implicite, que les objets de cette catégorie représentent l'invisible ; ce faisant, on admet aussi que l'invisible qu'ils représentent est une réalité et non pas une fiction. Encore faut-il que ce soit le même invisible dont tout le monde admet la réalité ; autrement dit, il faut qu'on attribue aux mêmes sémiophores une même signification, ce qui ne va pas de soi [...] (Pomian, 1987 : 58)

Impossible de douter de la valeur identitaire attribuée à l'art mésoaméricain en général avec la multiplication des nombreux objets d'art mésoaméricain et des allusions à la période précolombienne dans les billets, les pièces de monnaie, les timbres postaux, les billets de loterie, toutes sortes d'affiches, les emblèmes des stations du métro et même les représentations théâtrales et les films, et bien sûr les monuments : tous ces exemples attestent la valeur identitaire attribuée à l'art mésoaméricain en général. Il s'agit, il nous semble, d'un « désir officiel de faire de l'antiquité précolombienne mexicaine l'une des assises de l'identité nationale »<sup>25</sup> (Ramírez, 2009, p. 60). Bien sûr, cette aspiration a trouvé son écho aussi dans la création de nombreux musées dédiés à l'archéologie et à l'art mésoaméricain, situation citée ci-dessus qui a certainement contribué au renforcement du message identitaire des objets mésoaméricains. Mais loin de s'agir du seul dispositif utilisé par l'État, l'incorporation d'éléments mésoaméricains par les plus grands représentants de l'art mexicain au début du XX<sup>e</sup> siècle y a également contribué :

La présence préhispanique s'est manifestée sous différents aspects du muralisme: dans la discussion esthétique, dans le discours sur l'identité nationale, dans les scénarios de reconstitutions historiques et anthropologiques, dans la réflexion philosophique et existentielle, dans les élaborations ésotériques, dans les explications sur la culture au Mexique, dans l'innovation

---

<sup>25</sup> Notre traduction de : «[...] el afán oficial de hacer de lo prehispánico uno de los tópicos definitorios de la identidad nacional [...]».

technique et dans l'utilisation des matériaux.<sup>26</sup> (Rodríguez Mortellaro, 2009, p. 63)

Toutes les considérations précédentes montrent très clairement l'importance de l'élément précolombien dans l'identité mexicaine depuis au moins 200 ans. Il convient alors de se demander quelle est la valeur de l'art mésoaméricain en dehors du Mexique ?

### 2.3. La valeur de référence de l'art mésoaméricain

La découverte de l'art mésoaméricain par le public européen remonte au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le 8 avril 1824, la première exposition d'art précolombien du Mexique en Europe et peut-être dans le monde entier ouvrait ses portes à Londres sous le titre : *Ancient Mexico*, une exposition présentée par l'homme d'affaires et collectionneur britannique William Bullock à l'*Egyptian Hall* à Piccadilly. Il s'agissait notamment d'un échantillon de la richesse artistique, naturelle et culturelle du Mexique recueilli par Bullock et son fils lors d'un séjour de six mois l'année précédente au pays récemment libéré du joug espagnol. L'exposition était divisée en deux sections, l'une sur le Mexique moderne et l'autre sur le Mexique ancien. Cette dernière comportait 52 artefacts, dont des sculptures, des codex et quelques reproductions,

[...] it was on Thursday, April 8, 1824 when the doors of the Egyptian Hall in Piccadilly were opened to the public. Inside the two large galleries, visitors found exhibitions of Ancient and Modern Mexico that displayed Mexican artifacts and natural fauna, some original and some copies, which had never been seen previously in Britain. There were indigenous deities, stone and pottery figures, a jade Quetzalcoatl, an obsidian mirror, and **a large-scale reproduction of the Aztec Calendar stone**; originals and copies of Indian codices; and a model of the ancient city of Teotihuacan. Forty-three glass cases lining the sides of the rooms contained flora and fruits (melons, avocado, tomato, banana, bread fruit, prickly pear and many more); leather goods, such as saddles and boots; birds, such as flamingos and hummingbirds; and mineral samples, including silver ore taken

---

<sup>26</sup> Notre traduction de : « La presencia prehispánica se manifestó en distintos aspectos del muralismo: en la discusión estética, en el discurso sobre la identidad nacional, en las recreaciones históricas y antropológicas, en la reflexión filosófica y existencial, en las elaboraciones esotéricas, en las explicaciones sobre la cultura en México, en la innovación técnica y la utilización de materiales ».

from the famed mines of the Count of Regla at Real del Monte. There were wax models of Indians in their local dress and of Mexican gentlemen in full dress and on horseback. Maguey, tuna, and hundreds of other items were exhibited, and at the end of one gallery, in which a panorama of Mexico City was displayed, the whole vista was completed with an Indian from Texcoco, José Cayetano Ponce de León, patiently standing in the garden of a Mexican cottage [...]<sup>27</sup> (Costeloe, 2006, p. 277-278)



Figure 6 : La section dédiée au Mexique moderne dans l'exposition *Ancient Mexico* à Londres (1824).  
[Lithographie]. Récupéré de  
[https://www.getty.edu/research/exhibitions\\_events/exhibitions/obsidian\\_mirror/panoramas.html](https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/obsidian_mirror/panoramas.html)

À notre connaissance, William Bullock a été le premier promoteur de l'art précolombien du Mexique. Pour mettre en place son exposition, il a lu des chroniqueurs comme Cortés et Díaz del Castillo qui racontent la conquête militaire et spirituelle du Mexique; il a visité des sites archéologiques et collectionné des objets d'art précolombien; il a même commandé des moules de plâtres pour les objets monumentaux, dont la Pierre du Soleil. Nous ne pouvons que partager l'opinion de l'historienne de l'art mexicain Begoña Arteta (1991, p. 28) qui considère que Bullock avait la sensibilité et l'intrépidité nécessaires pour entreprendre une telle aventure qui s'est terminée avec l'exposition au *Piccadilly Hall*. Un

<sup>27</sup> C'est nous qui soulignons.

événement qui dévoilait, entre autres, l'héritage artistique du passé mexicain, lequel au fil de temps s'incorporerait à l'histoire de l'art universel. Les recherches sur le sujet réalisées par Michael P. Costeloe (2006, p. 279-282) auprès des journaux de l'époque montrent aussi l'implication de Bullock dans des activités de promotion pour l'exposition : quelques articles de presse, ainsi que des visites privées auprès de diverses personnalités, dont des savants et scientifiques de l'époque. Bullock publia trois catalogues de l'exposition pour faciliter la compréhension et l'appréciation du public londonien, illustrés avec des lithographies montrant les différentes salles de l'exposition, ainsi qu'un compte rendu de ses exploits au Mexique, qui est devenu un véritable succès. L'exposition a été visitée par tout près de 50 000 personnes. (Costeloe, 2006, p. 278, 283 et 290).

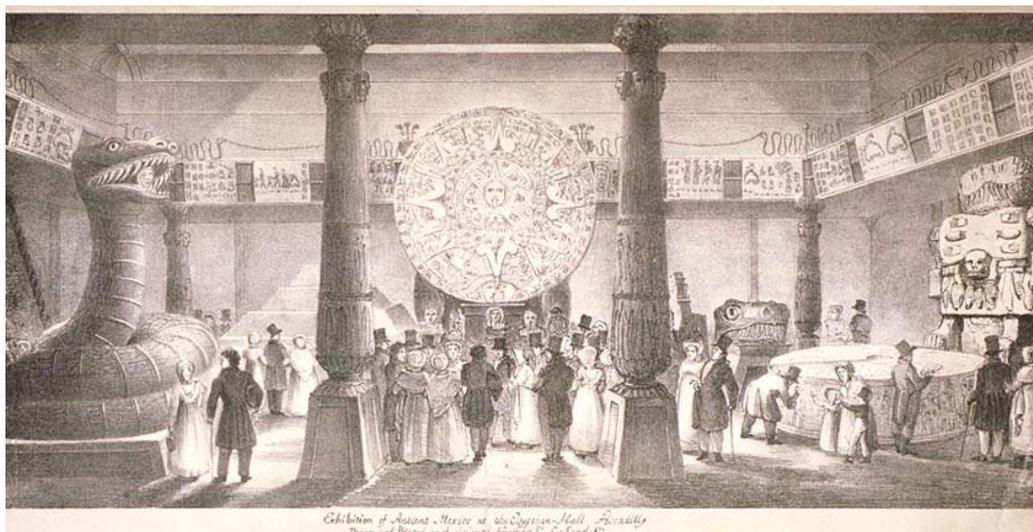


Figure 7 : La section dédiée au Mexique ancien dans l'exposition *Ancient Mexico* à Londres (1824). [Lithographie]. Récupéré de <https://www.mexicolore.co.uk/aztecs/music/oscar-wilde-and-aztec-music>

Même si nous acceptons le caractère scientifique des actions entreprises par Bullock en 1824, et son engagement envers la diffusion de la culture mexicaine parmi le public européen, le déplacement d'objets d'art précolombien implique la perte de leur contexte d'origine. Avec la curiosité du public pour les cultures autochtones du Mexique, le désir de se procurer ces objets de l'antiquité se développait. Comme le souligne Krzysztof Pomian (1987, p. 49) « dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, la mode de collectionner des antiquités se propagea dans tous les pays européens, et dans des milieux

très divers [...] ». Deux siècles plus tard, c'est le tour des antiquités mésoaméricaines. Il n'est donc pas surprenant qu'outre le MNA et d'autres projets semblables au Mexique comme le *Museo del Templo Mayor*, le *Museo de Antropología de Xalapa* ou le *Gran Museo del Mundo Maya de Mérida*, il est aussi possible de trouver des musées à l'étranger avec d'importantes collections d'objets mésoaméricains. Pour ces institutions, l'art mésoaméricain représente non seulement des objets exotiques qui attirent les visiteurs, mais aussi un outil pour contraster et comparer d'autres réalisations esthétiques, voire une référence tant esthétique que culturelle. De ce fait, un bon nombre de musées internationaux incorporent des exemples d'art mésoaméricain dans leurs expositions permanentes. Selon la liste publiée par Grube (2001, p. 453-455) à laquelle nous avons fait allusion ci-dessus, les objets provenant de la région Maya, l'une des plus connues de la Mésoamérique, sont répertoriés dans les collections de huit musées en Allemagne; deux en Australie; un en Autriche; un en Belgique; un au Chili; un au Danemark; deux en Espagne; un en Finlande; trois en France; deux en Angleterre; un en Hongrie; un en Israël; deux en Italie; un au Japon; un en Norvège; un aux Pays-Bas; trois en Suède; et cinq en Suisse. Dans la même liste, nous trouvons un grand nombre de musées en Amérique du Nord, notamment aux États-Unis : quarante-sept parmi lesquels figurent des institutions comme le *Metropolitan Museum of Art*, le *Field Museum* à Chicago, ou les *Peabody Museums* à l'Université Yale et à l'Université Harvard. Ce qui précède semble correspondre à un processus décrit par Pomian dans le sens que :

Toutefois, dès qu'une catégorie de sémiophores se répand dans les collections des membres du milieu intellectuel et artistique, les détenteurs du pouvoir et de l'argent commencent à s'y intéresser eux aussi, ce qui fait que les prix montent et que l'accès à ces sémiophores devient de plus en plus difficile, voire impossible. Un mécanisme se met ainsi en marche qui pousse à transformer en sémiophores des objets qui étaient méprisés et des déchets : les productions médiévales et celles des divers peuples extra-européens, des œuvres d'art populaire, des choses utilisées dans des sociétés éloignées dans l'espace ou dans des périodes éloignées dans le temps, etc. (Pomian, 1987, p. 55)

Pour sa part, le Canada figure dans la même liste avec quatre musées : le Musée des beaux-arts à Montréal (MBAM)<sup>28</sup>, le Musée Gardiner (MG) et le Musée royal de l'Ontario à Toronto (MRO-ROM), et le Musée d'anthropologie à l'Université de la Colombie-Britannique. Évidemment, les responsables de la compilation ne connaissaient pas l'existence d'une collection d'art mésoaméricain au Musée canadien de l'histoire (COM-MCH), ce qui explique son absence de la liste : c'est là où réside l'un des intérêts de cette étude. En plus, lors de la réalisation de ce travail de recherche, nous avons identifié deux autres institutions muséales canadiennes qui comptent des objets précolombiens mésoaméricains provenant du Mexique dans leurs collections : la galerie d'art de l'Université Carleton à Ottawa et les Nickle Galleries à l'Université de Calgary. Également, il est possible de classer ces institutions muséales canadiennes dans l'une de deux catégories selon l'utilisation de leurs collections mésoaméricaines. Nous avons, d'un côté, les musées avec de l'art précolombien exposé de façon plus ou moins permanente, comme c'est le cas au MBAM, au MRO-ROM, et au MG. D'autre part, nous avons les institutions muséales qui conservent l'art précolombien dans leurs réserves hors de la portée du public. Ceci est le cas, par exemple, à la galerie d'art de l'Université Carleton et au MCH. Cette situation est l'une des raisons pour lesquelles nous considérons la COM-MCH comme une collection devenue orpheline, car la majorité des objets ne sont plus accessibles au public.

Comment cette collection s'est-elle retrouvée orpheline ? Nous tenterons de trouver la réponse à cette question au troisième chapitre en analysant le processus de muséalisation qu'elle a suivi lors de sa constitution. Il est essentiel également de tenir compte du processus de transformation de l'institution, notamment à partir de 1986, quand le Musée est renommé Musée canadien des civilisations, mais plus particulièrement en 2013, lorsqu'une nouvelle législation en modifie considérablement le mandat et l'identité alors qu'il devient le Musée canadien de l'histoire.

---

<sup>28</sup> Pour un aperçu de la constitution de cette collection, il est possible de se référer au texte écrit par Hubert et Pimentel (2013, p. 7-21).

### 3. La collection d'objets mésoaméricains du Musée canadien de l'histoire

Parmi les musées nationaux du Canada, le Musée canadien de l'histoire est le plus visité.<sup>29</sup> Après la création de la Commission géologique de la Province du Canada en 1841, au tournant du siècle, le Musée national du Canada est mis sur pied. En 1956, le Musée compte deux directions : celle sur l'histoire naturelle et une seconde dédiée à l'histoire humaine. Cette dernière deviendra en 1969 le Musée national de l'Homme. En 1986, le Musée est renommé Musée canadien des civilisations (MCC). Finalement, le 12 décembre 2013, l'institution acquiert sa dénomination actuelle : Musée canadien de l'histoire (MCH). Sa collection comprend des spécimens archéologiques, ethnographiques et historiques du Canada, totalisant plus de trois millions d'artefacts.<sup>30</sup> Cependant, le Musée a quelques collections d'objets étrangers, dont une collection d'art mésoaméricain.

L'étude de la collection d'objets mésoaméricains du Musée canadien de l'histoire (COM-MCH) constitue l'élément central de ce chapitre. À cet effet, une réflexion s'impose quant aux motivations derrière la décision de constituer la collection. Il en va de même pour la condition de l'ensemble de ces objets : est-ce qu'ils constituent une collection proprement dite ? En dernier lieu, nous rendrons compte des stratégies de mise en valeur que nous avons menées dans le cadre de cette recherche.

---

<sup>29</sup> Le site web du Musée affirme qu'il s'agit de « l'institution muséale la plus visitée au Canada ». Musée canadien de l'histoire. <https://www.museedelhistoire.ca/a-propos/>. Consulté le 8 mars 2020.

<sup>30</sup> Musée canadien de l'histoire. <https://www.museedelhistoire.ca/apprendre/centre-de-ressources/>. Consulté le 8 mars 2020.

### 3.1. L'historique de la collection d'objets mésoaméricains

Lors du stage I, notre recherche a débuté en examinant les raisons qui ont motivé la décision de constituer la COM-MCH. Dans les dossiers d'acquisition, c'est bien George F. MacDonald, directeur du Musée de 1983 à 1998, qui apparaît comme la personne qui donne l'autorisation pour l'acquisition de ces objets.<sup>31</sup> Comme le rappelle Poulot (2016, p. 11), l'activité des collectionneurs et conservateurs est « une histoire qui est largement celle d'attachements particuliers et de leurs greffes plus ou moins réussies sur le collectif. » En effet, il est fortement probable que ses décisions étaient guidées par une préférence et un intérêt personnels envers l'art mésoaméricain, une manifestation culturelle qu'il trouvait « d'une puissance inattendue ».<sup>32</sup> Lors d'une entrevue accordée le 15 octobre 2018 (voir l'annexe 2), il nous a confié que derrière la décision de constituer la COM-MCH se trouvaient deux raisons principales.

D'abord, George MacDonald considérait que la présentation de l'Expo 67 à Montréal était un événement marquant pour les musées canadiens, en particulier, pour le Musée national de l'Homme. Selon lui, l'événement avait permis de donner suite à d'anciennes discussions à l'intérieur de l'institution pour devenir un musée de classe internationale. Aussi, lors de notre entretien, il a laissé entrevoir que le pavillon mexicain à l'Expo 67 ait pu avoir influencé la décision de constituer la collection. Toutes les considérations relatives à la valeur de référence, à la valeur esthétique ainsi qu'à la valeur identitaire attribuées à l'art mésoaméricain et revues au chapitre précédent, expliquent la décision du commissaire général du pavillon du Mexique à l'Expo 67 de préparer un album souvenir de la visite :

A [*sic*] l'occasion de l'Exposition Universelle et Internationale [*sic*] de 1967 à Montréal, le Mexique est heureux de contribuer à la Terre des Hommes par une riche collection de son art exprimant ainsi l'âme de son peuple. Les neuf

---

<sup>31</sup> Lors de notre entrevue du 15 octobre 2018 (voir l'annexe 2), George MacDonald a signalé qu'il est arrivé au Musée durant l'été 1960 comme assistant de recherche avec Richard Stockton MacNeish. Sa carrière s'étend sur plusieurs décennies, jusqu'à sa retraite en 1998. C'est pendant ses premières années au Musée qu'il a été impliqué dans l'acquisition de la plupart de la COM-MCH.

<sup>32</sup> L'expression utilisée par George MacDonald était « shockingly powerful ».

reproductions présentées dans cet album souvenir représentent tout particulièrement l'aspect précolombien de cette unique collection d'art. (Gamboa, 1967)

L'inclusion de l'art mésoaméricain au pavillon mexicain revêt une signification encore plus importante si nous prenons en considération tout ce que l'Expo 67 a signifié pour la tradition muséale au Canada, notamment au Québec. Raymond Montpetit (2013, p. 11), par exemple, a reconnu trois influences importantes pour la muséologie québécoise, dont la tenue à l'été 1967 de l'Exposition universelle « Terre des Hommes », laquelle « a servi de choc de modernité pour la muséologie en place et d'un point d'appui pour un nouveau départ ». Pour sa part, Anne Castelas (2016, p. 10) lors de sa révision du parcours individuel de six muséologues du Québec, signale que « l'évocation de l'Exposition universelle de 1967 a ravivé de nombreux souvenirs chez les muséologues ». Il suffit, par exemple, de mentionner le témoignage de Francine Lelièvre à ce sujet :

J'étais étudiante à l'université et durant l'été, avec mon passeport en poche, j'allais régulièrement à l'Exposition universelle. Quelle chance de vivre l'Expo 67, qui nous donnait accès au monde entier. C'était la grande découverte des cultures du monde et particulièrement de leur cuisine. C'était fascinant! On commençait à peine à connaître l'existence de la pizza; on partait de loin. (Castelas, 2016, p. 10)

En même temps, l'Édifice commémoratif Victoria, où était situé le Musée, faisait l'objet de travaux de rénovation. Toujours selon le témoignage de George MacDonald, cela a représenté l'opportunité de renouveler l'exposition permanente *The Immense Journey* ou « Le voyage infini », qui présentait les grands exploits de l'humanité, juxtaposant l'art canadien avec des exemples d'autres cultures du monde. Un document intitulé *Suggested Programme for Ethnological Exhibits* qui date du 1967 donne le ton à la création des collections dites « étrangères » au Musée (Arima, 1967; voir l'annexe 3). L'objectif essentiel était le développement d'une exposition sur l'art autochtone canadien dans laquelle le Musée aurait incorporé des objets provenant de la Nouvelle-Guinée afin de comparer et de contraster les différentes formes artistiques. En plus, le document affirme le désir du William E. Taylor, à l'époque chargé de la division de l'archéologie, « que le Musée obtienne une collection représentative de l'art primitif du monde entier ». Il faut

souligner que William E. Taylor deviendra le premier directeur du Musée national de l'Homme en 1969.<sup>33</sup>

Lors de notre entrevue, George MacDonald a signalé, qu'à l'époque, il était sous l'impression que les arts des Amériques avaient été largement négligés. À son avis, l'art mésoaméricain, l'art péruvien et bien sûr l'art canadien avaient besoin de prendre leur place parmi les plus grandes manifestations humaines. Cela explique la préférence du Musée, parmi les collections d'art « étranger », pour l'art précolombien des Amériques, notamment l'art péruvien et l'art mésoaméricain.<sup>34</sup> Tout ceci sans oublier l'existence d'une collection d'art provenant de l'Amérique Centrale, notamment du Costa Rica. Il s'agit d'une pratique courante à l'époque et non pas uniquement au Canada. Au moins au Mexique, à la fin des années quarante du vingtième siècle, il était possible d'identifier une stratégie officielle qui favorisait la constitution de musées nationaux, même au détriment des musées locaux. En plus, la constitution de collections étrangères était considérée comme une étape nécessaire pour les musées de l'après-guerre : « Le musée local doit prêter ou fournir des collections aux grands musées du pays, qui deviendront ainsi de véritables réserves nationales capables à leur tour d'échanger des éléments de comparaison avec diverses parties du monde. » (Rubín de la Borbolla, 1949, p. 64). Une telle situation a donné lieu au *Museo nacional de las culturas del mundo* au Mexique.

L'examen des dossiers d'acquisition des objets nous a permis de confirmer que la constitution de la collection d'objets mésoaméricains faisait partie de cette mouvance et de ladite prédilection pour la constitution de collections étrangères, notamment dans un musée dédié à l'histoire humaine. Le tableau 1 présente les différents numéros de dossier

---

<sup>33</sup> Sa contribution non seulement au développement de la discipline archéologique au Canada, mais au Musée et avec d'autres institutions compétentes « en tant qu'archéologue spécialiste de l'Arctique et archéologue en chef au Musée national du Canada (1956-1967); en tant que directeur du Musée national de l'Homme (1967-1983); et en tant que président du Conseil de recherches en sciences humaines et sociales (1982-1988) » et mis en évidence sur le site web de l'Association canadienne d'archéologie. <https://canadianarchaeology.com/caa/fr/about/prix/smith-wintemberg/recipients/taylor> . Consulté le 22 décembre 2020.

<sup>34</sup> Il est toujours possible de mettre en question jusqu'à quel point il est possible de classer les objets de ces collections comme objets d'art. Il s'agit, sans aucun doute, d'un débat toujours en cours.

d'acquisition au fil de temps, ainsi que les années d'acquisition, les collectionneurs responsables de l'opération et la modalité d'acquisition avec la source pour chaque opération. D'abord, nous pouvons déterminer que la constitution de la COM-MCH a eu lieu entre 1967 et 1977. À part quelques dons, la modalité d'acquisition la plus utilisée était l'achat des objets aux marchands d'art. Cet élément d'information est utile pour une éventuelle analyse dirigée vers la détermination de l'authenticité des objets impliqués. Finalement, nous identifions trois collectionneurs chargés de valider les opérations : William Taylor, James Pendergast et George Macdonald. Un autre document atteste de l'importance de collections étrangères au Musée à l'époque : *Revised Old System Catalogue Numbers for Foreign Collections*. En septembre 1968, un nouveau système de catalogage a été conçu afin de mieux gérer les collections étrangères. Au moins neuf catégories générales ont été considérées et associées à un chiffre romain dont l'Europe (XXII), l'U.R.S.S. (XIII), le Moyen et l'Extrême-Orient (XXIV), l'Asie (XXV), le Pacifique (XXVI), l'Afrique (XXVII) et trois de plus consacrées aux Amériques : l'Amérique du Sud (XIX), les Caraïbes (XX) et l'Amérique centrale (XXI). Pour sa part, ladite catégorie « XXI » a été subdivisée en huit pays, chacun d'entre eux associé à une lettre majuscule : le Mexique (A), le Honduras britannique-Belize (B), le Guatemala (C), le Honduras (D), le Salvador (E), le Nicaragua (F), le Costa Rica (G) et le Panama (H). C'est ainsi que les sigles « XXI-A » appartiennent aux objets qui font partie de la COM-MCH.<sup>35</sup> Comme le document mentionné ci-dessus trouvé aux archives le soulignait, l'acquisition d'art étranger, dont l'art mésoaméricain, s'explique par la décision de comparer les expressions canadiennes avec des manifestations culturelles d'ailleurs dans le but de montrer au public canadien la valeur des objets culturels canadiens.

---

<sup>35</sup> Il est important de noter que ce travail de recherche se concentre principalement sur les objets catalogués par le Musée dans la catégorie « XXI-A ». À proprement parler, la collection d'objets mésoaméricains du Musée comprend aussi les objets classifiés dans les catégories « XXI-B », « XXI-C », « XXI-D » et XXI-E ».

Numéro de dossier d'acquisition	Collectionneur	Année d'acquisition	Modalité d'acquisition
1622	W.E. Taylor	1967	Achat (Tizoc Inc. À Long Beach, California, aux États-Unis)
1646	?	1967	Don (J.H. Vincent)
1662	G.F. MacDonald	1968	Achat (Galleries Wilson à Santa Fe, New Mexico aux États-Unis)
1663	W.E. Taylor	1968	Achat (Galerie Lippel à Montréal, au Canada)
1710	W.E. Taylor	1969	Achat (Arts des Amériques à Paris en France)
1713	G.F. Macdonald	1969	Achat (R.M. Fogt à Genève en Suisse)
1844	G.F. Macdonald	1971	Achat (Lee Moore, à South Miami, Florida aux États-Unis)
1895	G.F. Macdonald	1972	Achat (James Economos, à New York, aux États-Unis)
1901	G.F. Macdonald	1973	Achat (Monsieur Ogden-The Little Museum, à Toronto, au Canada)
1902	G.F. Macdonald	1973	Achat (Sid Berman, à New York, aux États-Unis)
1903	G.F. Macdonald	1973	Achat (Monsieur Ogden-The Little Museum, à Toronto, au Canada)
1905	G.F. Macdonald et W.E. Taylor	1973	Achat (Monsieur Ogden-The Little Museum, à Toronto, au Canada)
1915	?	1973	Don (J.F. Pendergast, directeur adjoint du Musée national de l'Homme)
1961	G.F. Macdonald/ J.F. Pendergast	1974	Achat (Monsieur Ogden-The Little Museum, à Toronto, au Canada)
1962	?	1974	Don (Monsieur et Madame Murray Vaughn à Montréal, au Canada)
1997	G.F. Macdonald	1975	Achat (Monsieur Ogden-The Little Museum, à Toronto, au Canada)
2003	G.F. Macdonald	1974	Achat (Sid Berman, à New York, aux États-Unis)
2004	G.F. Macdonald	1974	Achat (Sid Berman, à New York, aux États-Unis)
2005	G.F. Macdonald	1974	Achat (Sid Berman, à New York, aux États-Unis)
2006	G.F. Macdonald	1975	Achat (Sid Berman, à New York, aux États-Unis)
2057	G.F. Macdonald	1975	Achat (Monsieur Ogden-The Little Museum, à Toronto, au Canada)
2071	?	1975	Achat (Monsieur Ogden-The Little Museum, à Toronto, au Canada comme agent de Hugh Pryce-Jones à Whitby, Ontario au Canada)
2100	?	1977	Achat (Galerie Lippel à Montréal, au Canada)

Tableau 1 : Numéros de dossier d'acquisition, années d'acquisition, collectionneurs et modalités d'acquisition de la COM-MCH

### 3.2. L'analyse de la collection

Tout au long de cette recherche, nous nous sommes intéressés à la condition de l'ensemble des objets mésoaméricains au Musée : de quoi s'agit-il ? D'une véritable collection muséale ou d'un ensemble plus ou moins incohérent et arbitraire? La pertinence de cette question ne fait aucun doute si l'on considère que pour parler d'une véritable collection, tout regroupement d'objets doit former « un ensemble (relativement) cohérent et signifiant » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 53). Au début de notre recherche, le Musée a mis à notre disposition un inventaire de base sur l'ensemble de ses objets mésoaméricains, incluant une dizaine de données relatives à chaque objet de la collection.<sup>36</sup> De là, nous avons identifié trois aspects à étudier.

D'abord, dénombrer la collection semblait indispensable. Actuellement, la COM-MCH compte 623 artefacts (Tableau 2 : Typologie de la COM-MCH). Le Musée possède 79 objets de la région du Centre du Mexique parmi lesquels nous trouvons, outre 263 tessons, quelques lames en obsidienne et aussi des figurines en céramique. La région de l'Occident est bel et bien représentée avec 66 objets, dont quelques superbes statuettes en céramique. Parmi les 11 artefacts de la région Maya, il y a au moins un exemple des fameuses statuettes de l'île de Jaina à Campeche (Foncerrada *et al*, 1988; voir figure 10), mais aussi des bols, des vases et des assiettes. Quelques objets en céramique et un pendentif fait d'une coquille (voir figure 11) proviennent de la côte du Golfe du Mexique pour un total de neuf exemplaires. Un magnifique pendentif en pierre verte, identifié dans le catalogue comme un masque, comporte des traits culturels olmèques propres à la côte du Golfe du Mexique, mais il est fortement probable qu'il provienne de Guerrero comme c'est aussi le cas avec 11 autres artefacts. La dernière région présente est Oaxaca, avec cinq objets en céramique. Pour le moment, l'attribution culturelle de 178 objets reste à

---

<sup>36</sup> Les champs de données considérés sur cet inventaire de base sont : le numéro d'accession, le numéro de catalogue, le nom de l'objet, le nom du collectionneur du musée, le mode d'acquisition, la date d'acquisition, la source, le pays d'origine, la province d'origine, ainsi qu'un code de contrôle interne.

déterminer. La totalité de la collection se trouve dans les salles d'entreposage de la réserve du MCH.

Matériau	Quant.	Description
Céramique	501	Bols (4), boucle d'oreille (2), disque (1), estampes (6), figurines (129), fragments (21), hochet (1), masques (2), moule (1), plats (4), pots (14), sifflet (1), statuettes (37), tessons (263), têtes-fragments (5), urnes (2), vases (8)
Charbon	1	Fragment
Coquille	1	Pendentif
Corail	2	Fragments
Cuivre	20	Cloches
Craie	1	Fragment
Graine	1	Spécimen
Jade	17	Boucles d'oreille (2), figurines (9), outils (4), pendentif (1), perle (1)
Obsidienne	53	Éclats (14), fragments (26), grattoir (1), lames (11), pointe (1)
Silex	2	Lames
Autres Pierres	24	Boucle d'oreille (1), estampe (1), lames (2), <i>metates</i> * (4), outils (2), pendentif (1), perle (1), sculpture (1), statuettes (11)

(\*) *Metate* : meule de pierre pour broyer le maïs et les semences. Il s'agit d'un outil tellement important dans la culture du Mexique.

Tableau 2 : Typologie de la COM-MCH

Or, le nombre d'objets ne constitue pas nécessairement un élément déterminant dans le but de différencier un amas d'objets d'une collection proprement dite :

[...] en général, le nombre d'objets qui forment la collection dépend du lieu où ils s'amassent, de l'état de la société, de ses techniques et de son mode de vie, de sa capacité de produire et de stocker le surplus, de l'importance qu'on y attache à la communication entre le visible et l'invisible par l'intermédiaire d'objets, etc. Ce nombre est donc nécessairement très variable dans le temps et dans l'espace et il ne peut qu'exceptionnellement servir à distinguer une collection d'un amas d'objets qui ne l'est pas. C'est la fonction qui est vraiment importante et c'est elle qui s'exprime dans des caractères observables qui avaient été consignés dans la définition de la collection. (Pomian, 1987 :36-37)

Une fois déterminée la composition de la COM-MCH, nous nous sommes ensuite interrogés sur les méthodes mises en place pour attester l'authenticité des objets acquis par le Musée. Nous avons consulté George MacDonald à ce sujet : le Musée a essentiellement fait confiance à la réputation des marchands d'art qui approchaient le Musée pour offrir des objets d'art mésoaméricain. S. Ogden, par exemple, avait l'habitude d'appeler le Musée à chaque fois qu'il visitait Montréal afin de faire un arrêt à Ottawa sur son chemin de retour à Toronto. Avec la galerie Wilson de Santa Fe, New Mexico, la négociation a été conduite à l'occasion d'une conférence à laquelle il a participé. Durant notre entretien, George MacDonald s'est souvenu de deux marchands d'art établis à New York : Sid Bernam et James Economos. Nous avons réussi à vérifier la réputation de ce dernier et son statut comme protégé d'un autre marchand d'art très reconnu : Julius Carlebach (Johnson, 2008). C'est précisément l'absence de méthodes d'authentification des objets lors des opérations d'acquisition qui nous amène à nous attarder à l'application par le Musée de la valeur de référence des objets mésoaméricains, c'est-à-dire à son utilisation muséale. Finalement, « l'analyse des objets de musée, des musealia, est aussi celle des conditions dans lesquelles une culture matérielle spécifique est élaborée, mise en forme, communiquée et interprétée. » (Poulot, 2009, p. 102). Ainsi, nous nous sommes intéressés aux preuves d'une utilisation des objets par le Musée selon les archives.

En août 1968, une professeure adjointe du département d'art de l'Université Carleton, Mary-Louise Funke, souligne son intérêt à poursuivre un prêt de quelques objets « précolombiens » proposé auparavant par le directeur du Musée, William Taylor. En janvier 1969, un total de douze objets ont été prêtés pour une durée d'un mois à ladite université. Du 23 janvier au 22 février, dix objets mésoaméricains et deux autres provenant du Costa Rica et de l'Équateur ont été présentés à la bibliothèque dans le cadre de l'exposition *Pre-Columbian Art from Middle America*, appelée en français « L'art d'hier et d'aujourd'hui : exposition d'anciennes sculptures mexicaines ». Sept photos récupérées aux archives du Musée montrent l'espace d'exposition conçu et la distribution des objets dans les vitrines lors de l'installation. Malheureusement, trois objets ne sont jamais revenus au Musée. Selon une note écrite à la main sur la feuille de réception du prêt, ceux-

ci auraient été volés le 2 février 1969. Vingt-cinq ans de plus s'écouleront avant qu'une autre utilisation des objets ne survienne au Musée.



Figure 8 : L'exposition *Pre-Columbian Art from Middle America* à l'université Carleton. MCH. (1969).  
[Photographie].

Le 12 avril 1995, le musée organisa la première mondiale du film « Le mystère des Mayas », un long métrage filmé en format géant IMAX présenté au théâtre CINÉPLUS. Les archives du musée contiennent 78 photographies de l'évènement qui démontrent le succès de cette soirée : des préposés au registraire qui accueillent les visiteurs en leur donnant des souvenirs, un spectacle avec mariachis qui se déroule dans la Grande Salle du musée, la foule qui fait la file pour accéder au théâtre du musée et, devant une vitrine qui contient quelques artefacts mayas, le directeur du Musée George MacDonald avec Sandra Fuentes-Berain, l'ambassadrice du Mexique au Canada. Dans quelques photographies il est aussi possible d'identifier, à l'intérieur des présentoirs, six objets de la COM-MCH ainsi que des reproductions faites pour le tournage du film : des mocassins en cuir, des chevillères avec grains en pierre verte, une coiffe en vannerie avec plumes jaunes, grains ronds,

coquillages et semences, des poignets avec grains en pierre verte, et un pectoral avec grains ronds blancs et des cailloux. Il s'agit de l'exposition « Le monde du jaguar » présentée au salon Marius Barbeau du 10 avril au 30 octobre 1995, lors des événements mis en place pour signaler aux Canadiens la magnificence de la civilisation maya. Un total de dix artefacts de la COM-MCH y ont été présentés.

Comme il a déjà été indiqué, le prétexte était la présentation du film sur écran géant canadien IMAX « Le mystère des Mayas », une coproduction du MCC, de l'Office national du film du Canada et de l'Institut mexicain de cinématographie. Il s'agit d'un film qui présente les Mayas comme l'une des civilisations les plus riches et originales de l'humanité aux côtés de l'Égypte, de la Grèce et de Rome, en soulignant la survie des traditions et des rituels parmi les descendants d'aujourd'hui. Le film attire l'attention sur la construction de grandes villes, le développement et l'utilisation d'un système d'écriture et de numération et les connaissances astronomiques comme principaux traits culturels des Mayas, ainsi que leur habilité artistique. Selon la version abrégée du rapport annuel de la Société du MCC pour l'exercice financier 1995-1996, le film, grandement apprécié du public, « a rapporté plus de 1 000 000 \$ au box-office » (Société du Musée canadien des civilisations, 1995-1996, p. 47). En plus, nous informe le rapport, « ce film a été présenté un peu partout dans le monde et il a été sélectionné pour être présenté dans le Futuroscope de France, un immense parc-musée à la gloire du cinéma » (Société du Musée canadien des civilisations, 1995-1996, p. 47).

Avec le film sont apparus un CD-ROM et deux publications de Nancy Ruddell, éducatrice au MCC et coordonnatrice des programmes scolaires à l'époque (Société du Musée canadien des civilisations, 1995-1996, p. 14, 34 et 41). La guide pédagogique mentionne dans son introduction à l'intention des enseignants et enseignantes :

Ce guide pédagogique présente des renseignements de base ainsi que des suggestions d'activités en classe conçues autour de film en IMAX MD *Le mystère des Mayas*. Un livre intitulé *Le mystère des Mayas* a été publié à l'intention des éducateurs, des élèves et du grand public. On y donne un aperçu de l'histoire et des croyances mayas, l'accent étant mis sur la période classique, de 250 à 900 apr. J.-C., l'âge d'or où furent édifiées de grandes villes ornées de temples.

Le guide pédagogique et le livre ont été conçus pour être utilisés ensemble – le livre donne les renseignements dont vos élèves auront besoin pour exécuter bon nombre des activités proposées dans le guide. Les enseignants sont encouragés à adapter le texte et les suggestions d'activités en fonction de l'âge et des intérêts de leurs élèves. Ces feuilles d'activité ainsi que les cartes que l'on trouve à la fin du guide peuvent être photocopiées ou servir à la préparation d'acétates pour rétroprojecteur. Ce guide comprend également un glossaire et une bibliographie. (Ruddell, 1995a, p. v)

Le livre sur le film comprend un bon nombre d'images et d'illustrations, dont des photographies de six objets mésoaméricains de la collection du Musée (Ruddell, 1995b, p. 10). Par contre, la guide pédagogique n'incorpore qu'un seul objet de la collection : une figurine maya de l'île de Jaina, utilisée ici comme outil éducatif pour parler des rois et des nobles mayas de la période classique de l'histoire mésoaméricaine (Ruddell, 1995a, p. 25 et feuille d'activité 6). Au cours de notre entrevue (voire l'annexe 4), Nancy Ruddell nous a signalé que selon la rétroaction qu'elle avait reçue, en général les professeurs ont trouvé le guide très utile et l'ont utilisé à plusieurs reprises en salle de classe.

Pour reprendre les mots du George Macdonald, président-directeur général de la Société, la présentation du film « était accompagnée d'expositions spectaculaires qui ont transfiguré, le temps d'un été, la terrasse extérieure du Musée canadien des civilisations » (Société du Musée canadien des civilisations, 1995-1996, p. 5). Cela est également confirmé dans les divers dossiers sur le sujet consultés aux archives lors de notre stage, en particulier ceux de Pierre Schnubb, coordonnateur du projet sur les Mayas au Musée. En effet, le portail électronique actuel du MCH compte une section dédiée aux expositions en ligne, dont une nommée « Expositions à l'esplanade » qui nous donne l'accès au site web de l'ensemble des activités présentées au Musée en 1995. Le menu considère un dossier avec information générale sur la civilisation maya, une section à propos du film IMAX ainsi qu'une autre sur l'exposition d'artefacts mayas « Le monde du jaguar ». Une quatrième source nous dévoile l'ensemble des attractions et événements présentés sur l'esplanade du musée. Nous avons remarqué notamment la mention d'un temple-pyramide stylisé qui « renfermait plusieurs pièces d'exposition, dont une reproduction du sarcophage du roi-prêtre Pacal, ainsi que la maquette d'une ville maya, produites pour le

tournage du film IMAX ». Ces deux éléments ont été présentés au grand public du 10 avril au 29 octobre. Il faut ajouter à cette liste, quatre reproductions des sculptures de diverses cultures précolombiennes du Mexique, ainsi qu'un jardin organique, la récréation d'une fouille archéologique sur une maison maya ancienne du nord du Yucatan grâce à la participation des scientifiques membres de la Commission archéologique du Canada, un bistro où on pouvait goûter des plats inspirés de la tradition mésoaméricaine et une boutique (voir aussi Société du Musée canadien des civilisations, 1995-1996, p. 23, 24, 25, 35).

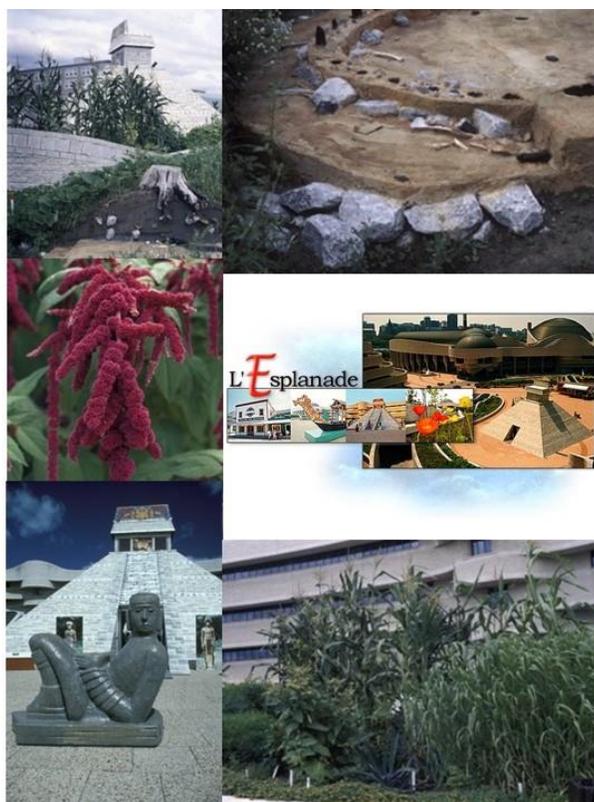


Figure 9 : L'évènement « Le mystère des Mayas » au MCC. Ruddell, N. (1995). [Photographies].

La similitude avec un parc d'attractions n'est pas accidentelle :

Les musées ne doivent pas suivre la formule qui fait le succès de Disney, pas plus qu'ils ne doivent la rejeter catégoriquement. Ils peuvent cependant l'analyser, en tirer des leçons et lui emprunter ce qui leur semble le meilleur ou le plus adapté à leurs besoins. Les musées ont plusieurs leçons à tirer d'Epcot et des autres centres similaires. (MacDonald et Alford, 1989, p. 58)

Tout compte fait, malgré le contexte d'austérité financière et la situation économique difficile de la région à l'époque, l'intérêt et l'appui du public à l'égard du MCC et du Musée canadien de la guerre ont à nouveau augmenté en 1995-1996 : 1 536 621 visiteurs, dont 1 319 901 au MCC, chiffres qui constituent un record (Société du Musée canadien des civilisations, 1995-1996, p. 9 et 16). Toutefois, George MacDonald a terminé notre entrevue en exprimant ses regrets pour le faible nombre des opportunités d'utilisation de la COM-MCH par le Musée au fil des ans. Néanmoins, il a exprimé sa satisfaction pour les événements de l'été de 1995, surtout la réalisation du film IMAX. Pour lui, le film était très important dans le but de modifier la perception du public canadien face à l'art mésoaméricain.



Figure 10 : L'exposition « Les secrets de la civilisation MAYA » au MCC. Familiar, G. (2012). [Photographie].

Enfin, une dernière utilisation de la collection a eu lieu en 2012. Lors de l'exposition « Les secrets de la civilisation MAYA », présentée au Musée du 18 mai au 28 octobre, la figurine de l'île de Jaina apparaissait dans une vitrine avec des objets venus d'une variété de musées mexicains, dont le Musée archéologique du Campeche Fort de San Miguel, afin de montrer la diversité des modes de vie parmi le peuple maya. Bien que le Rapport annuel 2012-2013 ne fasse pas la part belle à cette exposition, sans doute en raison des changements de mission du Musée, un catalogue coédité par le Musée Royal de l'Ontario (ROM) et le MCC (Jennings *et al*, 2012) donne quelques informations intéressantes et pertinentes sur l'exposition. Au moins, elle figure parmi les trois expositions spéciales de l'année ayant suscité le plus de mentions dans les médias, rejoignant environ 12 millions de Canadiens (Société du Musée canadien des civilisations, 2012-2013, p. 33).

Ce qui retient notre attention est le choix de certains mots, soit pour le titre des expositions ou des événements associés : « mystère » en 1995 et « secrets » en 2012. Krzysztof Pomian décrit la situation en Europe vers le XVe siècle en ces termes :

Des expéditions qui reviennent des pays lointains apportent en effet non seulement les marchandises hautement profitables mais aussi tout un nouveau savoir. Et de nouveaux sémiophores. Des étoffes, des orfèvreries, des porcelaines, des habits de plumes, des *idoles*, des *fétiches*, des spécimens de la flore et de la faune, des coquilles, des pierres affluent ainsi dans les cabinets des princes et dans ceux des savants. Ces objets, quel que soit leur statut originel, deviennent en Europe des sémiophores car ils sont ramassés non pas pour leur valeur d'usage mais à cause de leur signification, en tant que représentants de l'invisible : des pays exotiques, des sociétés différentes, des climats étranges. (Pomian, 1987, p. 49)

Il était donc inévitable que l'on s'interroge : est-ce que les objets mésoaméricains du MCH symbolisent l'exotisme et l'étrangeté propres de sociétés considérées comme différentes? Antonio Aimi (2009, p. 6), par exemple, nous parle des « yeux stupéfaits des premiers Européens » à prendre contact avec les civilisations mésoaméricaines et de leur « étonnement devant la richesse d'une vie organisée, dans laquelle il ne manquait presque rien de ce qui devait, selon les critères du XVIe siècle, caractériser la civilisation ». De son côté, la revue *National Geographic* (« Les Mayas », 2007 et « Les mystères des Mayas »,

2010) n'hésite pas à donner aux Mayas le qualificatif « d'un empire mythique » ainsi que de nous présenter encore une autre fois « les mystères des Mayas ». Claude Baudez et Sydney Picasso (1987) préfèrent parler des « cités perdues des Mayas ». Même un secrétaire de la Société des Industriels de Québec, après une visite réalisée au Mexique en 1945, nous a laissé ses vues sur Teotihuacan, un des sites archéologiques les plus importants du pays : « De cet ensemble de vieilles pierres se dégagent une majesté et une grandeur auxquelles personne ne peut demeurer indifférent tant par leur beauté propre que par le cadre qui les entoure » (Allaire, 1947, p. 120-121). Ainsi, nous pourrions poursuivre presque à l'infini avec des exemples semblables.<sup>37</sup> Il s'agit, à notre avis, de la valeur de référence des objets mésoaméricains, renforcée par leur condition de sémiophores, de véritables représentants de l'invisible auquel Pomian fait référence.

La révision de ces trois critères détaillés ci-dessus – dénombrement de la collection, questionnement sur les méthodes d'authentification des objets et analyse des différentes utilisations des objets par le Musée – nous permet de conclure que nous sommes face à une collection d'objets mésoaméricains qui satisfait entièrement la définition avancée par Pomian (1987, p. 18) pour une collection muséale, c'est-à-dire « tout ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposés au regard ». Ce constat n'est pas sans importance si nous prenons en considération l'affirmation de Serge Chaumier (s. d., p. 7) dans le sens que « le musée n'est pas composé d'objets, mais de collections, c'est son unité de référence véritable. C'est parce qu'il y a collection qu'il y a cohérence ».

Bien que des exemples d'utilisation de la COM-MCH par le Musée démontrent la pertinence de son existence, la situation de la collection a changé de façon dramatique au cours des années, à tel point qu'au début de cette recherche nous nous retrouvions face à une situation de presque abandon de la COM-MCH. Lors de notre entrevue, Nancy Ruddell

---

<sup>37</sup> Il suffit par exemple de consulter les neuf textes inédits réunis par Dominique Dufétel (2018) à propos de différentes réactions suscitées par l'art mésoaméricain sur des observateurs européens de différentes époques.

nous a indiqué qu'à son avis, cette collection « repose sans aucune assise intellectuelle ».<sup>38</sup> Nous avons donc été confrontés au fait que nous devions étudier une collection orpheline. Heureusement, et comme le mentionne Pomian (1987, p. 43) « le sémiophore, lui, dévoile sa signification quand il s'expose au regard ». Il fallait donc développer des stratégies de mise en valeur qui nous permettraient de dévoiler la muséalité de la COM-MCH.

### 3.3. La mise en valeur de la collection

Lors de la phase de la conception et de l'élaboration des stratégies de mise en valeur, nous étions conscients d'une vérité inéluctable, celle exprimée par Julien et Rosselin (2008, p. 36) dans le sens que « les musées ont un passé avec lequel ils ne peuvent totalement rompre ». Donc, il a été déterminé qu'il était nécessaire d'accroître l'information relative à chaque objet de la collection. Ici il est important de se rappeler que le catalogage est « un outil indispensable pour valoriser scientifiquement et didactiquement les collections » (Gob et Drouguet, 2014, p. 239). Il s'agit d'un travail qui facilite certainement la gestion des collections en rassemblant les données relatives aux objets :

En outre, si des objets sont sans valeur avant leur entrée dans le musée, leur introduction dans une collection leur en donne une. Les objets sont insérés dans un système de relations (ils sont relationnels) et ne prennent sens que dans ce tissu de relations. Le musée sépare l'objet du monde réel lors de l'acquisition, mais cette dernière, effectuée en vue d'intégrer l'objet dans les collections préexistantes, rassemble les objets par la classification et la création de typologies. Par cette opération, le musée n'est pas un cimetière d'objets, puisque la classification leur donne sens, les fait revivre en leur attribuant une signification scientifique. (Julien et Rosselin, 2008, p. 39)

C'est pourquoi nous avons décidé d'élaborer une fiche de catalogage à partir du « Dictionnaire de données des sciences humaines » du Réseau canadien d'information sur

---

<sup>38</sup> L'expression utilisée par Nancy Ruddell était « it's a collection that sits without any intellectual input ».

le patrimoine mais adaptée à la COM-MCH. Nous avons également pris en compte le modèle d'analyse avancé par Jacques Mathieu pour l'étude d'un objet de musée :

Le schéma [...] propose aussi une démarche de lecture de l'objet. Il place au sommet de la pyramide l'objet à étudier dont il fournit les caractéristiques. Il englobe ensuite dans le même système le ou les producteurs et le ou les propriétaires, qui sont la cause directe de l'existence de l'objet. Ces trois sphères rendent compte en somme de l'histoire et de la vie de l'objet. Elles reposent sur quatre piliers qui leur servent d'assises et justifient indirectement l'existence de l'objet. Ces assises, interreliées, procèdent de choix simples, d'éléments primordiaux : temps, espace, société, culture. (Mathieu, 1987, p. 12)

Ladite fiche comprend cinq sections avec leurs champs de données correspondantes : Identification (14 champs); éléments de classification (6 champs); dimensions et description physique (7 champs); interprétation (16 champs); et fichiers numériques (9 champs). La fiche totalise 52 champs de données face aux 10 champs considérés pour chaque objet dans le catalogue original du MCH. L'objectif de cette démarche est de donner aux objets de la COM-MCH un statut scientifique et de faire d'eux de véritables objets de savoir :

La totalité des renseignements possédés par le musée sur l'objet est alors mise en relation avec les informations sur les autres objets. Cette réunion d'informations produit un ensemble de connaissances dont les objets seront les dépositaires. L'objet acquiert ainsi, au sein de la collection, une charge de savoir qui excède celle fournie par les informations recueillies lors de l'acquisition. Transformé en objet de savoir, l'objet possède alors un statut scientifique. (Julien et Rosselin, 2008, p. 39)

### **3.3.1. Le catalogage et l'enregistrement photographique**

Notre stage II a débuté avec une réflexion : pouvons-nous arriver à sélectionner un échantillon représentatif d'une trentaine<sup>39</sup> d'objets ? D'ailleurs, il s'agit d'une question liée directement aux limitations du travail de recherche dans le cadre de la maîtrise, en raison

---

<sup>39</sup> Bien que ce nombre pourrait sembler arbitraire, compte tenu des objectifs de cette recherche en combinaison avec des contraintes de temps, une trentaine semble un nombre adéquat pour notre démarche.

de l'impossibilité d'étudier la totalité de la collection. Donc, un processus d'élagage s'est amorcé. Tout d'abord, nous avons décidé d'exclure les éclats (14), les fragments (56), les perles (2), les lames (15), quelques outils divers (6), un disque, une pointe, un grattoir, le seul spécimen présent, ainsi que la totalité des tessons (263). Il s'en est suivi que notre échantillon ne comportait plus que 263 objets. Ensuite, nous avons effectué une analyse qualitative en utilisant des fiches d'évaluation afin de déterminer le potentiel des objets à communiquer divers sujets, dont l'habillement, la vie quotidienne, la vie rituelle, etc. (voir l'annexe 5). Il ne restait plus que 242 objets que nous avons photographiés. Après avoir décidé d'exclure les objets avec une attribution culturelle indéterminée, seulement subsistaient 109 objets. Finalement, afin d'arriver à l'échantillon d'une trentaine d'objets, nous avons convenu d'appliquer quelques critères.

D'abord, nous avons privilégié l'utilisation muséale des objets lors des expositions évoquées plus haut : quinze objets au total, dont huit ont été présentés dans l'exposition « Le Monde du Jaguar » et sept de plus dans l'exposition *Pre-Columbian Art from Middle America* à l'Université de Carleton. En ce qui concerne les quinze objets restants, nous avons pris en considération la composition de la collection selon le type d'artefacts et la provenance des objets en combinaison avec un deuxième regard sur les résultats de l'analyse qualitative de chaque œuvre. Ainsi, nous sommes arrivés à compléter l'échantillon avec deux objets mayas, cinq autres provenant de la région de l'Occident, quatre de la côte du Golfe du Mexique, trois d'Oaxaca et finalement le merveilleux pendentif en pierre verte que nous croyons en provenance de Guerrero. Assurément, un échantillon composé d'une cinquantaine d'objets aurait été plus souhaitable, surtout avec la considération de plus de figurines provenant de la région du Centre du Mexique en raison du nombre important d'exemplaires dans la collection. Une fois déterminé l'échantillon de trente objets, nous avons procédé à l'enregistrement photographique de chaque objet sous plusieurs angles afin de constituer une photothèque. En plus, nous avons rempli la fiche de catalogage correspondante (voir l'annexe 6 pour un exemple de la fiche d'un des objets de la collection).



Figure 11 : Le travail d'enregistrement photographique de l'objet « XXI-A : 89 ». Familiar, G. (2017).  
[Photographie].

Néanmoins, nous sommes restés insatisfaits de la taille de notre échantillon d'objets jugés pertinents pour cette recherche. C'est la raison pour laquelle nous avons enregistré et catalogué une cinquantaine d'objets de plus, sélectionnés toujours en considérant les mêmes critères qu'au début. Cette intervention est survenue en novembre 2018 avec la participation d'une collègue mexicaine historienne de l'art. Toutes ces actions, y compris le développement des stratégies de mise en valeur tel que décrit ci-dessous, ont contribué à faire mousser l'intérêt du Musée, notamment celui du personnel du Centre de Ressources. Ainsi, nous avons réussi à développer quatre interventions postérieures dans le but d'enregistrer et de cataloguer la totalité des 263 objets identifiés comme potentiellement intéressants lors de notre élagage.

### 3.3.2. La conception des stratégies : une exposition et des activités de médiation

Au fur et à mesure que nous accroissons la connaissance et la compréhension de la COM-MCH, nous avons constamment réfléchi aux stratégies de valorisation et de diffusion. Nos réflexions ont toujours pris en considération l'aspect patrimonial dans la muséalité des objets qui composent la COM-MCH :

Le statut de patrimoine est fondamentalement tributaire de ces démarches répétées de mise en valeur, de diffusion, d'appropriation suggérée et de réappropriation. Sans celles-ci, les biens qui le constituent ne seraient rien d'autre que des choses historiques conservées *en réserve* comme les documents des archives écrites. (Montpetit 2002, p. 82)

Certes, la valeur patrimoniale de l'art mésoaméricain est plutôt reconnue par les cultures héritières des civilisations mésoaméricaines et non pas nécessairement par les sociétés comme la québécoise et la canadienne, mais nous avons estimé la pertinence de communiquer cette valeur et ce qu'elle représente, par exemple, pour le Mexique. Il s'agissait d'incorporer à notre recherche le point de vue muséal et de profiter de « son souci premier d'exposer les objets, c'est-à-dire de les montrer concrètement à un public de visiteurs. L'objet de musée est fait pour être montré. » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 386).

Par conséquent, nous avons identifié deux stratégies : la préparation d'un catalogue raisonné et la conception et le développement d'une exposition, soit avec les objets eux-mêmes, soit avec leurs images ou encore une exposition numérique. Ces deux stratégies constituent des mécanismes de diffusion efficaces et réalisables dans le cadre d'une recherche universitaire. À la suite d'une analyse approfondie, nous avons opté pour la conception d'une exposition photographique des objets de la COM-MCH en profitant de la prise de photos de treize objets de la collection par Steven Darby, le photographe professionnel du Musée, survenue en janvier 2018. Comme le souligne Serge Chaumier,

Enfin présenté, l'objet n'est jamais seul. Il ne vient prendre sens et signification que par son nouveau contexte, le musée, le type de musée et la manière dont il est mis en scène...l'objet vient interagir avec les autres objets de l'exposition, et c'est ainsi qu'il s'exprime, et que l'art de l'exposition se manifeste. (Chaumier, s. d., p. 7)

Comme le Musée avait déjà indiqué qu'il lui serait impossible d'accueillir ladite exposition, il nous restait seulement à trouver une institution prête à participer.



Figure 12 : L'exposition « Héritage mésoaméricain, trésor canadien, patrimoine mondial » à l'UNAM-Canada (Gatineau). UNAM-Canada/UACM. (2018). [Photographie].



Figure 13 : Le programme d'activités de médiation à l'UNAM-Canada. López Romero, R. D. (illustrateur, 2018).

L'UNAM-Canada est un organisme gatinois à but non lucratif inauguré en 1995 avec le mandat de faire connaître la culture latino-américaine, et plus particulièrement la culture mexicaine, parmi le public canadien. Ce centre culturel a regardé d'un bon œil le projet et nous a demandé de concevoir l'exposition pour le couloir principal au deuxième étage. Cet espace comprend huit murs de différentes dimensions, entourés des portes menant aux salles de cours. Nous avons intégré au projet une collègue historienne de l'art et chercheuse rattachée à l'*Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Campus Cuauhtepac* (UACM-CC). Après un nombre important d'heures de travail, discussions et réflexions, l'exposition « **Héritage** mésoaméricain, **trésor** canadien, **patrimoine** mondial »<sup>40</sup> s'est ouverte le 30 novembre 2018. Comme c'est toujours le cas à l'UNAM-Canada, il s'agit d'une exposition trilingue (français-espagnol-anglais) divisée en six sections : l'introduction, « L'être humain en société », « Les récipients », « La figure humaine comme modèle », « Les insignes » et la conclusion. À partir des treize objets photographiés par le Musée, nous avons intégré les images de deux objets de plus pour un total de 15 objets considérés.

De même, nous avons conçu diverses activités de médiation autour de l'exposition. Outre quelques visites guidées pour les étudiants de l'UNAM-Canada, le 1<sup>er</sup> février 2019 nous avons donné une conférence sur l'art mésoaméricain devant une vingtaine de personnes. Le 29 mars 2019, une quinzaine de personnes ont participé à un atelier sur le processus d'authentification des objets d'art mésoaméricain sur trois objets de la COM-MCH. Finalement, le 16 avril de la même année, nous avons animé une présentation de cinquante objets de la collection au Centre de ressources du Musée canadien de l'histoire avec la participation d'environ soixante personnes.

---

<sup>40</sup> C'est nous qui soulignons.

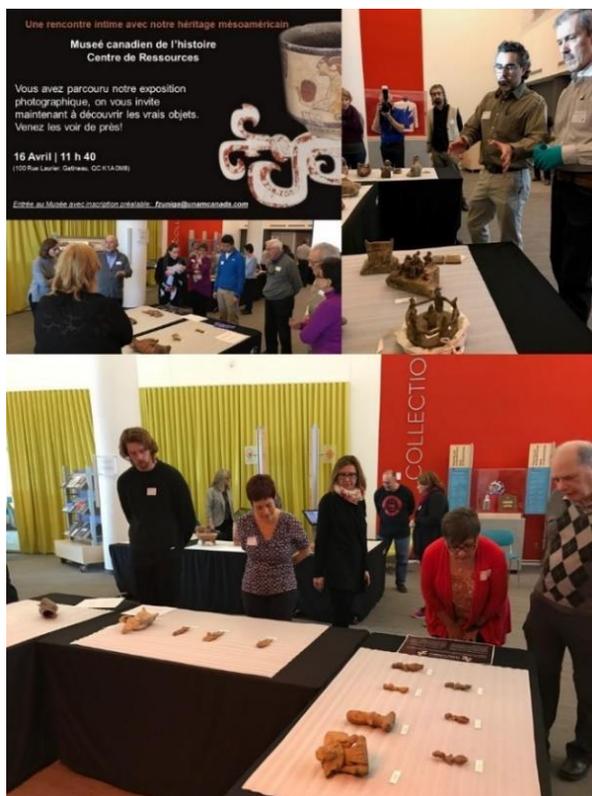


Figure 14 : Une activité de médiation au Centre de ressources du MCH. MCH/UNAM-Canada. (2019). [Photographie].

Le plan initial prévoyait présenter l'exposition à Gatineau entre décembre 2018 et la mi-février 2019, pour ensuite la présenter à l'UACM-CC à Mexico jusqu'à la fin mars 2019. Néanmoins, nous nous sommes vus obligés de modifier ce plan en raison de plusieurs facteurs. D'abord, l'accueil très favorable de la communauté de l'UNAM-Canada a incité les autorités de l'institution à garder l'exposition ouverte pour une durée indéterminée. À ceci vint s'ajouter le fait que l'espace d'exposition à Mexico nous permettait d'incorporer un plus grand nombre d'objets. Nous avons décidé d'incorporer les photos de treize objets supplémentaires tout en respectant les sections préalablement définies pour un total de 28 objets photographiés considérés. Le vernissage a eu lieu le 26 février 2019, avec la participation d'environ 130 personnes.



Figure 15 : L'exposition « Héritage mésoaméricain, trésor canadien, patrimoine mondial » à l'UACM-Cuauhtepéc (Mexico). UACM/ UNAM-Canada. (2019). [Photographie].

Une autre école de notre partenaire mexicain a décidé d'accueillir et de présenter l'exposition : l'école *San Lorenzo Tezonco* en mai de la même année. En mots de Krzysztof Pomian,

[...] les objets ne peuvent assurer la communication entre les deux mondes sans être exposés au regard de leurs habitants respectifs. Ce n'est qu'en satisfaisant à cette condition qu'ils deviennent des intermédiaires entre ceux qui les regardent et le monde qu'ils représentent. (Pomian, 1987, p. 35)



Figure 16 : L'exposition « Héritage mésoaméricain, trésor canadien, patrimoine mondial » à l'UACM-San Lorenzo Tezonco (Mexico). UACM/ UNAM-Canadá. (2019). [Photographie].

Pour terminer, nous pouvons rappeler l'une des conclusions établies par Bernard Schiele lors de ses réflexions à propos du statut de la muséologie :

En un mot, la recherche est maintenant au service du projet, et c'est dans ce but que des disciplines sont mobilisées et que de nouvelles connaissances sont produites. Et cette convergence de différentes disciplines sur un même objet caractérise l'évolution de la recherche contemporaine. La muséologie, comme domaine de recherche, participe de cette même tendance. (Schiele, 2012, p. 91)

C'est précisément grâce au travail de recherche consacré à améliorer notre connaissance sur la COM-MCH que nous avons atteint nos objectifs : faire connaître l'existence de la collection et concevoir des stratégies de mise en valeur, y compris des stratégies axées tant sur la recherche que sur la présentation et la diffusion des objets de la COM-MCH. L'expérience nous a permis en outre de tirer une leçon importante que nous aimerions partager. Même une collection orpheline peut être mise en valeur à la condition que les ressources nécessaires soient alignées, notamment sous la gouverne d'un chercheur intéressé et motivé. Nous avons la certitude que ce travail de recherche y a contribué.

## Conclusion

Les pages précédentes comprennent des réflexions situées dans le cadre des intérêts de recherche de la muséologie en tant que discipline qui s'intéresse à une attitude spécifique de l'homme face à la réalité. Nous avons constaté, par exemple, que l'objet de musée, ou plus exactement une *muséalie*, est le résultat direct des interventions de plusieurs personnes à travers le temps. Les *muséalia* sont la finalité du processus de muséalisation, un processus qui comporte une nouvelle mise en relation entre l'objet et l'individu. Cette redéfinition de la relation entre eux comprend l'acquisition de nouvelles valeurs et de nouveaux sens par l'objet en question, autrement dit, un accroissement de la muséalité de l'objet. Ainsi, nous avons déterminé qu'une *muséalie* est un objet authentique qui a plusieurs couches de signification et qui est susceptible d'acquérir de nouveaux sens à l'issue d'une interaction avec divers intervenants. Cette intervention comporte l'exécution d'actions visant la préservation, le dévoilement et la communication des différentes composantes de sa muséalité.

Mais cet essai porte aussi sur l'histoire d'une collection très particulière qui a été constituée comme résultat de conditions tout aussi spéciales : la collection d'objets mésoaméricains du Musée canadien de l'histoire (COM-MCH). De même, nous sommes arrivés à montrer que derrière la constitution de cette collection, nous faisons face à une histoire d'objets détournés. C'est pour cette raison que certaines idées avancées par Krzysztof Pomian par rapport à l'universalité de l'acte de collection sont particulièrement utiles pour achever notre analyse. Certes, le rôle principal des collections, nous rappelle Pomian (1987, p. 12), « est celui du lien entre l'invisible et le visible ». Mais, en plus de cette fonction, l'histoire des collections « est une histoire autonome concentrée sur les

objets porteurs de[s] significations, les sémiophores, sur leur production, sur leur circulation et sur leur *consommation* » (Pomian, 1987, p. 12).

La COM-MCH comprend certains objets qui dans leur contexte d'origine appartenaient au domaine du visible, c'est-à-dire, des objets qui avaient une valeur utilitaire. Tel est le cas de tous les objets de la collection qui ont été exclus de notre recherche : les éclats, les fragments, les perles, les lames, quelques outils divers, un disque, une pointe, un grattoir, le seul spécimen présent, ainsi que la totalité des tessons. Par contre, les objets restants étaient de dignes représentants de l'invisible, dotés d'une signification, ce qui implique qu'ils étaient de vrais sémiophores : des références au domaine du sacré, des emblèmes de pouvoir, ainsi que des objets laissés comme offrandes funéraires.

Néanmoins, le passage du temps a opéré un détournement du sens « car ce qui est sémiophore pour un groupe, à un moment donné, est une valeur d'usage virtuelle, soit pour un groupe différent, soit pour le même groupe, mais à un moment différent » (Pomian, 1987, p. 44). Une fois ces objets tombés dans les mains des marchands d'art, par exemple, ils ont acquis une valeur économique. Mais cette nouvelle valeur monétaire est fondée sur la reconnaissance de leur représentativité de l'invisible, cette fois sous la forme d'une référence à un passé lointain, notamment pour les acheteurs potentiels. Parmi eux, nous y trouvons le Musée national de l'Homme, institution qui a reconnu dans les objets d'art mésoaméricain une valeur esthétique, mais aussi une valeur de référence culturelle, deux qualités utiles pour l'institution dans son désir de revaloriser l'art autochtone canadien. Même si l'institution n'a jamais mis en œuvre le projet qui était à l'origine de la constitution de la COM-MCH, les différentes actions entreprises par le Musée autour des objets mésoaméricains attestent d'une utilisation de la collection pour présenter au public canadien l'une des civilisations les plus importantes de l'humanité. Donc, le Musée a reconnu une valeur éducative à la collection. Cependant, le dernier changement de mandat du Musée a interrompu ce processus, mais sans préjudice de la condition de sémiophores des objets, car si la collection est tombée dans l'oubli, le Musée en assure au moins la protection. Il convient de rappeler l'avis de Pomian sur le fait qu'un objet « se voit attribuer

une valeur, lorsqu'il est protégé, conservé ou reproduit » (Pomian, 1987, p. 43). Toutefois, peu à peu, la collection est devenue orpheline.

C'est par le biais d'une nouvelle intervention résultant de ce travail de recherche que nous avons réussi à relancer le processus d'acquisition de signification. La conception et la réalisation des stratégies de mise en valeur de la COM-MCH ont permis aux objets de reprendre leur capacité d'acquérir de nouvelles valeurs, ou plutôt de stimuler leur muséalité. Plus particulièrement, la participation de deux institutions intéressées à la promotion et à la protection de la culture mexicaine – l'UNAM-Canada et l'UACM – a encouragé un nouveau détournement du sens des objets de la COM-MCH : entre en scène la valeur identitaire de l'art mésoaméricain. Comme l'indique Serge Chaumier (s. d., p. 6), « des collections jugées de peu d'intérêt peuvent être *redécouvertes* lorsque le regard porté sur elles change[nt] [...] ». En ce qui concerne la COM-MCH, nous avons la certitude que ce travail de recherche a contribué à en accroître la muséalité.

En guise de conclusion, il nous reste simplement à mentionner quelques pistes utiles pour poursuivre la réflexion. D'abord, il est pertinent de continuer et d'approfondir la discussion autour du déploiement de nouvelles stratégies de mise en valeur pour la collection.<sup>41</sup> Ce dernier point a des répercussions importantes sur la valeur patrimoniale de la COM-MCH :

On comprendra alors que le statut de patrimoine n'est jamais acquis une fois pour toutes, qu'il est un construit relativement éphémère qui exige des efforts constants et des actions de mise en valeur, d'interprétation, d'animation et de diffusion, afin que les objets concernés puissent demeurer dans ce dialogue productif avec le présent, dialogue dans lequel l'appropriation risque de s'interrompre. Ainsi, hors de l'attention publique et du champ culturel du moment, le même artefact cessera de faire partie du domaine du patrimoine contemporain, pour retrouver son statut de simple objet historique conservé, toujours susceptible, cependant, de redevenir un patrimoine pour des générations futures qui pourraient le redécouvrir un jour, s'en soucier de

---

<sup>41</sup> La réalisation d'un catalogue raisonné, des fiches pédagogiques pour l'enseignement de l'espagnol en utilisant les objets et aussi d'une exposition virtuelle restent toujours des stratégies de mise en valeur souhaitées.

nouveau et y trouver du sens dans le contexte neuf de leurs préoccupations et de leurs questionnements d'alors. (Montpetit, 2002, p. 83-84)

Une telle discussion doit considérer non seulement la diffusion de la collection, mais aussi des efforts de recherche, en particulier en ce qui concerne deux aspects principaux.

Tout d'abord, la mise en œuvre de méthodes d'authentification des objets s'impose. Cela est en lien avec le fait que pour la plupart des objets de la COM-MCH, nous ignorons leur contexte d'origine. Lors de la Conférence internationale d'Athènes qui s'est tenue en Grèce les 17 et 18 mars 2008 et qui a porté sur le retour des biens culturels à leur pays d'origine, Neil Brodie a mentionné, en commentant les cas des biens culturels dont le pays d'origine ne souhaite pas nécessairement la restitution, que,

[...] les objets non réclamés, que l'on pourrait qualifier de mineurs, ont été arrachés à leur contexte archéologique. Ceux qui proviennent de fouilles légales et dont le contexte a été préservé présenteraient une plus grande valeur et ne seraient donc pas remis si facilement sur le marché. Les biens sans importance ne sont que le produit de fouilles illégales. (Brodie, 2009, p. 107)

D'où l'importance de progresser dans l'authentification des objets de la COM-MCH et de contribuer ainsi à leur mise en valeur.

Par la suite, les futures discussions sur la mise en valeur de la collection devront considérer la possibilité d'entreprendre un processus de restitution, ainsi qu'une réflexion sérieuse à propos des meilleures conditions pour le faire. Même si l'entrevue avec George MacDonald nous a confirmé que le Musée a mis fin à ses acquisitions d'objets mésoaméricains en 1977 pour des raisons déontologiques afin de s'aligner avec les nouvelles positions de la communauté anthropologique sur la question du trafic illicite du patrimoine culturel, il est fortement probable que la majorité des objets de la COM-MCH ont quitté le Mexique dans des conditions douteuses quant à la légalité des activités impliquées. Toutes ces discussions devraient se dérouler dans les universités et centres de recherche. Déjà trois universités sont liées à cette recherche : l'UQO, l'UACM-CC et l'UNAM et plusieurs autres pourraient se joindre dans l'avenir.

La conférence de l'UNESCO tenue en Grèce corrobore également quelques conclusions importantes à ce sujet. D'abord, le contexte universitaire est le plus propice pour le développement d'une approche holistique de recherche :

Une approche holistique n'a tout son sens que quand la provenance des objets culturels est connue, que les fragments sont rassemblés, que les contextes sont recréés, et que les objets culturels significatifs pour la mémoire culturelle et l'identité d'une communauté sont présentés là où vit la communauté. (Chianotis, 2009, p. 165)

Nous avons aussi le cas de l'Italie, pays qui après avoir accepté que « l'approche déontologique est plus fructueuse que celle purement juridique » (Ferri, 2009, p. 101), favorise la coopération et le dialogue entre les parties impliquées. Cette voie est celle que nous favorisons aussi sans l'ombre d'un doute.

Une dernière piste pour continuer la réflexion est d'étendre la portée de l'étude en incorporant d'autres collections d'art mésoaméricain au Canada qui pourraient aussi partager la condition d'orphelines avec la COM-MCH. Une telle décision nous permettrait d'approfondir nos réflexions par rapport à la muséalité de l'art mésoaméricain. Enfin, outre les valeurs de l'art mésoaméricain reconnues et résultant de cette recherche, nous n'avons pas encore épuisé toutes les possibilités.



# Bibliographie

- Aimi, A. (2009). *Comment regarder les mayas et les aztèques*. Paris : Éditions Hazan.
- Allaire, M. (1947). *Le Mexique, pays de contrastes*. Montréal : Les éditions Lumen.
- Arima, E. Y. (1967). *Suggested programme for ethnological exhibits*. Fonds d'archives « VMMB/Eskimo-Indian Hall (Permanent Exhibition Area – Ethnology) » (ACQ 2001 – I – 0038, Box No. I-77, VMMB). Service des archives du Musée canadien de l'histoire, Gatineau, Québec.
- Arteta, B. (1991). *Catálogo de la primera exposición de arte prehispánico por William Bullock*. Mexique : UNAM.
- Association canadienne d'archéologie. (s. d.). Prix Smith-Wintemberg. Récupéré de <https://canadianarchaeology.com/caa/fr/about/prix/smith-wintemberg/recipients/taylor>
- Baudez, C. et Picasso, S. (1987). *Les cités perdues des Mayas*. Paris : Découvertes Gallimard.
- Benjamin, W. (2003). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936]. Paris : Allia.
- Bergeron, Y. (2011). Collection. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (55-69). Paris : Armand Colin.
- Bonnot, T. (2015). La biographie d'objets : Une proposition de synthèse. *Culture & Musées*, 25, 165-183. Récupéré de <https://doi.org/10.4000/culturemusees.543>
- Brodie, N. (2009). Les antiquités non désirées. *Museum International*, 61(1-2), 106-109.
- Cameron, D. (1968). A view point: the museum as a communication system and implications for museum education. *Curator*, 11(1), 33-40.
- Castelas, A. (2016). Six muséologues professionnels québécois et leur rôle dans la modernisation de la muséologie de l'histoire au Québec à partir des années 1960. *Histoire Québec. Spécial académique. L'histoire régionale, de la théorie à la pratique*, 22(2), 9-12.
- Castelas, A., Meunier, P.-O. et Stawik, B. (2015). Discours identitaire, entre attachement populaire et symbole politique. Dans Y. Bergeron et M.-E. Goulet (dir.), *Objets phares* (127-128). Montréal : UQAM.

- Chaumier, S. (s. d.). *L'objet de musée*. (s. l. n. é.).
- Charpentier, N. et Héту, V. (2015). Les objets phares de la catégorie disciplinaire. Dans Y. Bergeron et M.-E. Goulet (dir.), *Objets phares* (210-211). Montréal : UQÀM.
- Chianotis, A. (2009). Objets culturels dans les contextes culturels : la contribution des institutions universitaires. *Museum International*, 61(1-2), 163-165.
- Costeloe, M. P. (2006). William Bullock and the Mexican Connection. *Mexican Studies/Estudios mexicanos*, 22(2), 275-309.
- Cruz Porchini, D., Garay Molina, C. et Velázquez Torres, M. (dir.). (2016). *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. Mexique : Fundación BBVA Bancomer-FONCA-UNAM.
- Cruzvillegas, A. (2012). *Demolición*. Récupéré de [http://images.kurimanzutto.com/www\\_kurimanzutto\\_com/BALOpdf.pdf](http://images.kurimanzutto.com/www_kurimanzutto_com/BALOpdf.pdf)
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan.
- Dávalos Hurtado, E. (1960). Información general de las actividades del Instituto Nacional de Antropología e Historia durante el año 1959. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, XII, 15-32.
- Dávalos Hurtado, E. (1961). Información general de las actividades del Instituto Nacional de Antropología e Historia durante 1960. *Anales del Museo Nacional de México*, XIII, 11-26.
- Dávalos Hurtado, E. (1962). Información general de las actividades del Instituto Nacional de Antropología e Historia durante el año 1961. *Anales del Museo Nacional de México*, XIV, 11-32.
- Dávalos Hurtado, E. (1963). Información general de las actividades del Instituto Nacional de Antropología e Historia durante el año 1962. *Anales del Museo Nacional de México*, XV, 11-36.
- Dávalos Hurtado, E. (1964). Información general de las actividades del Instituto Nacional de Antropología e Historia durante el año 1963. *Anales del Museo Nacional de México*, XVI, 11-42.
- Dávalos Hurtado, E. (1965). Información general de las actividades del Instituto Nacional de Antropología e Historia durante el año 1964. *Anales del Museo Nacional de México*, XVII, 11-72.
- Dávalos Hurtado, E. (1967). Información general de las actividades del Instituto Nacional de Antropología e Historia durante el año 1965. *Anales del Museo Nacional de México*, XVIII, 11-32.

- Dávila Cabrera, P. (2015). Trapezoidal Shell Pectorals from the Huasteca. Dans K. A. Faust et K. N. Richter (dir.), *The Huasteca. Culture, History, and Interregional Exchange* (128-151). Norman: University of Oklahoma Press.
- Dávila Cabrera, P. (2016). Les pectoraux de forme trapézoïdale en coquille de la Huasteca préhispanique. Dans S. Marchegay, (dir.), *Huastèques, Peuple méconnu du Mexique précolombien* (152-157). Quinson-Alpes de Haute-Provence : Musée de Préhistoire des gorges du Verdon.
- Deloche, B. (2011). Muséal. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (236-250). Paris : Armand Colin.
- Desrosiers, J., Hawry, M.-C., Labonté, M. et Loget, V. (2015). Discours institutionnel, entre miroir et image. Dans Y. Bergeron et M.-E. Goulet (dir.), *Objets phares* (4-6). Montréal : UQÀM.
- Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir.). (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.
- Desvallées, A., Mairesse, F. et Deloche, B. (2011). Patrimoine. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (424-452). Paris : Armand Colin.
- Dubé, P. (2011). Le musée dans ses états gazeux, vu sous l'angle de deux concepts : muséalité et communalité. *Sociétés*, 4(114), 79-93.
- Dufétel, D. (2018). *El viaje estético, nueve miradas sobre el arte del México antiguo*. Mexique : Secretaría de Cultura.
- El Museo Nacional de Antropología. (1997) *Arqueología Mexicana*, 24.
- Ferri, P. G. (2009). Nouveaux modes de coopération entre musées et pays d'origine. *Museum International*, 61(1-2), 99-102.
- Foncerrada de Molina, M. et Cardós de Méndez, A. (1988). *Las figurillas de Jaina, Campeche en el Museo Nacional de Antropología*. Mexique : UNAM/IIE-INAH.
- Gamboa, F. (1967). *Art précolombien / Precolumbian art* [Album souvenir, pavillon du Mexique, Expo 67]. (s. l. n. é.).
- García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexique, Grijalbo, 1989.
- García, Rubén. (1934). Bibliografía razonada del calendario azteca. *Anales del Museo Nacional de México*, I, 113-148.
- Gob, A. et Drouguet, N. (2014). *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels* (4e éd.). Paris : Armand Colin.

- Grube, N. (2001). *Los mayas, una civilización milenaria*. Allemagne: Könemann.
- Guzin Lukić, N. (2015). La Muséologie de l'Est : la construction d'une discipline scientifique et la circulation transnationale des idées en muséologie. *ICOFOM Study Series*, 43(a), 111-125.
- Guzin Lukić, N. (2016). *Séminaire thématique en muséologie II, MMA6103*. Université du Québec en Outaouais, École multidisciplinaire de l'image.
- Hubert, E. et Pimentel, V. (2013). Les arts précolombiens au Musée des beaux-arts de Montréal. *Revue d'art canadienne*, XXXVIII(2), 7-21.
- Imágenes del Museo Nacional de Antropología. (s. d.) *Arqueología Mexicana*, 1(édition spéciale).
- Jennings, J., Cuevas García, M. et López Bravo, R. (2012)., *Les secrets de la civilisation Maya*. Canada : Musée canadien des civilisations - Musée royal de l'Ontario – INAH - CONACULTA.
- Johnson, H. (2008) James Economos: a life remembered. *Artdaily*. Récupéré de <https://artdaily.cc/news/116029/James-Economos--A-life-remembered#.XjkXZmhKiM8>
- Julien, M.-P. et Rosselin, C. (2008). *Culture matérielle*. Paris : La Découverte.
- Kirchhoff, P. (1992). Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales. Dans J.-A. Vivó, P. Kirchhoff, G.-R. Willey, J. Litvak et A.L. Kroeber, *Una definición de Mesoamérica* (28-45). Mexique : UNAM/IIA.
- Les Mayas. (2007) *National Geographic France*, 17.2(95).
- Les mystères des Mayas. (2010) *National Geographic*, 6(hors-série).
- López Luján, L. (2008), *El adiós y triste queja del gran Calendario Azteca*. El incesante peregrinar de la piedra del Sol. *Arqueología Mexicana*, 91, 78-83.
- Lozano, C. (2013). Un *no man's land*? Colonialité du pouvoir et luttes autochtones en Amérique latine. Dans G. A. Hill, C. Hopkins et C. Lalonde, (dir.), *Sakahàn* (108-116). Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.
- MacDonald, G. F. et Alford, S. (1989). *Un musée pour le village global*. Canada : Musée canadien des civilisations.
- Mairesse, F. (2009). Le traitement muséal de la mémoire québécoise. Un point de vue. Dans Y. Bergeron et P. Dubé (dir.), *Mémoire de Mémoires, Étude de l'exposition inaugurale du Musée de la civilisation* (249-262). Québec : Les Presses de l'Université Laval.

- Mairesse, F. et Deloche, B. (2011). Objet [de musée] ou muséologie. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (388-419). Paris : Armand Colin.
- Marquina, I. (1955). Información general de las actividades del Instituto Nacional de Antropología e Historia durante el año de 1953. *Anales del Museo Nacional de México*, VII, 11-25.
- Mathieu, J. (1987). L'objet et ses contextes. *Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, 26, 7-18.
- Mendoza, G. (1877). Informe presentado al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, el 30 de noviembre de 1877. *Anales del Museo Nacional de México*, I, 111-112.
- Mendoza, G. et Sánchez, J. (1882). Catálogo de las colecciones histórica y arqueológica del Museo Nacional de México. *Anales del Museo Nacional de México*, II, 445-486.
- Meunier, A. et Quintane, A. (2012). Conclusion. La muséologie entre pratique professionnelle experte et champ scientifique. Dans A. Meunier (dir.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques* (265-272). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Mohen, J.-P. (1999). *Les sciences du patrimoine. Identifier, conserver, restaurer*. Paris : éditions Odile Jacob.
- Montpetit, R. (2002). Les musées, générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui. Dans *Patrimoine et identité* (77-117). Musée de la civilisation : Québec.
- Montpetit, R. (2013). *Une muséologie québécoise dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant*. Québec : Ministère de la Culture et des Communications. Récupéré de [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/museologie/Etude\\_RMontpetit\\_RFfinal\\_aout2013.pdf](https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/museologie/Etude_RMontpetit_RFfinal_aout2013.pdf)
- Monzón, A. (1955). Bases para incrementar el público que visita el Museo Nacional de Antropología. *Anales del Museo Nacional de México*, VI, 87-131.
- Musée canadien de l'histoire. (s. d.). À propos. Récupéré de <https://www.museedelhistoire.ca/a-propos/>
- Objets choisis, Dossier. (2016). *Continuité, Action Patrimoine*, 147, 29-40.
- Ouellet, J. (2016). La force des choses. *Continuité, Action Patrimoine*, 147, 5.
- Paszatory, E. (2001). El arte. Dans L. Manzanilla et L. López Luján (dir.), *Historia Antigua de México* (315-370). Mexique : Miguel Ángel Porrúa.
- Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVe-XVIII siècle*. Paris : Gallimard.

- Poulot, D. (2009). *Musée et muséologie*. Paris : La Découverte.
- Poulot, D. (2016). *L'art d'aimer les objets*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Ramírez, F. (2009). Emblemas y relatos del mundo prehispánico en el arte mexicano del siglo XIX. *Arqueología Mexicana*, 100, 54-61.
- Ramírez Vasquez, P. (1968). *Le musée du peuple mexicain*. Paris : éditions Vilo.
- Rodríguez Mortellaro, I. (2009). Imagen prehispánica en el muralismo del siglo XX. *Arqueología Mexicana*, 100, 62-69.
- Roque, M. I. (2011). Le musée, lieu de mémoire du patrimoine religieux. *Les nouvelles de l'ICOM*, 3, 9.
- Rosenbaum, L. (2009). L'histoire de l'art à la rencontre de l'archéologie : prendre en compte le contexte culturel dans les musées américains. *Museum International*, 61(1-2), 145-148.
- Rubín de la Borbolla, D. (1949). Aspects universels des musées locaux. *Museum*, II(2), 63-67.
- Ruddell, N. (1995a). *Le mystère des Mayas. L'âge d'or de la civilisation maya classique : Guide Pédagogique*. Canada : Musée canadien des civilisations.
- Ruddell, N. (1995b). *Le mystère des Mayas. L'âge d'or de la civilisation maya classique*. Canada : Musée canadien des civilisations.
- Ruz Lhuillier, A. (1964). *La civilisation des anciens mayas*. Mexique : INAH.
- Sánchez, J. (1877). Reseña histórica del Museo Nacional de México. *Anales del Museo Nacional de México*, I, 1-2.
- Sánchez, J. (1887). Reseña histórica del Museo Nacional de México. *Anales del Museo Nacional de México*, IV, 3-4.
- Schärer, M. R. (1999). La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique. *Publics et Musées*, 15, 31-43.
- Schiele, B. (2012). La muséologie, un domaine de recherches. Dans A. Meunier (dir.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques (79-100)*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Serra Puche, M. C. (1997). El Museo Nacional de Antropología. *Arqueología Mexicana*, 24, 4-11.
- INAH. (s. d.). *Sistema Institucional Estadística de Visitantes*. Récupéré de <http://www.estadisticas.inah.gob.mx/>
- Société du Musée canadien des civilisations. (1995-1996). *Rapport annuel*. Récupéré de <https://www.museedelhistoire.ca/wp-content/uploads/2015/10/arpt9596f.pdf>

- Société du Musée canadien des civilisations. (2012-2013). *Rapport annuel*. Récupéré de <https://www.museedelhistoire.ca/wp-content/uploads/2015/10/arpt1213f.pdf>
- Solis, F. (1993). Las dos piedras de León y Gama. *Arqueología Mexicana*, 4, 41-43.
- Solis, F. (1997). Sala Mexica. *Arqueología Mexicana*, 24, 48-49.
- Solis, F. (2000). La piedra del sol. *Arqueología Mexicana*, 41, 32-39.
- Stránský, Z. (1987). La muséologie est-elle une conséquence de l'existence des musées ou les précède-t-elle et détermine leur avenir ? *ICOFOM Study Series*, 12, 293-298.
- Stresser-Péan, G. (1960). La légende aztèque de la naissance du Soleil et de la Lune. *Annales de l'École pratique des hautes études (1961-1962)*, 3-32. Récupéré de [http://www.persee.fr/doc/ephe\\_0000-0002\\_1960\\_num\\_73\\_69\\_18065](http://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_1960_num_73_69_18065)
- Uriarte, M. T. (2003). Interpretación iconográfica de la escultura del Altiplano Central. Dans B. de la Fuente, L. Staines Cicero et M. T. Uriarte (dir.), *La Escultura prehispánica de Mesoamérica* (135-184). Milan: Jaca Book-CONACULTA.
- Usos y abusos de la arqueología. (2012) *Arqueología Mexicana*, 46(édition spéciale).
- Vela, E. (2012). Catálogo Visual. Lo prehispánico en el imaginario mexicano. *Arqueología Mexicana*, 46(édition spéciale), 24-87.
- Velasco González, J. E. (2016). La déformation crânienne et la mutilation dentaire intentionnelles dans la Huasteca, du Préclassique à la conquête espagnole. Dans S. Marchegay, (dir.), *Huastèques, Peuple méconnu du Mexique précolombien* (140-146). Quinson-Alpes de Haute-Provence : Musée de Préhistoire des gorges du Verdon.
- Villela, K. D. et Miller M. E. (2010). *The Aztec Calendar Stone*. Los Angeles : The Getty Research Institute.

# Annexes

*Annexe 1 : la description de la Pierre du Soleil*

Au centre de la Pierre du Soleil se trouve la face d'un personnage qui porte autour de sa tête une bande ornée de trois décorations sur le front et qui regarde directement le spectateur. De sa bouche, au lieu de la langue se trouve une lame d'obsidienne ou de silex, outil utilisé par les Aztèques pour pratiquer des sacrifices humains. Dans le deuxième cercle, de chaque côté du visage, est reproduite la griffe distinctive des déités liées à la terre, lieu que les êtres humains habitent et point de convergence du ciel et du monde sous-terrain, les deux autres niveaux de l'univers aztèque, lesquels ont aussi leurs propres divinités. Cette figure est entourée par la représentation du symbole *ollin*, « mouvement » en langue nahuatl, une des vingt notations utilisées dans le calcul du temps, plus précisément pour représenter les journées. Cet *ollin* encadre aussi quatre inscriptions qui se lisent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre : 4-ocelot, 4-vent, 4-pluie et 4-eau. D'après plusieurs auteurs qui se sont exprimés sur le sujet (Solis, 2000; Uriarte, 2003), ces inscriptions évoquent :

« [...] le monde passant par une série d'ères successives, caractérisées chacune par un soleil et une humanité particuliers, et se terminant chacun par un cataclysme différent. Ce sont en quelque sorte des créations manquées, précédant la période actuelle où le monde est censé avoir atteint une sorte d'équilibre ou de perfection. Les hommes d'aujourd'hui sont dignes de survivre parce que, devenus agriculteurs, ils se nourrissent de maïs et rendent un culte aux dieux [...] » (Stresser-Péan, 1960, p. 12-13).

Précisément, le soleil de l'ère actuelle (la cinquième) s'appelle *Nahui Ollin* (4-mouvement) de son nom de calendrier. La présence des perles, au nombre de quatre, placées au-dessus et au-dessous de chaque griffe, confirme la référence faite à la cinquième ère cosmogonique dans le monolithe. Complètement ce deuxième cercle un poinçon sacré qui semble traverser le visage du personnage central ainsi que quatre inscriptions : en haut, la date *ce técpatl* (1-silex) et la coiffure seigneuriale *xiuhuitzolli* ou *copilli*; en bas, les dates *ce quáhuitl* (1-pluie) et *chicome ozomatli* (7-singe). Le troisième cercle expose les vingt signes correspondant aux jours du système calendaire aztèque : *cipactli* (crocodile), *ehécatl* (vent), *calli* (maison), *cuetzpalin* (petit lézard), *cóatl* (serpent), *miquiztli* (morte), *mázatl* (cerf), *tochtli* (lapin), *atl* (eau), *itzcuintli* (chien), *ozomatli* (singe), *malinalli* (herbe sacrée), *ácatl* (roseau), *océlotl* (ocelot), *cuauhtli* (aigle), *cozcacuahтли* (urubu ou petit vautour), *ollin* (mouvement), *técpatl* (silex), *quáhuitl* (pluie) et

*xóchitl* (fleur). Entourant ce dernier, un quatrième cercle est composé d'une bande décorée avec des symboles du quinconce; quatre éléments coniques représentant des rayons solaires; quatre poinçons sacrés, chacun accompagné d'un ornement double composé d'une perle de jade et de trois plumes accrochées à une base décorée avec le symbole quinconce; et plusieurs triangles symbolisant des gouttes de sang. Le cinquième cercle de la Pierre du Soleil comprend la représentation de deux serpents dont les queues se rapprochent dans la partie supérieure du monolithe, mais restent séparées par la présence d'un cartouche contenant la date *matlactliomey ácatl* (13-roseau). De chaque côté et tout au long du périmètre s'étendent les corps des serpents formés de cartouches avec des éléments flamboyants ou ignés. En bas du monument, les têtes vipérines se rejoignent en montrant deux visages humains sortant des gosiers des serpents. La présence des pattes griffées en arrière de chaque tête confirme la nature mythique des êtres représentés (Solis, 2000, p. 34, 36 et 37).

*Annexe 2 : l'entrevue réalisée avec George MacDonald le 15 octobre 2018 à Gatineau.*

Nous présentons ici une version adaptée aux fins de cette recherche.

Jean-Luc Pilon (JLP): George, I brought Gerardo because I knew he was doing an interesting research and following up on some of your slipstream of your South American interest. [...]

George MacDonald (GM): [This reminds me of the time when] Joanne Taylor called me and said “You know, I think these are Bill’s last days [...] Bill would like you to come over and see him.” I didn’t realize how final that request was. So, I did go over. You know, we tried over and over to interview him: we had it set up with the studio at the Museum but then he was too sick; we tried it at his home with a video but he was too sick; we tried it with a tape recorder but he got even sicker. So, we never did get that sort of light side of Bill, that jocular way that he approached things. I obviously regretted that because when I left his side on that day, Joanne said “He is so happy now, he is going to take his pill” and that was it... they gave him his medicine and carried him away. So other than that, I was the last one to see him, but I regret that we missed out getting him on tape. [...] Anyway, [let’s do the interview] because I do not have this on record, what you are going to ask me about.

Gerardo Familiar (GF): All right, thank you very much. How many years did you work for the Museum?

GM: I joined in 1960, in a student Summer position with “Scotty” MacNeish. It was up on the Southwest Yukon and we spent 3 months. I drove an old black vehicle [that belonged to the Museum] up to the Yukon [...] it was a long drive [...] I had been working for the Royal Ontario Museum for about three years before that with [...] a list of people doing archaeology at that time [...] “Scotty” never stopped talking “archeology”. So that Summer, I had a little notebook and during breakfast [we talked about cultural sequences...he had a great memory] and he did had a knack to make sequences out of everything and so on, but he kind of missed the point in terms of Northwest coast archeology, because he missed the continuity that was there. [...] Let’s carry on with your questions. [...]

GF: What does Pre-Columbian art from Mexico represents for Canadians, for the general public in Canada?

GM: I think that the great art of the Americas has been totally ignored by the primarily European colonialists who have run the institutions of the New World in North and South America. So, I will only give them some recognition. I mean, the Museo de Antropología in Mexico City is an outstanding museum. On the other hand, in Mexico and certainly not in Peru because I know that situation a little better, they are not investing in the preservation of that material. [...] I would say it should take its place among the great art traditions of mankind and it rarely does. They talk about China, Egypt and so on. Claude Levi-Strauss, when asked about the great art traditions, he said Northwest Coast art has the greatness of Ancient Egypt or China. That was in Time magazine. I quoted him several times. [...] He was very impressed by Bill Reid. [...] He was one of the few who sorted that knowledge in a global sense, the importance of those art traditions. I do not know if you could do much about, I mean the preservation that has happened in Mexico and further South is primarily tourism-driven. [...]

GF: So, you are saying that in some way, Pre-Columbian art from Mexico has been generally ignored, not only by Canadian authorities but also by the general public.

GM: By Colonial Politics.

GF: So, why did the Museum decide to start a Mexican Pre-Columbian collection in 1967?

GM: Well, if we were going to do a world-class Museum, we should have some collections that we could use, our own collections so to speak, to hold periodic exhibits. It was very expensive sending people to Central and South America to arrange exhibits and borrow collections...

GF: Or to conduct research.

GM: Yeah, we couldn't [afford to] do that at that time but we could [send them to do research]. And people were offering these collections. I had a friend, Bob Hughes his name was, who worked for the Exhibitions Commission.

JLP: Yes, yes...Martha Demecles.

GM: [...] It was Martha who started collecting in Peru because people were offering her stuff daily. Bob got interested because of that. He brought his collections back up here and at various times he had to keep moving so he would download to the Museum.

JLP: Now, was he selling, giving...what was the mode of acquisition?

GM: Both, but we are not talking “high” dollars back then. [...] He replenished his purchase fund so that when he went back to do other things, he had some money to buy stuff.

GF: Which years are we talking about?

GM: 1960 is when I met Martha in Lima. [...]

JLP: I will just tell you the end of this story. About ten years ago I got very interested in the South American material, ceramics and the textiles, and I was looking at the catalogue and it gave this name of this woman who lived in Ottawa, on First avenue. So, I figured, I mean this is 1973 [...So I googled her...]. She popped up but she was on Second avenue [...]

I called her [...] so she came to the Museum and I tape recorded her a couple of times, and she is telling the story of how they acquire this. [...] It was so lovely to have her look at these things...

GF: And to be able to capture her reactions.

GM: A million of stories clinging on with all the pieces to it! Those stories were documenting what was happening in Peru with the economy of the Pre-Columbian material [...]

GF: So, apparently the Peruvian collection has a lot to do with the Museum starting a Mexican collection.

GM: Yeah, I’m not sure of the timing, but I know that the whole thing about a focus on the Mexican material has several points of origin. One is that at Yale my thesis advisor was Michael D. Coe [...] He was familiar with the art traditions of Mexico and one time he was assigning essay projects to students and asked who would be interested in doing the origin of Aztec art. [...] Anyway, I did Aztec art and went through all the books of the time that Yale had, which was a good library of Aztec art, and looked at all the earlier material. And then later I looked at it all, in the flesh, in the Museo Nacional in Mexico City. So, I had a predilection. I found it very powerful, of course, shockingly powerful. It wasn’t just power. It was power that evoked violence and domination, and relations to the sacred that were scary as hell! [Laughs].

But it also was integrated into the architecture in such an interesting way. You know the balustrades with the serpents coming down and the [...] Chac-mools; in some ways it is fairly repetitive a lot of it. But, on the other hand, it is unique enough to want to see the next piece.

So, I was kind of tuned when the first of the collections and [...] diplomats were hauling stuff back from countries all over the world [...].

GF: Now, speaking about the Mexican material, the first record I was able to find of an acquisition dates back to 1967. It is actually related to a group of casts representing several figures, a bowl and a mask. What can you tell us about that?

GM: I believe those were part of the Mexican Pavillion in Expo 67. They were put up by the Government of Mexico and there was a Chac-mool too [...]

GF: Back in 2016, when we had our first conversation, you mentioned that back then Bill Taylor was already buying stuff. Do you remember anything about that?

GM. There used to be dealers, mainly from New York, who once there was announced that the Museum had some money to renovate the Victoria Building, they started doing rounds. I had an office near Bill, and Bill would call me in to see what they had. I'll think of some of their names after.

GF: I can give you some names. I have them here.

GM: OK.

GF: James Economos.

GM: Oh, yeah. Sherman or a name like that?

GF: Sid Berman from New York, probably?

GM: Yeah, Sid Berman. [...]

GF: Let me give you some more names. Let us see if they ring any bells. Mr. Ogden, from the Little Museum of Toronto.

GM: Oh, yeah. He came in the later years as I recall, after Bill. I never knew he was coming. He would just call and say "I'm in Montreal. I want to come up to Ottawa and show you blah blah blah..."and so he did. Well you know, what happened in-between was that the archeological community started to do something to stop trading. Up until then people said "these are masterworks, and if we don't do something..."

GF: They could end up in private hands.

GM: Yep. So, we made enough of an excuse that, well, we were going to do an exhibit, and we needed exhibit material. We had to call up all these rationales. [...] Then I ended up, at one stage, on the Executive of the Society for American Archeology [SAA] and, for some reason, I don't know maybe because it was heating away up my brain, I got on the Ethics Committee. We drafted the legislation that said "Museums should not pay for these collections". So, I went from one side of the room to the other. [Laughs]

JLP: When was it that you did that?

GM: I guess it was when I was Head of the Archeological Survey [...]

JLP: Is that the UNESCO legislation?

GM: Yes, I guess SAA was more or less endorsing the UN legislation.

[...]

GF: If we can go back to the names of the people supplying objects to the Museum: Lippel Gallery in Montreal?

GM: Yeah, I've heard it. It must have been the one or two incident call or something. [...] They would just call around. If they talked to another dealer and they said "I just sold something to this museum" they would immediately say "Let me transact with them".

GF: I guess it was the same with Wilson Galleries in Santa Fe, New Mexico.

GM: I remember that one because I went to a conference in Santa Fe. Bill Taylor was quite anxious that I had gone to that conference for some reason. Anyway, I loved the Southwest so I was ready to go [...] I remember going to a gallery and they had a lot of stuff in that gallery. And I remember buying a lot of stuff at that gallery. It was mostly from the West Coast of Mexico. And the prices were still very reasonable. [...]

GF: Generally, I would agree with you on that. The most expensive object bought by the Museum is an Olmec mask...

GM: Who knew if it was original! [...] I began to be suspicious just because there are so many of those masks [...]

GF: Would you like to read this document out loud and see if it brings back any memories?

JLP: This is “Suggested programme for ethnological exhibits – 1967”... [voir Annexe 3].

GM: Oh yeah, that seems to have triggered a lot of that [the acquisition of foreign material]. That was sort of post, really, Expo-67. Well, Expo created a real virus, almost, in Canada for everything: museum design changed entirely, because everybody liked what they saw at Expo and they went to the designers of Expo. Robin Bush was one of them and quite a number and we hired those people to do the first refit of the Victoria Building [...] Bush had a big role to play particularly in that area called “Mankind Discovering”, the introductory section to the displays at the renovated Museum. It opened in 1972 because the Northwest Coast Hall was the last in 1975. That is when we brought over Claude Levi-Strauss and he meets Trudeau...

GF: Are we by any chance talking about “Immense Journey”.

GM: Yes, that’s it! There was some element of “Mankind Discovering”, maybe that was a sub-unit of it because it also comes to mind. [...]

GF: In 2016, you mentioned that I should look up, in the Museum archives, for information concerning an exhibition that probably had taken place on the Summer of 1995 about the Mayas. Well, you were right! Then Jean-Luc and myself were able to make a small contribution in 2012 for the exhibition “Maya: Secrets of Their Ancient World”. But I was able to identify a third exhibition that goes way back to 1968 and I want your opinion on that. It’s a loan to Carleton University.

GM: Who did it? Who was the agent provocateur on that?

GF: An assistant professor named Mary-Louise Funke. Do you have any recollections about it? The loan was for 12 objects but not all of them returned. Three of them were stolen.

GM: I have vague memories of that. I guess my own involvement was rather marginal with that exhibit. Because I don’t even think I ever saw it. I don’t recall going to Carleton and seeing it. But the Funke name rings a bell. That really links with Taylor, I’m sure it was somebody that Taylor knew in Carleton. I wasn’t teaching at Carleton at that time so I don’t remember who she was but I’ve heard the name.

GF: Let me show you some pictures.

GM: Where do these pieces come from?

GF: They are West Coast, most of them.

GM: That Colima dog, I remember that. [...] I always liked these Tarascan warriors [...] Was it a Summer show? Because at that time I would have been in the field [...]

GF: January-February, 1969.

GM: I'd have to think what I was doing at that time, because normally I would have gone to see the show. I'm surprised I didn't. Specially if I collected some of the stuff that's in there. I didn't see that show.

GF: How much do you think that the perception of Canadians changed with these initiatives? Do you think they had any impact at all?

GM: It would just be wild guesses. I mean exposure is important. The whole object of the Museum of Civilisations, and hence its name, was to talk about the cultures of the world [...] we were fighting at that time on whether it was really appropriate to have the same categories for Inuit culture, Indian at the time and other cultures. [...] We wanted people to look at the achievements of all cultures and whether it's material culture or linguistics, or music or dance [...]

GF: I would like to show you images of some objects from the Museum's Mesoamerican collection and see if you have any reactions. [...]

GM: Yeah, Jaina figurines. I do remember buying some Jaina figurines [...] I like the tattooing on that.

JLP: We put her on exhibit in the Maya exhibition of 2012. And there was a fellow who came up from Campeche, who was with the INAH, and he had seen basically every Jaina figurine there was.

GF: In particular he was interested in another Jaina figurine. Let me show you the other figurine that JLP is talking about. It's an articulated doll. He said that he had only seen four or five [complete] examples in his life.

GM: That's the thing that occurs with collections coming from the huaqueros [traffickers] or whoever. They are not into publishing any of that stuff. They get into things you never realized.

GF: This [other object] comes from the area I specialize in. This is the Gulf Coast.

GM: Well, I was always very interested in the Spiral Mounts material and all those engraved conch shells. So that connection to me was so, so intriguing. It's got a nice profile. I like that headgear. I was always interested in warriors, armour. I would go for that stuff just because it is interesting.

GF: And this is West Coast.

GM: I remember that one with the face on the back. And what is this, do you think [the round object on his chest]?

GF: I personally think that it is a ballplayer. And what I think he is holding here is the ball to play with. If you look at the type of ornaments, he is wearing like a glove to hit the ball with. The head behind him, both faces have their eyelids closed so I think this is a reference to his ancestors.

GM: I would read in that, which doesn't deny what your reading is either, that the ball game was a seasonal thing on the change of calendrical or seasonal episodes, so you're looking in both ways. I had that reaction when I saw it.

GF: That makes a lot of sense. It is definitely related to life and death but not necessarily of a human being. It could also be the seasons; I completely agree with you.

GM: Agriculture was key!

GF: Absolutely! [...]

GM: They [Art dealers] had a lot of stuff [from the West Coast]. [...] Every once in a while, [...] I would realize that suddenly there would be a huge amount of West Coast from Mexico stuff in the dealer's hands. And then I would hear that drug cartels had been involved, and the US authorities had clamped down on any kind of illegal imports and that antiquities had gotten caught up in that. So suddenly the dealers couldn't move the stuff, or the American collectors were not buying.

GF: Well, the illegal trade of objects from the West Coast was particularly important during the seventies. It was a huge thing. So, it connects pretty well. Most of the Museum's collections are made up of West Coast materials. [...]

JLP: So, I don't know. I mean, look. It's almost 4[pm] and...

GM: One last question!

GF: Did you find any resistance within the Museum's staff or [from] any government ministry when you decided to put up this Pre-Columbian Mexican collection? Were people telling you "why are we spending our money on this"?

GM: No, nothing comes to mind in that way. I always found that any exhibits we did, really fascinated people. They were hungry for that kind of thing in the National Capital area.

GF: Well, the 1995 Maya exhibit! Jean-Luc, you once joined me at the archives while I was working through the files and I showed you photos from the opening night for the IMAX film on the Mayas and it was a huge thing. The cinema was packed!

GM: Oh yes! I had that idea of making a series with IMAX on the civilisations of the world. I thought "we are the Museum of civilisations, that's something we could do" [...] When we first looked for a site, the National Capital Commission offered us five sites for the Museum: four were in Ottawa, one was in Quebec. So, I thought "Wow, that one in Quebec is more than twice as big as any of those in Ottawa and it has a waterfront, which none of the other ones did [...]" So, I asked the NCC for visitor stats for the last 10 years. And out of the people who came to the National Capital Region, only 30% ever went over to Hull. So, they said "If you ever build in Hull, you are going to lose a lot of visitation". And I said, "Well, it depends on what you build!". [Laughs]

GF: What an answer, eh! [Laughs]

JLP: A self-fulfilling prophecy!

GM: We had some great competent competitors for the building. But the one that really struck me as the one we needed was Douglas Cardinal [...] So, we looked at the script for the one that would be the first in the series of civilisation, called the "First Emperor of China" [...] The next one I guess was "Mystery of the Maya". We also did "Mysteries of Egypt" [...] and we had the

Egyptian show. So, we realized that by combining the film, a unique film experience [with] a good solid archeological basis for it, and a good exhibition to go with it, the public really responded very well. [...] For the Maya one, I had just read Michael Coe's "Breaking the Maya Code" [...] It did well! [...] Anyway, we went on [...] end scripting, like the Vikings [...] but there weren't enough theaters in Scandinavia to make the investment level we needed. We wanted to do one on Israel and I don't know why that didn't happen. I mean, there were very few theaters in Israel of that type. We found out that Japan was very interested. We didn't do the Japanese one. And I inch that's about the time I retired because I had lots of ideas of other ones I would liked to have done [...] I often wonder "would I rather be an architect, a filmmaker, or a museologist..."

GF: Or all three!

GM: Yeah, or all three!

JLP: That's a nice dilemma to have!

GF: Absolutely!

GM: They are all fascinating areas! [...]

GF: Thank you very much George!

*Annexe 3 : le document « Suggested Programme for Ethnological Exhibits – 1967 »*

Suggested programme for ethnological exhibits – 1967  
AN EXHIBITION OF PRIMITIVE ART  
Scientist in Charge – Mr. E.Y. Arima  
Script prepared by Professor P.J.C. Dark or Dr. Allen D. Chapman

It is proposed that the Museum could, and should, mount an exhibition of primitive art which would not only be ethnologically sound and informative, but which would have great aesthetic appeal as well. We have at the Museum a magnificent collection of Northwest Coast art which would certainly serve as the foundation for such an exhibit. In addition, we have a fine collection of Eskimo carvings and prints, Iroquois false face masks, beadwork – a wide assortment of art objects from all the cultural areas of Canada.

I am informed by Mr. Taylor and Dr. Wright that the Archaeology Division has a large number of artistic specimens (stone sculpture, carved catlinite pipes, decorated pottery, beads, copper knives, etc.) from Ontario, British Columbia, the Arctic and the Plains. I am also informed that the Royal Ontario Museum has silver and copper pan pipes and beads, fresh water pearl beads, and incised marine shell ornaments that would probably be available to us on loan.

For comparative or contrastive purposes we might use some of the art work from New Guinea, recently sent to the Museum on a ten-year loan. Mr. Taylor has already suggested that the Museum obtain a representative collection of primitive art from all the world. If Museum personnel could not be spared for this purpose, Canadian diplomatic and foreign-aid personnel could certainly be of valuable assistance (witness our New Guinea collection). Loans from other museums should not be too difficult to arrange.

It is tentatively suggested that, in setting up the exhibition, the primitive art objects be grouped and contrasted according to the following time periods: 1) the pre-contact (pre-historic, archaeological), 2) the post contact (historic, ethnological), and 3) the modern (commercial).

The accompanying texts and labels would, of course, be of crucial importance. It is recommended that an outside specialist-consultant of the caliber of Professor P.J.C. of Southern Illinois University, or Dr. Allen D. Chapman of the Museum of Primitive Art be contracted to examine our collection and draw up a detailed script for our consideration.

*Annexe 4 : l'entrevue réalisée avec Nancy Ruddell le 9 octobre 2019 à Gatineau.*

Nous présentons ici une version adaptée aux fins de cette recherche.

Gerardo Familiar (GF): Nancy, how many years did you work for the Museum?

Nancy Ruddell (NR): Almost 26 years.

GF: Which positions did you occupy during your time at the Museum?

NR: I began as a museum guide when the Museum opened in 1973. Our Museum was located in the Victoria Memorial Museum Building where the Museum of Natural Sciences [Canadian Museum of Nature] is. And then, a year later they asked me to start the Volunteer Teacher Program. After that I became the Head of Education. And, the last maybe six years or so I worked on projects related to audiovisuals; doing audio guides; writing guide books for the exhibits; being a curator of the exhibit on Egypt; writing the book on Egypt, related to IMAX. At the Museum, because we have an IMAX theatre, we have to participate, in some way, in producing materials as partners in IMAX films. So that's why they asked me to write the guide for the "Mystery of the Maya" and the teacher's guide, as a museum educator.

GF: When did you finish working here at the Museum?

NR: I finished in April, 2000.

GF: When did you first learn about the existence of the Museum's Mesoamerican collection?

NR: Well, when I was working on this project related to producing the educational material, we searched the collection to find out what we had, which is very few objects in the Mesoamerican collection. Because we needed to illustrate material for the book. What we had was the photographic material from the IMAX crew that you can see in the book [...] As you can see there is about 5 or 6 objects that we were able to photograph. We also worked, you might not know this, with the National Research Council. They had, for the first time, taken objects, photographing them and then being able to make a line...

GF: The roll-ups.

NR: Yeah, roll-ups. So, that was brand-new technology at the time. And this is one of their first experiments in doing it. So, that's why we were able to get those images in my book. So, I did

not go into the collections myself. It would be the people in the collections, management, who were able to find the few objects that we had, to bring them out and decide that we were going to use them, photograph them for the book. [...]

GF: At this point, when you know about the collection, what do you remember in terms of what the Mesoamerican collection represented to the Museum, to what the Museum was doing at that time? I guess we are talking 1992-1993, maybe? A couple of years before 1995, because that's when all the activities took place. And we are already talking about the Museum being known as the Canadian Museum of Civilisations, right?

NR: It was originally the National Museum of Man when these [objects] were collected or donated [...] The Museum has a variety of different...some African collections, Asian collections, but very few because it wasn't the focus of our research. So, I can't really say. They are sitting in the collections but there was nobody on staff who were knowledgeable. For me working on this I had to, as you can see... I got in touch with some of the people who were specialists outside of the Museum. Because we didn't have anybody here who was interested in collecting them or interpreting them, etc. It's a collection that sits without any intellectual input.

GF: And I'm afraid to say, that situation still persists today.

NR: Right, right [...] You know, with the political change with Harper, when they decided to change the name of the Museum, there was a concern that the Museum would be strictly interested only in Canadian [History]. Where as before, there was much more interest in bringing exhibits in from other countries.

GF: Which explains, in a way, the existence of several foreign collections, right?

NR: Right, right [...] there were several people in the Museum...the former director of the Ethnology Division when I came here was interested in broader collections [...] George [MacDonald] in particular is interested not just in the objects, but trying to understand their hidden meanings, if you want. The messages that they have, which not everybody here at the Museum were interested in [...] Since then I've been looking at a lot of Maya material and there is much more that I didn't know that people now have discovered about the iconographic material. The drawings in this book were done by one of our aboriginal interns that was with

me [...] We also had a relationship with a museum in Mexico City. This book had been translated into Spanish and it was going to be produced in Spanish [...] but what happened in Mexico, at the time there was a change of government [...] the agreement was that they were going to contribute financially to the Mayas IMAX film and they were going to print the guides in Spanish, both of them. Change of government meant that whole thing fell through and the Mexican government never paid their share [...] My boss at the time was Frank Corcoran and he had more to do with the actual filming and the financial stuff with Mexico.

GF: That was 1994 then. That's when we had the change of government. I guess we are talking about the end of Carlos Salinas's presidency and the beginning of Ernesto Zedillo's [period]. And it's also the time of a very, very bad economic depression in Mexico. So, that also explains a bit why the funds were not sent. They were difficult times in Mexico, that's for sure.

NR: That was too bad!

GF: In your opinion, how was Mesoamerican art perceived by Canadians at that time?

NR: Probably people knew very little about it, I would think. I mean, Canadians as you know, a lot of people go to Mexico, they love to go there but whether or not they are really interested in the cultural aspect, you know...so, it's hard for me to answer that but I don't think people really had appreciation of...

GF: Well, it's always difficult to generalize things. But in general terms, your opinion is that there was not a lot of knowledge about Mexican Culture, about Ancient Mexican History?

NR: Right, right [...] and even today you might ask the same question, right?

GF: It's my last question! So, to what extent did the following projects contribute to change this perception by Canadians towards Mesoamerican art? So, I have seven different projects [...] I just want first to see what can you remember from those projects [...] So, the first one is "Mystery of the Maya" exhibit on the plaza. What do you remember from that project?

NR: Well, I do remember we hired an expert gardener to produce it and find the plants that were suitable for it [...] we got the garden going with corn [...] Beside the plaza, I think we had a mini-exhibit on the Maya...

GF: Yes, that project was called “People of the Jaguar”, which combined artifacts from the collection and also costumes and props that were used in the film. That was also part of the events in '95 and that exhibition was presented at the Marius Barbeau Hall.

NR: Right, so it was downstairs. It wasn't even in an exhibit hall and they were just showcases. It wasn't in any of the special exhibition halls. It was just out in showcases in the Marius Barbeau Hall [...] Did you know that we had a Maya exhibit, a major Maya exhibit, in the Victoria Memorial Museum Building when we were the Museum of Man?

GF: No, I didn't know that. Did you also use artifacts from the collection?

NR: No, no. That's an exhibit that was brought to the Museum from Mexico [...] it was probably 1977 [...] there must be a description of that.

GF: I'll look into that.

NR: Yeah, that was a much more important museum exhibit about the Maya.

GF: I'm guessing similar to the one we had in 2012.

NR: I'm not sure because I don't really remember that exhibit [...] but I do remember the one that we had in 1977. [...]

GF: What about the film? Do you think people enjoyed it?

NR: I think people really enjoyed the film for sure. Because I wasn't involved in getting public feedback, you know, I can't say for sure [...] Frank Corcoran was more involved with the film part of it [...]

GF: What about the Teacher's Guide? Did you get any feedback from teachers?

NR: I had feedback from teachers, who really enjoyed it! [...] It was used in class [...] I did get some feedback from some of the teachers who felt that it was very useful and they were happy to have it [...] So, you probably know...within the international collections, there is a smattering of this, and this and that [...] it kind of just sits on the shelves, because they don't have curators that are interested in it. And it's the same with the Mesoamerican material...

GF: And the Peruvian collection.

NR: And the Peruvian, yeah, exactly! So, how that will change? I don't know [...]

GF: Now that we are talking about all this, you made me remember one of the things that George MacDonald told me when I had the privilege of interviewing him. When I asked him about the reason behind the Museum developing a Mesoamerican collection, he said that at the time he considered that Canadian archeological art was undervalued by Canadians. So, he decided to start a collection of Mesoamerican art, which he knew was internationally known and recognized although not necessarily in Canada but at least internationally recognized as one of mankind's greatest cultural expressions and heritage. So, in order to show Canadians there was indeed some value in Canadian archeological art, his idea was to present it combined and contrasted with Mesoamerican art. In fact, he wanted to do this with a lot of different expressions from around the world. Of course, he very soon realized the Museum did not had enough resources to do that, whether they be financial, human, etc. So, he sort of concentrated in two of the most important artistic expressions of the continent: Mesoamerica and the Andes. That is how he explains the existence of both a Mesoamerican and a Peruvian collection at the Museum. Although he acknowledges he lacked all the necessary resources to go ahead and develop his initial idea.

NR: That's interesting! [...]

GF: So, maybe to round up. In your opinion what values are perceived, if any, by Canadians in Mesoamerican Art?

NR: That's a very difficult question! [Laughs] [...] Well people know about Chichen Itza and going down there in the Spring equinox. And they know about the Calendar...and more and more they know because of YouTube [...] Anybody who is interested in cultural things would probably know about what's happening in Mexico in terms of continual discovery of your sites. [...]

GF: The main reason behind me conducting this research on the Museum's Mesoamerican collection is that it really addresses two of my main interests: Mesoamerican Art and museums. I found about this collection thanks to Jean-Luc Pilon...

NR: OK! I was going to mention that Jean-Luc was the only one who seemed to be interested in ancient things [...]

GF: And at some point, he was the curator in charge of the Mesoamerican collection. That is why he reached out to me. As soon as he found out I was around, we got in touch and still today we remain very good friends.

NR: Right! [...] Are you sure all of these [artifacts] are authentic rather than reproductions?

GF: I am not sure, not yet. That is an aspect I have not covered so far. [...]

NR: It would actually be interesting to look at who actually was the person who purchased them.

GF: Well, that person would mainly be George MacDonald. [...] He said he was dealing with what at the time could be considered very serious art dealers. [...] That's as far as he can go with that information.

NR: Now you would not be able to bring those articles to Canada, because of the UNESCO World Heritage [Declaration].

GF: Well that is precisely why the acquisitions stopped in 1977. That's when Canada signed the UNESCO declaration.

NR: Right! [...]

GF: Thank you very much Nancy! I really appreciate your time, and you coming down and talking to me about all these exciting projects!

NR: Good, it is interesting! My particular interest is in ancient cultures. The first culture I looked at was Iroquoian when I joined the Museum. And then I worked in Northern B.C. one Summer with the Tsimshian people. And then I got to work with George on all these ancient cultures here at the Museum. And it's a continuum, I'm still interested in ancient cultures! [...]

GF: So, thank you again Nancy!

Annexe 5 : l'analyse qualitative de la COM-MCH.

Collection précolombienne du MCH

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	Head	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
XXI-A 147	✓	W.C. ?	0	0	1	1	1	1	2	1	7
7	✓	<u>Oex</u>	1	1	1	1	1	1	2	2	10
8	✓		0	0	1	1	0	0	2	1	5
10	✓		0	0	1	1	0	1	1	1	5
11	✓		0	0	1	1	0	1	1	1	5
12	✓		1	1	1	1	1	1	1	1	2
13	✓		1	1	1	1	1	1	1	1	2
14	✓		1	1	1	1	1	1	1	1	2
15	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	6
27	✓		1	1	1	1	1	1	2	2	6
28	2012		1	1	1	1	1	1	2	2	8/10
30	debs?	Oca	1	1	1	1	1	1	2	2	10

\* XXI-A 148  
 XXI-A 29  
 XXI-A 366

1<sup>o</sup> Ceb (U.M.) → 14  
 2<sup>e</sup> Ceb → 48+3\*  
 si eliminamos Aug. 51  
 con sum 5 → 635

si 56%  
 consideramos  
 sum 10  
 ↓  
 24  
 +1 (24)  
 25  
 +14  
 39

\* dish  
 \* dish  
 \* vaso  
 \* fragmento  
 \* perro  
 si eliminamos  
 29  
 +14  
 43  
 +14  
 57  
 +14  
 71  
 +14  
 85

si requieran entornos diferentes para los objetos que son  
 representaciones humanas...? chcar 21 ~ }  
 xx en los fragmentos? 35

29  
 +14  
 43  
 +14  
 57  
 +14  
 71  
 +14  
 85

29  
 +14  
 43  
 +14  
 57  
 +14  
 71  
 +14  
 85

colic  
 = conf. 00251  
 = multi. 10011  
 = 10011

Collection précolombien du MCHC  
 par J. G. G. G.

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
31	✓		1	1	1	1	∅	1	2	1	8
32	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9
33	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
34	✓	Oceid	1	1	1	1	1	1	2	2	10
36	✓		-	-	1	-	-	1	2	1	5
37	✓		1	∅	1	1	1	1	2	2	9
38	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9
39	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9
40	✓	female	∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
41	✓	female	1	∅	1	1	1	1	2	1	8
42	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9
43	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9

\*

\* sha like speed 1.3

Collection précolombien du MCH

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
44	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9
45	✓		1	0	1	1	1	1	2	2	9
47	✓		0	1	1	1	0	1	2	2	8
46	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9
48	✓	iOcca?	1	1	1	1	1	1	2	2	10
52	✓		0	0	1	1	1	1	2	1	7
54	✓		0	1	1	1	1	1	2	1	8
55	✓		1	0	1	1	1	1	2	1	8
56	✓	2ph	0	1	1	1	1	1	2	1	8
57	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9
58	✓	2ph	1	1	1	1	1	1	2	1	9
59	✓		0	0	1	1	1	1	2	1	7

xxx  
UHP des  
Carleton U

2+

2+

xxx (49,50) Stolen from display Carleton U

*Madagascar*

Collection précolombien du MCH

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
60	✓		1	1	1	1	1	1	2	1/2	9/10
61	✓		0	0	1	1	1	1	2	1	7
69	✓		0	0	1	0	0	1	2	1/2	5/6
70	2012 ✓	2ph	1	1	1	1	1	1	2	1	9
71	✓	2ph	1	1	1	1	1	1	2	1	9
72	✓	2ph	1	1	1	1	1	1	2	1	9
* 73	2012 ✓		-	-	1	-	-	1	2	1	5
74	✓		0	0	1	1	0	1	2	1	6
75	wennur?		1	1	1	1	1	1	2	1	9
*** 77	Snail? kedpool?		-	-	1	-	-	1	2	1	5
* 78	✓		0	0	1	0	0	1	1	1	4
79	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9

xxx (76) Stolen from display Ce.leton U

Collection précolombien du MCH

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
80	✓ 2ph		1	1	1	1	1	1	2	1	9
81	✓		1	1	1	∅	1	1	2	1	8
* 85	✓ 2012		1	1	1	1	1	1	2	2	4
88	✓ 4ph	maya	1	1	1	1	1	1	2	2	10
* 86	✓ 2012		1	1	1	1	1	1	2	2	4
* 87	✓		1	1	1	1	1	1	2	2	6
* "	✓		1	1	1	1	1	1	2	2	6
* 90	✓		1	1	1	1	1	1	2	2	4
92	✓ 2012/14		∅	∅	1	1	∅	1	2	1	6
93	✓		∅	∅	1	1	∅	1	2	1	6
94	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9
* 95	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	6

plcto

plcto

legments

Commissariat  
Labs  
10/11/2014

Collection précolombien du MCH

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
* 96	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	5 <i>segmento</i>
97	✓		0	0	0	0	0	1	1	1	3
98	2012 ✓	lots indiv	0	0	1	1	0	1	2	2	7
* 99			1	1	1	1	1	1	2	2	8 <i>segmento</i>
100		lots indiv	1	1	1	1	0	1	2	2	9
101			0	0	1	1	0	1	2	2	7
102			1	1	1	1	0	1	2	1	8
* 103	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	7 <i>segmento</i>
* 104	2012 ✓	lots indiv	1	1	1	1	1	1	2	2	7 <i>segmento</i>
105	✓		0	0	1	1	1	1	2	1	7
* 106	✓		1	0	1	1	1	1	2	1	8
* 107	✓		0	0	1	0	1	1	2	1	6

*carbones heads  
on spine*

Collection précolombien du MCH

No. inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
108	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8
109	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
110	✓		∅	∅	1	1	∅	1	2	2	7
111	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8
112	✓		∅	∅	1	1	∅	1	2	2	7
113	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
114	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
115	✓		∅	∅	1	1	∅	1	2	2	7
116	✓		1	∅	1	1	1	1	2	1	8
117	✓		∅	1	1	1	1	1	2	2	9
118	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
119	✓		∅	1	1	1	1	1	2	1	8

*oiperat?  
o'gnit'ist  
o'gender?*

Collection précolombien du MCH

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
120	✓	C Ecuador?	1	∅	1	1	1	1	2	1	8
121	femle... 2ph		∅	∅	1	1	∅	1	2	1	6
122	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
123	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
124	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8
* 125	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	6
126	✓		∅	∅	1	1	∅	1	2	2	7
127	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8
128	✓		1	1	1	1	∅	1	2	2	9
129	✓		∅	∅	1	1	∅	1	2	1	6
130	✓		∅	∅	1	∅	1	1	2	1	6
131	✓		∅	∅	1	1	∅	1	2	2	7

fragments

Collection précolombien du MCH

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
132	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8
133	✓		∅	∅	1	1	∅	1	2	2	7
134	✓		∅	∅	1	1	∅	1	2	2	7
135	✓		∅	∅	1	1	∅	1	2	1	6
136	✓		∅	∅	1	1	∅	1	2	1	6
137	✓		∅	∅	1	1	∅	1	2	1	6
138	✓		-	-	1	1	-	1	2	2	7
139	2012 ✓	Ver	1	1	1	1	1	1	2	2	10
140	2012 ✓	Ver	1	1	1	1	1	1	2	2	10
141	2012 ✓	Ver	1	1	1	1	1	1	2	2	10
142	2012 ✓	mex	1	1	1	1	1	1	2	2	10
146	2012 ✓	Ver	1	1	1	1	1	1	2	2	10

giscare fragmento

dish

\* [Handwritten bracket and asterisk]

\*

Collection précolombienne du MCH

pendientes  
10 pt

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
* 244	✓ 2ph		-	-	1	-	-	1	2	2	6
243	✓ c/m/si? 2ph month-piece	C. s. l. h. p. l. ?	∅	∅	1	1	1	1	2	2	8/10
* 261	✓ 2012 4ph		-	-	∅	-	-	1	2	2	5
272	✓ 2012 1ph		∅	∅	1	1	∅	1	2	1	6
* 274	✓		-	-	1	-	-	-	2	1	4
* 275	✓		-	-	1	1	-	-	1	1	4
276	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8
277	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
278	✓	i. Oca?	1	1	1	1	1	1	2	2	10
279	✓ 2012		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8
280	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
281	✓	Chupianca?	∅	∅	1	1	1	1	2	1	7

whistle (6 pt)

whistle (6 pt)

pendiente (200 marks)

pendiente (200 marks)

pendiente (200 marks)

acrobatic

miru on brezas



Collection précolombien du MCH

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
295	2012 ✓	i c h i ?	1	1	1	1	1	1	2	2	10
296	✓		∅	∅	1	∅	1	1	2	2	7
297	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
298	✓		1	∅	1	1	1	1	2	1	8
299	✓	Oca	1	1	1	1	1	1	2	2	10
300	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
301	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
302	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
303	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8
304	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8
305	✓	Oca	1	1	1	1	1	1	2	2	10
306	✓		∅	1	1	1	1	1	2	1	8

huedo + pintare  
senos protob.

pintare

pintare

pintare

pintare

i c h i ?  
considerar el  
vibrante  
cabeleto... ?

Collection précolombien du MCH

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
307	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8 <sup>pin bars</sup>
308	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8 <sup>pin bars</sup>
309	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8 <sup>pin bars</sup>
310	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
311	✓		1	∅	1	1	1	1	2	1	8
312	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
313	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
314	✓		1	∅	1	1	1	1	2	1	8 <sup>pesta</sup>
315	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8 <sup>pin bars</sup>
316	cc nina ?		∅	∅	1	1	1	1	2	2	8 <sup>pin bars</sup>
317	✓		1	∅	1	∅	1	1	2	1	7
318	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7

Collection précolombien du MCH

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
319	✓		∅	∅	/	/	/	/	2	1	7
320	✓		1	∅	/	/	/	/	2	1	8
323	✓		∅	∅	/	/	/	/	2	1	7
* 324	✓		-	-	/	/	-	-	2	1	5
325	✓		∅	∅	/	/	/	/	2	1	7
326	✓		1	1	/	/	/	/	2	1	9
327	✓		∅	∅	/	/	/	/	2	2	8
328	✓		1	1	/	/	/	/	2	1	9
* 329	✓		-	-	/	-	-	-	2	1	5
33/2012	✓		∅	∅	/	/	∅	/	2	1	6
* 334	✓		-	-	/	-	-	-	2	1	5
* 337	✓		-	-	-	-	-	-	2	2	4

cheyment?

pendings? zoomorpha

pendings? zoomorpha

pendings? zoomorpha?

origins? pigments

origins? pigments



Collection précolombien du MCH

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
353	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
355	skirt?		1	1	1	1	1	1	2	1	9
356	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
357	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
358	✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9
359	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
360	2012 ✓	2ph	1	1	1	1	1	1	2	1	9
361	2012 ✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9
362	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
363	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
364	✓		∅	∅	1	1	1	1	2	1	7
* 365	✓	2ph	1	1	1	1	1	1	2	2	10

Preservado  
Objeto

Collection précolombien du MCH

No. Inv.	Description	Provenance	Clothing	Clothing ornaments	Facial expression	headress	Body ornaments	Body expression	Lifestyle (max. 2 pt)	Ritual life (max. 2 pt)	Total (max. 10 pt)
367	2012 ✓		1	1	1	1	1	1	2	1	9
368	2012 ✓		0	0	1	1	1	1	2	2	8
369	2012 ✓	Oca	1	1	1	1	1	1	2	2	10
370	2012 ✓		0	0	1	0	0	1	2	2	6
* 371	2012 ✓		-	-	1	1	1	-	2	2	7
373	2012 ✓	Oca	1	1	1	1	1	1	2	2	10
374	2012 ✓	mayas	1	1	1	1	1	1	2	2	10

0 cash / or y abomax  
 0 masis / combedor eyes vesis

## Annexe 6 : la fiche technique XXI-A : 89

Source: Dictionnaires de données du RCIP, [Recherche – Sciences Humaines](#)

Étiquette	Code mnémonique	Données
<b>A) « identification »</b>		
A1) Numéro d'accession	<b>NAC</b>	1895
	Accession Number (AN)	
A2) Numéro de catalogue	<b>NC</b>	XXI-A : 89
	Catalogue Number (CN)	
A3) Nom de l'objet	<b>OB</b>	pendentif
	Object name (OB)	
A4) Autre nom de l'objet	<b>ANOB</b>	pectoral
	Alternate Object Name (OBA)	
A5) Type d'objet	<b>TOB</b>	de forme trapézoïdale; gravé
	Object Type (OT)	
A6) Établissement	<b>ETAB</b>	Musée canadien de l'histoire
	Institution (INS)	
A7) Ville de l'établissement	<b>VETAB</b>	Gatineau
	Institution city (INSCTY)	
A8) Province de l'établissement	<b>PRETAB</b>	Québec
	Institution province (INSPR)	
A9) Nom du collectionneur du musée	<b>CMUS</b>	MacDonald, G.F.
	Museum collector (MCOL)	
A10) Mode d'acquisition	<b>MAQ</b>	achat
	Acquisition mode (MO)	
A11) Date d'accession	<b>DAC</b>	1972
	Accession date (AD)	
A12) Source	<b>SO</b>	Economos, James
	Source (SR)	
A13) Pays d'utilisation	<b>PYU</b>	Canada; États-Unis; Mexique
	Use-Country (UCRY)	
A14) Province d'utilisation	<b>PRU</b>	Québec et Ontario; New York; Huastèque
	Use-Province (UPR)	

<b>B) « éléments de classification »</b>		
B1) Classification de l'objet	<b>CLOB</b>	objet d'art mésoaméricain
	Classification (CLSN)	
B2) Discipline	<b>DSC</b>	anthropologie; culture matérielle
	Discipline (DSC)	
B3) Catégorie de l'objet	<b>COB</b>	vêtements et accessoires
	Category (CTGY)	
B4) Sous-catégorie de l'objet	<b>SCOB</b>	ornement
	Sub-category (SCAT)	
B5) Groupe de l'objet	<b>GOB</b>	
	Group (GRP)	

B6) Description	DE	<p>Morceau trapézoïdal allongé d'un coquillage. Sa face interne montre une bordure sur les deux côtés latéraux.</p> <p>À l'intérieur de la bordure se trouve un visage humain, le profil tourné vers la droite et dans lequel s'apprécie son nez; ledit « œil huastèque » sous la forme de la lettre « P » placée horizontalement; et la bouche ouverte qui montre les dents limées et pointues (Velasco González, 2016). Le personnage porte une boucle d'oreille tubulaire à laquelle s'accroche un ornement composé de deux éléments triangulaires. De même, il porte une coiffure zoomorphe qui semble être un oiseau avec son bec et l'œil ouverts, muni de deux pentagones sur la tête simulant des plumes. À l'arrière de la tête, il y a un ensemble de quatre protubérances, chacune avec une faille au centre. Tandis que les trois protubérances inférieures ont une bille à l'intérieur de chaque faille, celle en haut a plutôt une tige. Cette tige donne l'impression qu'elle fait partie de la structure qui sert à tenir en place la coiffure, et qui est perceptible dans plusieurs endroits, par exemple au cou et en dessous de la barbe.</p> <p>La seule bordure avec décoration c'est celle à gauche du point de vue de l'observateur : il s'agit d'un crâne ou d'un visage décharné, le profil tourné vers la droite, dont une virgule sort de la bouche; au lieu d'une virgule, il pourrait s'agir d'une excroissance de la lèvre supérieure. À l'arrière du crâne, il y a un ensemble de trois bandes ondulantes : deux qui se dirigent vers l'avant et une vers l'arrière. La seule bande qui est complètement visible montre neuf rectangles de dimensions diverses dans sa section supérieure. Derrière les bandes, il y a des éléments décoratifs de formes différentes : une section composée par deux traits de grecques échelonnées, un triangle à l'envers, et un ensemble de bandes qui s'enroulent.</p> <p>Le pectoral a des taches en rouge ou marron, peut-être des résidus d'un pigment.</p>
	Description (DE)	

<b>C) « dimensions et description physique »</b>		
C1) Hauteur	<b>HT</b>	105
	Height (HT)	
C2) Largeur	<b>LA</b>	100
	Width (WI)	
C3) Profondeur	<b>PROF</b>	045
	Depth (DP)	
C4) Longueur	<b>LO</b>	
	Length (LEN)	
C5) Unité de mesure linéaire	<b>UNL</b>	mm
	Unit-linear (UNL)	
C6) Matériaux	<b>MA</b>	coquille (turbinella angulata ?)
	Material (MA)	
C7) Technique de fabrication	<b>TF</b>	découpée; aplanie; gravée; application de pigment ?
	Technique (MT)	

<b>D) « interprétation »</b>		
D1) Culture	<b>CU</b>	Huastèque; Mésoamérique; précolombien
	Culture (CU)	
D2) Contexte culturel	<b>CCU</b>	rituel ?
	Cultural Context CUC	
D3) Pays d'origine	<b>PYOR</b>	Mexique
	Origin-country (ORCRY)	
D4) Province d'origine	<b>PROR</b>	Huastèque
	Origin-Province (ORPR)	
D5) Période	<b>PER</b>	Postclassique
	Period (PER)	
D6) Date de début de production 1	<b>DDP1</b>	1300
	Date of object, from (BPD1)	
D7) Date de fin de production	<b>DFP2</b>	1500
	Date of object, to (EPD2)	
D8) École ou style	<b>ES</b>	
	School/style (SA)	

D9) Fonctions (surtout nous intéresse l'utilisation muséale)	FON	Le fait que le pendentif a été acquis en 1972 à un marchand d'art, en tant que partie intégrante d'un lot d'objets de provenances diverses, entrave la possibilité de disposer de données sur le contexte original de l'objet ainsi que de son usage premier.
	History of use (HU)	

D10) Sujet ou image	SUJ	Huastèque; vie quotidienne; parure; œil huastèque; expression faciale; coiffure zoomorphe; mutilation dentaire intentionnelle; visage décharné; dignitaire
	Subject/image (SUB)	
D11) Objets associés	OBASS	
	Additional Associations (ASSN)	
D12) Commentaires	COM	L'authenticité est une notion clé, notamment quand il s'agit de l'art mésoaméricain. Dans le cas particulier de cet objet, une analyse chimique du pigment pourrait être considérée, de même qu'une analyse iconographique. À cet effet, Patricio Dávila Cabrera a publié en 2015 un catalogue avec les trente exemplaires connus des pectoraux de forme trapézoïdale en coquille de la Huastèque. En plus, dans un article paru en 2016, il fait mention des éléments caractéristiques de l'ensemble des pectoraux. Parmi eux, les six éléments suivants sont les plus pertinents dans le cas qui nous intéresse : 1) « Les pectoraux de forme trapézoïdale mesurent généralement entre 11 et 16 cm de haut, entre 6 et 11 cm de large, et leur épaisseur varie entre 3 et 7 mm » [page 154]; 2) « L'ensemble est entouré d'une ligne incisée, qui délimite la zone décorée et souligne la forme trapézoïdale de la pièce » [page 155]; 3) « La plupart de ces pendentifs possèdent dans leur partie supérieure, qui est la plus large, trois perforations coniques qui permettaient de les suspendre, bien que certains possèdent entre 2 et 5 trous, et que certains étaient dépourvus de perforation » [page 155]; 4) « Sur douze pièces, les personnages possèdent ledit <i>œil huastèque</i> symbole ainsi nommé par Joaquín Meade. Cet attribut a la forme de la lettre « P » placée horizontalement, et nous pensons que cette façon de représenter l'œil est une caractéristique exclusivement propre aux Huastèques » [page 157]; 5) « Sur sept des pendentifs, les Huastèques ont représenté des crânes, lesquels sont en général situés en dessous et à gauche du protagoniste, et font partie de la cérémonie. Les têtes de mort apparaissent très souvent dans les scènes où un seul personnage est représenté » [page 157] 6) « Sur onze pectoraux, les personnages portent un casque ou une coiffure à l'effigie d'une entité, peut-être la tête d'un animal ou son crâne, qui incarne une divinité » [page 157].
	Narrative (NAR)	

D13) Nom du catalogueur	CAT	Familiar-Ferrer, G. (UNAM-Canadá/UQO)
	Cataloguer (CAT)	
D14) Date du catalogage	DCA	2017-08-28
	Catalogue date (CD)	
D15) Sources de catalogage	SCA	Dossier d'acquisition no. 1895; catalogue du MCH
	Record sources (CRSR)	
D16) Références pour le catalogage	REFCA	<p>DÁVILA CABRERA, Patricio. Trapezoidal Shell Pectorals from the Huasteca, dans The Huasteca. Culture, History, and Interregional Exchange, Norman, University of Oklahoma Press, 2015, p. 128-151;</p> <p>DÁVILA CABRERA, Patricio. Les pectoraux de forme trapézoïdale en coquille de la Huasteca préhispanique, dans Huastèques, Peuple méconnu du Mexique précolombien, Quinson-Alpes de Haute-Provence, Musée de Préhistoire des gorges du Verdon, 2016, p. 152-157;</p> <p>VELASCO GONZÁLEZ, Jesús Ernesto. La déformation crânienne et la mutilation dentaire intentionnelles dans la Huasteca, du Préclassique à la conquête espagnole, dans Huastèques, Peuple méconnu du Mexique précolombien, Quinson-Alpes de Haute-Provence, Musée de Préhistoire des gorges du Verdon, 2016, p. 140-146;</p>
	Catalogue references (CRF)	

<b>E) « fichiers numériques »</b>		
E1) Données sur l'image	<b>PIM</b>	
	Image details (IMDET)	
E2) Image plein écran	<b>IMPE</b>	
	Image full size (IMFULL)	
E3) URL de l'image plein écran	<b>IMPEURL</b>	
	Image full size URL (IMFULLURL)	
E4) Vignette	<b>VIGNE</b>	
	Image thumbnail (IMTHUMB)	
E5) URL de la vignette	<b>VIGNEURL</b>	
	Image thumbnail URL (IMTHUMBURL)	
E6) Nom de l'utilisateur de l'image	<b>UTILIM</b>	
	Image user name (IMUNM)	
E7) Serveur d'images	<b>SERVIM</b>	
	Image server (IMSRV)	
E8) Copyright-image	<b>COPYIM</b>	
	Copyright-image (CRTIM)	
E9) Mention de crédit-image	<b>MENCRIM</b>	
	Credit Line-Image (CRLIM)	