

## Uma experiência de museologia colaborativa: reflexões sobre as coleções etnográficas e a noção de museu

## Une expérience de muséologie collaborative: réflexions sur les collections ethnographiques et la notion de musée

Lucille Maugez  
Agnès Clerc-Renaud

DOI 10.26512/museologia.v10i19.34586

### Resumo

Este artigo tem como objetivo explorar os impactos da colaboração entre representantes indígenas e museólogos nas práticas museológicas. Veremos como as atividades desenvolvidas num tal quadro permitem repensar o estatuto e a categorização do objeto musealizado assim como os do espaço museal. Abordaremos também os benefícios e os significados de uma tal empresa pelos grupos indígenas envolvidos. Nós nos basearemos sobre uma experiência de estudo de campo realizado no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e nas aldeias dos grupos Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena do Centro-Oeste do Estado de São Paulo.

### Palavras-chave

Etnografia indígena. Museologia participativa. Museus indígenas. Agentividade. Processos memoriais.

### Résumé

Cet article a pour objectif d'explorer les transformations engendrées par la collaboration entre représentants autochtones et muséologues sur les pratiques muséales. Nous verrons comment les activités développées dans un tel cadre permettent de repenser le statut et la catégorisation de l'objet muséalisé ainsi que ceux de l'espace muséal. Nous aborderons également les bénéfices et les significations d'une telle entreprise pour les groupes autochtones impliqués. Nous nous appuyerons sur les résultats d'une expérience de terrain ethnographique réalisée au sein du Musée d'Archéologie et d'Ethnologie de l'Université de São Paulo et des villages des groupes Kaingang, Guarani Nhandewa et Terena du Centre-Ouest de l'État de São Paulo.

### Mots-clés

Ethnographie autochtone. Muséologie participative. Musées autochtones. Agentivité. Processus mémoriels.

### Introduction

#### *Une expérience de muséologie collaborative et ses participants*

Cet article entend porter une réflexion sur les statuts et les catégorisations des objets muséalisés ainsi que sur la définition de la notion de musée au travers de la muséologie partagée<sup>1</sup>. Il s'appuie sur les résultats de recherche de notre seconde année de Master en Anthropologie sociale et culturelle. Cette étude a porté sur la mise en place du projet collaboratif impliquant le Musée d'Archéologie et d'Ethnologie de l'Université de São Paulo (MAE-USP) et les représentants des groupes Kaingang (*aldeias*<sup>2</sup> Vanuíre et Icatu), Guarani Nhandewa (*aldeia* Nimuendajú) et Terena (*aldeias* Ekeruá et Icatu) de l'État de

1 Les auteurs remercient Damien Davy pour sa relecture, les limites de cet article restant bien sûr les nôtres.

2 Ce terme désigne les villages délimités des groupes autochtones.

São Paulo. Ce projet a débuté en 2016 sous l'impulsion de Marília Xavier Cury<sup>3</sup>. L'exposition résultant de cette collaboration est encore en cours et devrait rouvrir ses portes au public lorsque la situation sanitaire le permettra.

Notre intégration sur le terrain a eu lieu en 2018 et été officialisée par la mise en place d'un stage en muséologie. Ce procédé a permis de légitimer notre présence au sein du musée et des villages des trois groupes concernés. Nous avons ainsi assumé un double rôle, celui de chercheuse en anthropologie et de stagiaire en muséologie. Nous avons par conséquent réalisé un terrain ethnographique multi-situé entre les mois de janvier 2018 et mai 2019, portant sur un espace urbain et un espace rural et incluant des professionnels de musée non-autochtones et des représentants autochtones. Nos principaux interlocuteurs ont ainsi été d'une part les personnes ayant participé au développement du projet et appartenant au MAE-USP. Ils ont été d'autre part les leaders traditionnels — à savoir les chefs de village et les chamanes — et les nouveaux leaders (artisans et professeurs notamment). Nous avons également eu un contact privilégié avec les jeunes générations, principalement Kaingang.

Au cours de notre recherche, nous nous sommes posés diverses questions en relation aux objets conservés et exposés au sein des musées "traditionnels" et des musées autochtones. Que représentent ces objets pour les professionnels de musée et pour les représentants autochtones? Comment la muséologie partagée influence-t-elle la vision et le traitement de ces objets en contexte muséal? Quelles sont les relations entretenues entre les divers participants et pourquoi les groupes autochtones abordent-ils les structures muséales?

La méthodologie adoptée pour cette recherche a résulté d'une réflexion portée sur notre étude de terrain précédente, effectuée au sein du Musée d'Ethnographie de Genève (MAUGEZ, 2016). Nous avons en effet observé que la tenue d'entretiens "classiques", c'est-à-dire sollicités par le chercheur, pouvait mettre mal à l'aise certaines de nos interlocutrices. Nous avons été confrontées à un même phénomène au contact des représentants autochtones Kaingang, Guarani Nhandewa et Terena. C'est pourquoi, après une période d'observation, nous avons opté principalement pour "l'entretien comme conversation" (OLIVIER DE SARDAN, 2007: 8). Les données et expériences relatées dans cet article se focaliseront principalement sur les activités développées avec les Terena, avec lesquels nous avons passé davantage de temps sur notre terrain. Pour élucider le statut et la catégorisation des objets, nous commencerons par un bref rappel de l'histoire des trois groupes concernés puis une présentation générale des grandes phases de l'expérience collaborative développée par le MAE-USP. Nous décrirons ensuite les phases de reclassification et de restauration des objets terena. Nous verrons comment ces activités permettent d'accroître la compréhension que nous avons de la culture matérielle et comment la présence des groupes dont ils sont originaires permettent de redonner vie aux objets et de replacer ces derniers dans le présent de ces groupes. Pour cela, nous nous appuyerons sur la notion d'agentivité (GELL, 1998), laquelle prête aux objets une intentionnalité et un pouvoir d'agir sur le monde et les êtres qui le composent. Nous montrerons que les matières-premières et les techniques de fabrication en jeu dans ce contexte permettent d'appréhender les artefacts muséaux sous un nouveau jour. Nous terminerons par une réflexion sur la notion de musée depuis la perspective des représentants autochtones en contraste avec le processus d'indigénisation des musées "traditionnels".

<sup>3</sup> Marília Xavier Cury est formée en éducation. Elle est également muséologue et professeure au sein du MAE-USP.

## Les Kaingang, les Guarani Nhandewa et les Terena dans l'État de São Paulo

Le processus colonial ainsi que les déplacements de populations qu'il a engendré, a eu un impact sur les modes de vie de chacun des groupes, forçant ces derniers à se distancier de leur culture propre. La politique brésilienne était (et est) en effet caractérisée comme intégrationniste<sup>4</sup>. Elle a pour objectif de transformer les groupes autochtones en citoyens communs<sup>5</sup> en leur interdisant notamment de pratiquer leur langue ou encore d'organiser leurs rites. Néanmoins, la Constitution Fédérale révisée en 1988 a reconnu les groupes autochtones comme des groupes différenciés, leur accordant des droits spécifiques. Cette reconnaissance a eu lieu grâce à leur participation active lors des débats de l'Assemblée constituante de 1987-1988. Avec l'obtention de droits particuliers, le mouvement autochtone<sup>6</sup> – initialement mis en place afin d'abolir la tutelle de l'État – s'est réorienté vers une réaffirmation identitaire<sup>7</sup> caractérisée par un retour des groupes vers leurs terres ancestrales et leurs "traditions". La culture matérielle, et en particulier les collections conservées par les musées, joue un rôle dans ce processus. La muséologie collaborative qui s'est développée dans ce cadre au Brésil est par conséquent récente. Les premières expériences sont en effet apparues au cours des années 1990. Les premiers musées autochtones ont été construits à la même époque pour répondre à la nécessité de réappropriation de la "culture"<sup>8</sup> (CARNEIRO DA CUNHA, 2009). Ils s'inscrivent par conséquent dans un processus de "sauvegarde culturelle" (*resgate cultural*). Nous pouvons dès lors penser le musée autochtone comme un "outil de la lutte" (ABREU, 2005: 118). De telles initiatives se sont développées dès le début du XXI<sup>e</sup> siècle résultant d'une prise de conscience par les communautés autochtones<sup>8</sup>. Malgré leur multiplication, les musées autochtones ne forment pas une catégorie formelle. Ils ne sont pas reconnus par l'organisme étatique qu'est l'Institution des Musées du Brésil ou par le Conseil International des Musées<sup>9</sup> comme une catégorie muséale. C'est pourquoi ces espaces sont généralement intégrés aux catégories "musées communautaires", "écomusées" ou "musées de territoire". Notons enfin que du fait de ces contextes spécifiques, le musée n'est pas adopté par l'ensemble des groupes autochtones. Il apparaît essentiellement dans les régions où les communautés ont entretenu et/ou entretiennent un contact régulier avec les non-indiens et parmi celles ayant subi une "crise identitaire" du fait de pressions externes mais aussi internes. Par conséquent, les groupes dont les pratiques ont été préservées et les territoires démarqués, n'ont pas de nécessité de créer un musée, la culture y conservant une place en dehors d'une telle structure. Il est également important de souligner

4 L'élection à la présidence de Jair Bolsonaro menace en effet les droits des groupes autochtones, celui-ci pratiquant une politique ouvertement anti-indienne.

5 Voir Eduardo Viveiros de Castro, (2006)

6 Mouvement social et ethnique. Nous utilisons l'expression au singulier, bien que celui-ci implique une pluralité de luttes menées à différentes échelles.

7 La culture entre guillemets est définie par l'auteure comme un métalangage et implique une réflexion interethnique. Il s'agit en somme de la notion de culture telle qu'elle est formulée par les membres du groupes. Elle se distingue par conséquent de la culture sans guillemet qui est définie depuis une perspective externe.

8 Cette prise de conscience est relative au fait que leurs "traditions" sont amenées à disparaître avec les personnes qui en sont les gardiens et dépositaires face à l'éloignement des jeunes générations de celles-ci. Dans notre cas, cette "prise de conscience" semble être une expression introduite par les membres du musée et réappropriée par les représentants de ces groupes.

9 Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) et The International Council of Museums (Icom).

ner que cette volonté n'émane pas systématiquement du groupe lui-même mais peut aussi être influencée par des personnes extérieures au groupe. C'est en effet ce que montre le musée *Nhandé Manduá-Aty* (nom traduit comme "musée des souvenirs" par Claudio<sup>10</sup>) qui a été fondé par les Guarani-Nhandewa de l'*aldeia* Nimuendajú. Il est encore en cours de création et devrait ouvrir ses portes en 2021. Le bâtiment dans lequel les objets seront exposés était auparavant destiné à devenir une boulangerie. Cependant, lorsque Marília Cury est entrée en contact avec les membres du groupe en 2016 et leur a fait prendre conscience que ceux-ci pouvaient "vivre de leur culture", c'est-à-dire vendre leur artisanat et réaliser des visites payantes, les Guarani-Nhandewa ont choisi d'adapter cet espace à la conservation de leurs biens et à la transmission de leurs savoirs. L'*aldeia* Vanuíre accueille quant à elle deux institutions muséales, la première appartient aux Krenak et a été nommée *Akãm Orãm Krenak* ("nouveau regard krenak"), la seconde est celle des Kaingang, elle porte le nom de Musée *Wowkrig* ("soleil naissant"). Dans un ouvrage collectif de 2016<sup>11</sup>, Dirce (*kuña*, "chamane"), relate les difficultés rencontrées lors de la création de cet espace. Dans ce contexte, celui-ci est apparu comme un outil permettant de conserver l'histoire familiale de la *kuña* et de renforcer la présence de la "culture" au sein du territoire.

Les Kaingang (*Kahgág*), auto-dénomination signifiant "gens de la forêt", sont rattachés au tronc linguistique Jê Méridional. Ils représentent une population de 47 000 personnes (SIASI/SESAI, 2014) réparties entre les États du Paraná, de Rio Grande do Sul, de Santa Catarina et de São Paulo. Au sein de ce dernier et avant l'arrivée des colons, les Kaingang étaient installés aux abords des Rios Tietê, Paraná, Peixe, Aguapey et Feio. Ils ont subi un processus de "pacification" entre 1912 et 1916, organisé par les agents du Service de Protection des Indiens (SPI). Au cours de cette période, la population Kaingang – qui avait déjà diminuée de 1200 à 700 entre 1908 et 1912 (BORELLI, 1984) – a souffert d'une nouvelle chute démographique, réduisant leur nombre à 200. Les Kaingang ont dans un premier temps été déplacés dans la région de Ribeirão dos Patos avant d'être relocalisés au sein de la réserve Araribá en juin 1916, territoire alors occupé par les Guarani Nhandewa, puis installés au sein de l'*aldeia* Vanuíre<sup>12</sup> en 1917 où ils ont été rejoints par des membres du groupe Krenak dans les années 1940, ceux-ci étant encore présents aujourd'hui. L'introduction de la religion évangélique au sein de l'*aldeia*, permise par les agents du SPI, a contribué à la marginalisation de leur culture (notamment à cause d'agressions verbales et physiques contre les personnes réalisant les rituels, chants et danses) et à l'oblitération de la mémoire des personnes du groupe. Ainsi, comme le relatent Dirce et sa fille Susilene (assistante de *kuña*), la culture kaingang est restée endormie pendant plusieurs années avant d'être éveillée il y a de cela vingt ans, grâce à l'implication d'une partie des membres du groupes. Aujourd'hui elle est maintenue vivante grâce au travail d'un ensemble de huit personnes, appartenant à la famille de la *kuña*.

Les Guarani Nhandewa sont considérés comme les descendants des Apapokuva (NIMUENDAJÚ, 1914), l'un des trois sous-groupes constituant

10 Artisan (artesão) Guarani. La traduction donnée ici n'est pas littérale, celle-ci étant conservée par les membres du groupe uniquement.

11 Conselho Regional de Psicologia de São Paulo (2016).

12 Ce nom se réfère à l'indienne Vanuíre, Kaingang du Paraná, qui a été utilisée par les non-autochtones afin d'attirer les groupes Kaingang de São Paulo en dehors de la forêt et ainsi établir un premier contact pacifique. Elle est aujourd'hui considérée comme une héroïne ayant permis de « pacifier » le groupe.

Uma Experiência de Museologia Colaborativa:  
reflexões sobre as coleções etnográficas e a noção de museu

l'ensemble Guarani. Cette appellation leur a été donnée par les Européens, elle signifie « guerrier ». Le terme Nhandewa, traduit comme « nos gens » est quant à lui une auto-dénomination. Plus de 16 000 Guarani Nhandewa sont distribués au Brésil dans les États du Mato Grosso do Sul, du Paraná, de Rio Grande do Sul, de Santa Catarina et de São Paulo ; en Argentine et au Paraguay. Les Guarani appartiennent à la famille linguistique tupi-guarani du tronc linguistique tupi (RODRIGUES et CABRAL, 2012 ; URBAN, 1992). Ils sont arrivés sur le littoral de l'État de São Paulo au cours du XIXe siècle<sup>13</sup> où ils se sont alors séparés en deux groupes : l'un d'entre eux, s'est installé sur les abords du Rio Batalha jusqu'en 1906 avant d'être déplacé au sein de la réserve Araribá sous l'impulsion de Curt Unkel<sup>14</sup>, alors membre du SPI. L'*aldeia* Nimuendajú, nommée en l'honneur de l'anthropologue, a quant à elle été fondée en 1985.

Les Terena, auto-dénommés Poke (Peuple-Terre), sont considérés comme les derniers survivants de l'ensemble Chane-Guaná (OLIVEIRA, 1976) originaires du Chaco au Paraguay. Ils appartiennent à la famille linguistique Aruák et forment une population de 26 000 personnes (SIASI/SESAI, 2014). Ils sont actuellement présents dans les États du Mato Grosso do Sul et de São Paulo. Les Terena sont connus pour leur participation à la guerre du Paraguay, durant laquelle ils ont combattu aux côtés des Portugais dans l'espoir d'acquérir des terres au Brésil, loin des conflits engendrés par l'arrivée des Espagnols au Paraguay. Une partie des Terena, installés dans l'État du Mato Grosso do Sul après les conflits, a été envoyée au sein de la réserve Araribá en 1932 par les agents du SPI afin de repeupler le territoire. Les groupes autochtones présents sur celui-ci avaient en effet soufferts d'une réduction démographique suite à une épidémie de grippe espagnole et de fièvre jaune entre 1915 et 1918 (Patricia Marcolino Honorio, Guarani Nhandewa, 2017). Il s'agissait aussi de diffuser leurs connaissances en matière d'agriculture. Les Terena, considérés comme des *índios mansos* (indiens doux), devaient servir d'exemple aux Kaingang, classés parmi les *índios bravos* (indiens braves) par les colons<sup>15</sup>. Vingt et une familles ont ainsi été introduites dans la réserve Araribá ainsi que dans l'*aldeia* Icatu qu'ils partagent aujourd'hui avec les Kaingang. Plus tard, d'autres membres sont venus s'installer dans l'État de São Paulo dans la perspective de trouver un travail et de former des alliances avec les communautés indiennes présentes sur le territoire. Les alliances contractées avec les Guarani Nhandewa ont entraîné la création du village Kopenoti, situé au sein de la réserve Araribá, dans les années 1980. Celui-ci a néanmoins été l'objet d'une scission en 2001, de laquelle a résulté la création de l'*aldeia* Ekeruá. Les relations entretenues entre les divers groupes sont par conséquent des relations matrimoniales et de voisinage.

Tous ces déplacements ne sont pas sans effets sur la culture matérielle, ainsi que l'a confirmé notre expérience de collaboration muséale.

13 La traversée des Guarani vers le littoral Paulista est détaillée par Veiga (2013) qui s'appuie sur les écrits de Nimuendajú (1978). Il est difficile d'identifier le.s facteur.s qui ont amené les Guarani à se déplacer mais le caractère semi-nomade et la pratique de la marche sont reconnus comme des "modes d'être guarani".

14 Cet anthropologue, d'origine allemande, a été baptisé par les Guarani Nhandewa, acquérant ainsi le nom de Nimuendajú.

15 Dichotomie que nous retrouvons dans Manuela Carneiro da Cunha, 1992: 136. Le terme "brave" a une connotation péjorative, il est en effet synonyme de "sauvage".

## Les principales étapes du partenariat entre le MAE-USP et les Kaingang, Guarani Nhandewa et Terena

La collaboration, désignée comme partenariat (*parceria*) par les représentants des groupes impliqués, induit une confiance mutuelle et un partage de connaissances qui sont placées sur un même plan, nous y reviendrons plus avant. Voyons ses principales étapes, à partir desquelles nous interrogerons ses spécificités.

A l'initiative de Marília Xavier Cury, le projet a démarré en 2016 par une étape de documentation et de localisation des objets kaingang, guarani-nhandewa et terena conservés dans les réserves techniques du MAE-USP. Ce travail a mis en évidence 145 objets kaingang collectés par la Commission géographique et géologique de l'État de São Paulo sur les rivières Feio et Peixe entre 1904 et 1905, ainsi que 77 objets prélevés par les anthropologues Herbert Baldus et Harald Schultz dans les municipes d'Avai et d'Icatu entre 1946 et 1947. Les objets guarani Nhandewa provenant de l'*aldeia* Nimuendajú ont été collectés par les anthropologues Egon Schaden entre 1947 et 1949 (6 ou 7 objets), Herbert Baldus entre 1953 et 1960 (13 objets) et Harald Schultz entre 1948 et 1965 (nombre non répertorié). La collection Terena de la réserve Araribá compte quant à elle 22 objets qui ont également été prélevés par Herbert Baldus en 1947.

Ce travail de localisation est essentiel car la majorité des pièces de ces collections proviennent d'autres institutions. En entrant au MAE, elles reçoivent un nouveau code d'identification. Néanmoins, si celui-ci n'est pas répertorié dans les registres de l'institution, l'objet qui l'a reçu peut se perdre dans les réserves, ce qui semble avoir été le cas. Une fois la documentation préparée, Marília Xavier Cury a pu présenter des photographies de ces artefacts aux représentants de chaque groupe. Comme le relatent souvent Dirce et Susilene, celles-ci étaient au départ méfiantes. Le projet a ainsi pu être amorcé grâce à la "manière de faire" de Marília Xavier Cury, qui a pris le temps de le leur expliquer en détail et de revenir en visite au sein des *aldeias* à plusieurs reprises.

Entre cette étape et les différentes ouvertures de l'exposition (une par groupe) dans le courant de l'année 2019, l'équipe du MAE-USP<sup>16</sup> s'est rendue régulièrement au sein des *aldeias* de nos partenaires afin d'apprendre à connaître les membres des groupes et leurs modes de vie et d'y collecter des données de terrain. Celles-ci ont inclus des informations sur les modes de production des objets et leurs usages, les histoires de vie des membres de la communauté et les trajectoires des familles et des groupes. Par la suite, ces voyages ont également permis d'actualiser et de réviser les données et les narrations initialement construites sur les collections du musée mobilisées pour l'exposition. Une révision complète a ainsi été effectuée en mai 2018. L'équipe du MAE a dû composer avec de multiples visions, provenant non seulement de l'implication de trois groupes différents — qui plus est appartenant à trois troncs linguistiques distincts — mais aussi des différences présentes au sein d'un même groupe, engendrées par sa séparation géographique. Cette étape s'apparente aux études de terrain menées par les ethnographes qui cohabitent avec les membres de la société étudiée. Nous assistons par conséquent au développement d'un nouveau champ de compétences et d'un nouveau terrain d'action parmi les professionnels de musée.

16 Les membres du musée qui se sont rendus le plus fréquemment dans les villages sont Marília Xavier Cury, Viviane Wermelinger Guimarães (cheffe d'exposition) et Maurício Andréa da Silva (chef du pôle éducatif).

Entre ces voyages, des rencontres ont été organisées afin de réunir l'ensemble des participants. L'une, en date du 5 mai 2017 a été cruciale: chaque groupe s'est prononcé sur l'importance de sa participation, mettant en évidence une prise de conscience en lien avec la conservation de sa culture matérielle et immatérielle à long terme (CURY, 2017). Une autre organisée le 29 septembre 2017 a vu une mise en commun des différentes sélections et narrations au Musée Índia Vanuíre, le plus proche géographiquement de chacune des *aldeias*. Cette réunion a également été l'occasion pour les Kaingang, Guarani Nhandewa et Terena de partager leurs visions de la future exposition.

A partir de juillet 2017, une partie des membres des groupes s'est rendue au MAE-USP pour une période d'une semaine chacun. Ces séjours avaient pour objectif de faire visiter les réserves techniques à nos partenaires afin qu'ils prennent connaissance des pièces conservées par le musée ayant appartenu à leurs aïeux (*ancestrais*). La prise de contact par les membres actuels des groupes avec leurs pièces est un moment particulier. Nos expériences de terrain ont montré que nos interlocuteurs ont un grand respect vis-à-vis de celles-ci. Ces visites ont été accompagnées d'un travail de reclassification et de restauration des pièces qui sera décrit *infra*. Comme dans un autre projet collaboratif entre le MAE-USP et les Xikrin du Xingu, il s'opère ici une inversion par rapport aux pratiques usuelles de recherche: ce sont les "communautés" qui se rendent dans la "région anthropologique" des chercheurs (SILVA et GORDON, 2013: 436). Le musée devient de ce fait un terrain ethnographique, à la fois pour le personnel du musée et pour les participants autochtones. Ces derniers y réalisent une observation des modes de conservation des objets et de production de savoir. Ils effectuent également un travail de documentation par la prise de photographies et de vidéos qui seront relayées au sein de leur village.

La dernière étape a alors consisté en la planification et la mise en place de l'exposition qui a débuté en février 2019. L'installation de l'exposition a été réalisée uniquement par les membres du musée. La présence des représentants autochtones, souhaitée par l'équipe du MAE, n'a pas pu avoir lieu, du fait du coût financier de leur venue ainsi que la durée de cette activité. Celle-ci était estimée à un mois pendant laquelle nos partenaires auraient dû rester au musée, loin de leur famille. Trois cérémonies d'ouvertures ont été organisées. Il s'en est suivie la venue de deux représentants par groupe et par mois, afin de réaliser les activités de médiations au sein de l'exposition et en dehors, comportant des enseignements portant sur leur culture et sur la collaboration muséologique.

Au cours de toutes les activités, la collecte de données a impliqué divers supports (écrit, photographique et vidéo). Leur utilisation a été guidée par le règlement de droit à l'image de la Fondation Nationale de l'Indien (Funai) et par les représentants autochtones eux-mêmes. Les données collectées sur vidéo ont par la suite été gravées sur DVD et une copie a été donnée aux Kaingang, Guarani Nhandewa et Terena afin qu'ils puissent les utiliser dans un cadre pédagogique notamment. Un travail de transcription du matériel audio a été réalisé afin de servir de base à la rédaction des futurs cartels. Cependant, devant l'abondance d'informations, les membres de l'équipe du MAE et les représentants autochtones ont décidé conjointement de rédiger un ouvrage qui pourra constituer une extension de ce projet. Les étapes ont quant à elles été documentées par écrit par le personnel du musée et inscrites sur les "fiches d'identité" des objets.

Afin de mettre en évidence les relations qui lient les personnes et les objets, nous nous focaliserons dans les deux sous-sections suivantes sur les ac-

tivités de documentation et de restauration de la collection terena. Elles nous permettront d'apporter des précisions sur le statut des objets en contexte muséal et d'aborder les types d'agentivité qu'ils exercent.

### Un travail de reclassification plus que de documentation

Le travail de documentation va au-delà d'un simple apport de connaissances sur les objets conservés par le musée. Il implique également une meilleure compréhension de ces derniers, dans leurs dimensions matérielles et immatérielles, et les resignifie en les contextualisant depuis la perspective des groupes dont ils sont originaires. C'est pourquoi nous pouvons parler d'un travail de reclassification plus que de documentation.

Cette activité est déterminante pour nos partenaires car elle fait appel à leurs souvenirs et constitue un espace de partage de connaissances entre les différentes générations. Elle l'est aussi pour le musée dont les registres sont parfois incomplets ou absents. Or, un objet ethnographique ne peut pas être exposé sans informations le concernant. Une partie des collections Kaingang, Guarani-Nhandewa et Terena provenant du Musée Paulista a été plutôt bien documentée par Antonio Sérgio Azevedo Damy (1983, 1983-84) qui a réalisé autrefois un travail de documentation bibliographique. Néanmoins, ces données doivent être régulièrement actualisées. L'étude des collections dépend des ressources humaines et techniques dont dispose le musée, des expositions temporaires qu'il envisage d'organiser ainsi que de son ouverture aux chercheurs qui se dédient à de telles entreprises. En effet, le nombre important d'objets conservés ne permet pas d'effectuer un travail de documentation systématique des collections. Il est également nécessaire d'intégrer les perspectives des groupes dont ces objets sont originaires.

Le travail de reclassification de la collection terena a eu lieu à deux moments distincts. Lors de la première réunion, organisée en juillet 2017, quinze représentants Terena des *aldeias* Ekeruá et Icatu étaient présents. Ils font parties de la *liderança tradicional* ("leadership traditionnel") (LUCIANO, 2006) composée des chefs et des chamanes, représentée ici par le *cacique* Jazone de l'*aldeia* Ekeruá et le *pajé* Cândido de l'*aldeia* Icatu, et de la *nova liderança* ["nouveau leadership"], à savoir les générations intermédiaires qui ont un contact privilégié avec le monde non-autochtone. Ils ont été accompagnés par les jeunes générations. Les participants ont été réunis autour d'une table au centre de laquelle ont été placés des objets de leur collection. Les discussions organisées entre les membres des groupes et le personnel du musée à partir de ces artefacts ont pris la forme d'entretiens semi-formels. Les questions ont été posées essentiellement par Marília Xavier Cury et les éléments de réponses apportés principalement par les anciens - qui sont les détenteurs des savoirs - et les générations intermédiaires. Le *cacique* s'est quant à lui prononcé rarement et est intervenu en dernier pour apporter la conclusion. Les jeunes générations ont été observatrices de la scène, elles aussi ne se sont prononcées qu'à quelques reprises, et presque uniquement lorsqu'un membre de l'équipe les a interpellé individuellement.

Dans un premier temps, les discussions ont porté sur l'histoire du groupe et sur les changements de vie résultant de leurs divers déplacements au sein du territoire. Les participants ont ensuite apporté des informations sur le matériel présenté : les modes de collecte de la matière première, la fabrication - au travers de souvenirs d'enfance et des savoirs-faire pratiqués - comprenant



Uma Experiência de Museologia Colaborativa:  
reflexões sobre as coleções etnográficas e a noção de museu

une dimension matérielle et immatérielle, ce que les archéologues et les anthropologues nomment la chaîne opératoire<sup>17</sup> (LEROI-GOURHAN, 1965). Par la suite, en juin 2018, une seconde réunion a été organisée afin de compléter ces données. Elle a entraîné la venue d'un groupe plus petit composé des *pajés* Cândido et Dona Ingrácia Mendes, ainsi que de Gerolino José Cesar (en reconversion professionnelle, fils de cette dernière), Afonso Lipu (professeur et artisan, fils du frère de Dona Ingrácia), Rosa Lipu Maria (interprète et épouse du précédent), et de Maria Vitória Lipu (leur fille) âgée de quatre ans. Hormis Cândido, tous les autres participants sont en relation de parenté, consanguine ou affine. Tous les représentants vivent au sein du village Ekeruá, à l'exception du *pajé*, quant à lui de l'*aldeia* Icatu. La présence de Rosa a été sollicitée pour traduire les termes terena (notamment ceux utilisés pour désigner les objets et les matières-premières) et pour faciliter le dialogue avec Dona Ingrácia. La *pajé*, âgée de plus de quatre-vingt-dix ans, parle très peu portugais, elle est l'une des rares membres de son groupe à pratiquer encore presque uniquement la langue terena. Forts de leurs expériences précédentes avec les membres du musée, les représentants ont apporté des informations détaillées sur le matériel présenté, sans que des questions n'aient à leur être posées.

Ces séances ont mis en évidence une "division sexuelle du travail", en tant que catégorie de genre socialement construite. Il apparaît en effet que certains objets ne peuvent être fabriqués et/ou utilisés que par les femmes ou les hommes. Le héros civilisateur *Yurikoyuvakái* aurait introduit cette division des tâches entre les Terena (GOMES E KABAD, 2008: 6). Il a distribué aux hommes les armes et les outils agricoles afin que ceux-ci préparent les terres cultivables. Aux femmes, il attribua le fuseau. Elles ont en effet pour tâches de filer, ainsi que de fabriquer la céramique et de prendre soin de l'espace domestique (BITTENCOURT E LADEIRA, 2000: 119). Cette distribution a été confirmée par nos données de terrain. En effet, les objets terena<sup>18</sup> fabriqués et utilisés par les hommes sont liés aux pratiques de subsistances (chasse, pêche, plantation). D'autres objets sont propres à la réalisation des danses masculines à l'instar de la flûte et du tambour, ou encore de l'ensemble de plumes d'Ema<sup>19</sup>. Les objets fabriqués et utilisés par les femmes sont liés à la production de biens en usage dans l'espace domestique et à des ensembles spécifiques aux danses féminines. Notons que les savoirs peuvent néanmoins être partagés néanmoins partagés entre les univers masculins et féminins comme l'a montré une anecdote contée par Cândido. Étant petit, il accompagnait sa mère lors de la collecte d'argile entrant dans la composition des céramiques et il participait également à leur fabrication. Le *pajé* se targue même de produire des céramiques de meilleure qualité que ses comparses féminines.

Nous avons observé qu'une partie des objets présentés n'est plus en usage aujourd'hui entre les Terena, ou du moins plus selon les modèles anciens conservés par le musée. Parmi ceux-ci, un premier ensemble regroupe les artefacts dont les savoir-faire liés à leur fabrication ont disparu des mémoires comme l'évoquaient Cândido et Dona Ingrácia. Il s'agit notamment de la prati-

17 La chaîne opératoire est définie comme "une séquence de gestes techniques qui transforment une matière première en produit utilisable. [...] La manière dont sont imbriquées les chaînes est culturellement définie, ou plus exactement définit une culture particulière" (Cresswell, 1983 : 16).

18 Les informations concernant les objets terena évoqués dans cet article sont accessibles sur le site officiel du musée (<http://mae.usp.br/>) ainsi que sur sa page facebook (<https://www.facebook.com/maeusps>). Le lecteur est invité à s'y reporter pour une description précise.

19 L'Ema, connu en français comme le nandou d'Amérique, est un volatile proche de l'autruche.

que du filage et de la vannerie qui ne font plus partie du quotidien des Terena de São Paulo. Un second ensemble est constitué d'objets dont le format s'est modifié. Ces changements proviennent quant à eux principalement de l'absence ou du manque de matériaux utilisés dans la fabrication des anciens objets terena. C'est le cas des argiles entrant dans la fabrication des céramiques. Les Terena utilisent trois types d'argile : une de couleur gris-noir, une rouge et une blanche. Elles sont collectées en forêt ou aux abords des rivières. La première constitue la base de la production, à laquelle pouvait être ajoutée un mélange composé de céramiques brisées et pilées, selon la technique de la chamotte. La seconde est ajoutée à la première une fois celle-ci modelée et séchée. Le nombre de couches appliquées dépend de la teinte finale espérée. Selon nos partenaires, la teinte obtenue pour les céramiques fabriquées dans l'État de São Paulo est plus claire que de celles produites dans l'État du Mato Grosso do Sul. Cette différence résulte de matières-premières distinctes, celle présente à São Paulo étant jugée inadéquate. L'argile blanche est quant à elle ajoutée en dernier. Elle sert à réaliser les décorations (florales et/ou géométriques) tracées en pointillées et en lignes pleines sur l'extrémité supérieure de la panse de la céramique. Une nuance a été apportée par nos interlocutrices. Il s'avère que les décorations peuvent être introduites avant ou après la cuisson de la céramique, cela dépend de la manière de faire transmise au sein de la famille. La majorité des céramiques produites par les Terena de l'État de São Paulo est destinée à la vente, à la différence de celles fabriquées dans l'État du Mato Grosso do Sul où elles sont utilisées quotidiennement par les femmes. Les produits mis en vente peuvent contenir des productions miniaturisées des modèles antiques - ce que Damien CHAVY nomme "objet artisanal commercial" (2011: 59) - ainsi que de nouveaux modèles utilitaires (bols, jarres) ou décoratifs (généralement inspirés des animaux de la forêt) - correspondant à la catégorie des objets de création artisanale (Ibid.). La fabrication de céramiques de petites tailles permet de les produire en plus grande quantité et de faciliter leur transport.

Le processus de fabrication de la céramique est considéré comme dangereux, c'est pourquoi il requiert diverses précautions. Cette dangerosité est liée à l'intentionnalité de la matière-première, c'est-à-dire à sa capacité d'agir sur le monde et les êtres qui le peuplent. L'intentionnalité et la capacité d'agir sont partie intégrante de l'agentivité des objets ainsi que l'a développé Gell dans *Art and Agency* (1998), théorie anthropologique de l'art, novatrice, qui a permis entre autres choses de donner vie aux objets. Si dans le cas des céramiques, c'est la matière-première — et plus particulièrement son extraction de son milieu d'origine (GOMES, 2016: 166) — qui lui confère cette intentionnalité, peut-on en dire autant des autres objets? De plus, si cette agentivité est observable lorsque l'objet est placé dans son contexte d'origine, qu'en est-il des objets muséalisés? Nous verrons dans la section suivante comment celle-ci peut se présenter de manière plurielle.

### **Le travail de restauration**

La restauration d'une partie des objets composant la collection terena a été nécessaire. Elle a concerné les objets qui ne sont plus fabriqués actuellement et/ou dont les matières-premières sont difficilement accessibles. En effet, leurs valeurs historique et culturelle sont inestimables<sup>20</sup>. Nous décrivons la restaura-

20 Lúcia Hussak Van Velthem, Katia Kukawka et Lydie Joanny (2017) ont montré que le travail de restauration ne va pas de soi. En effet, les auteurs relatent le fait que les Kayapó impliqués dans la collaboration

Uma Experiência de Museologia Colaborativa:  
reflexões sobre as coleções etnográficas e a noção de museu

tion d'un ensemble en plumes d'Éma, traditionnellement utilisé par les membres masculins lors de la danse de l'Éma. Ce volatile occupe une place particulière dans la cosmologie terena. Il est associé à la figure du pajé dont l'un des objets relatifs à sa fonction est le panache de plumes d'Éma (*Nguipahima Kipâe*). La pièce détenue par le musée, dont la datation reste incertaine, se présentait initialement comme un objet unique. De ce fait, les membres de l'équipe ont pensé qu'il s'agissait d'une jupe qui, du fait de sa longueur, devait se porter en faisant plusieurs tours autour de la taille. Cette hypothèse semblait être confirmée par les sources bibliographiques. Cependant, après une étude minutieuse de l'objet et au vu de la présence de plumes de tailles variées, les représentants Terena ont pu identifier plusieurs pièces qui ont vraisemblablement été cousues entre elles à un moment donné de leur histoire. Cet ensemble se composait ainsi d'une couronne, de deux brassards, d'une jupe et de deux éléments placés au niveau des tibias.

Dans le contexte muséal également, la manipulation des objets est sujette à certaines précautions. Celles-ci sont liées à l'usage de produits toxiques par les techniques anciennes de restauration ainsi qu'à l'agentivité des objets. Notre étude (MAUGEZ, 2019) a montré que les objets peuvent être classés en deux catégories, qui impliquent de façon distincte les matières-premières utilisées pour leur création. Nous venons de voir que pour certains d'entre eux, l'agentivité provient de la matière-première dont ils sont constitués, que nous proposons d'appeler "matière en soi". Outre l'argile, nous pouvons également classer dans cette catégorie les ornements constitués de matières organiques (végétale et animale) qui, en contact avec leur porteur, leurs transmettent des capacités particulières. Pour les Terena, les graines ont notamment pour fonction de protéger les personnes des "énergies négatives" en les maintenant prisonnières et de leur transmettre des "énergies positives" dont elles se chargent les premiers jours de pluie selon Dona Ingrácia. Les capacités transmises par les matières animales sont quant à elles liées aux caractéristiques des espèces dont elles sont extraites. Elles sont généralement portées par les hommes et peuvent être associées au statut de la personne. Elles peuvent également être utilisées lors de cérémonies.

D'autres objets vont agir d'une autre façon, l'agentivité leur étant conférée non seulement par les matières mais encore par les techniques de fabrication. En effet, il apparaît que ces objets sont traités de manière spécifique. Comme les corps humains, ils sont construits et ornés. De ce fait, ils sont rendus familiers. Ces techniques de fabrication s'apparentent à des moyens de protection car ces objets entretiennent un lien avec le monde des *encantados*<sup>21</sup>. Ces objets permettent en effet d'entrer en contact avec les entités invisibles. Parmi eux nous pouvons citer les *chocalhos* ("hochet"). Nous proposons de désigner cette catégorie d'objets "matière construite"<sup>22</sup>. Lorsque nous parlons d'objet, nous ne pensons pas uniquement au produit fini, ni à sa seule matérialité, mais également aux relations qu'il entretient avec le monde et les êtres qui le com-

---

ont préféré créer de nouveaux objets plutôt que de restaurer les anciens.

21 Il s'agit d'esprits humains et non humains invisibles pour les personnes ordinaires. Dans son étude de doctorat dédiée à la vannerie en Guyane française, Damien Davy montre notamment que les vanneries en question sont "des corps transformés" qui matérialisent le corps d'esprits d'animaux" (DAVY, 2007: 108). En d'autres termes, ces objets ne sont pas seulement en contact avec les esprits mais en sont des réceptacles. Cette analyse pourra servir de référence lors d'une prochaine

22 Une étude plus approfondie des modes d'agentivité des artefacts en contexte muséal fera l'objet d'une future publication.

posent et aux actions qu'il opère. Manipuler des objets dotés de pouvoir d'agir requiert par conséquent un dispositif particulier, c'est pourquoi chaque séquence de travail muséal est précédée et suivie par la réalisation d'un chant par le.s *pajé.s*. D'après Cândido, ces chants permettent d'ouvrir une porte — nous pouvons supposer qu'elle donne accès au monde invisible — et de la fermer si le travail a été réalisé de la "bonne manière". Ils permettent également de favoriser le passage de bonnes énergies entre les personnes présentes. Toujours selon notre interlocuteur, ces chants sont envoyés sur le moment par les esprits avec lesquels le *pajé* est en contact. Cândido a déclaré ne pas connaître la signification de leurs paroles. Lors de ce travail de restauration, une demande particulière a été faite par les *pajés* terena présents au Grand *Pajé* invisible afin que cette restauration puisse avoir lieu et que les femmes aient le droit de toucher les objets que seuls les hommes sont d'ordinaire autorisés à manipuler. Ce n'est qu'une fois l'accord obtenu que les activités de restauration ont pu débiter.

Les Terena ont commencé par retirer les plumes de leur socle afin de les trier et de les classer par tailles pour reconstituer les différentes parties de l'ensemble. Une précaution particulière a été prise avec les plumes tombées sur le sol. Dona Ingrácia demanda en effet aux personnes présentes de prendre soin de ne pas marcher sur elles. La *pajé* nous expliqua que celles-ci n'étaient pas tombées par hasard et que, porteuses d'une histoire, elles pouvaient être chargées d'"énergies négatives". En principe, ces plumes auraient dû être enterrées afin de ne pas nuire aux personnes alentour mais elles ont dans notre cas été placées dans un sac hermétique afin d'être conservées en tant qu'échantillon de matière. Les plumes abîmées ont été mises de côté et assemblées par Gerolino pour former un panache de plumes. Dona Ingrácia nous expliqua que son fils avait fabriqué cet objet "au travers de sa foi". Selon elle encore, sa confection n'est pas le fait de l'homme mais de Dieu qui l'envoie à la personne qu'il a choisie, démontrant le caractère sacré de cette pièce. Une fois les plumes rassemblées, le matériel utilisé pour créer le socle a été remplacé par un nouveau fil du fait de sa fragilité. Tout comme les plumes tombées sur le sol, il a été placé dans un sac hermétique afin d'entrer dans les collections du MAE comme échantillon de matière. Un fois le nouveau fil pour le socle acquis, Afonso a entrepris la fabrication de la jupe en commençant par placer une plume après l'autre sur le fil avant d'en placer deux en même temps et d'alterner successivement, selon le modèle original. La longueur de cette pièce a été adaptée aux mesures prises sur le *pajé* Cândido, sachant qu'une jupe demande généralement l'utilisation de 96 plumes environ. Tandis qu'Afonso réalisait la restauration de la jupe, Gerolino s'est occupé de la fabrication des brassards et des ornements de jambes en suivant le même schéma que celui d'Afonso. Notons ici que le "faire ensemble" est fortement valorisé par les Terena. Néanmoins, chaque pièce doit être confectionnée par une unique personne. Nous pouvons supposer que cette impératif est dicté par le danger lié à l'intentionnalité de la matière qui doit être contrôlée<sup>23</sup>. La jupe terminée, Afonso s'est concentré sur la fabrication de la couronne. Celle-ci a représenté une nouvelle difficulté car les plumes retombaient sur elles-mêmes. L'artisan proposa dans un premier temps de doubler la ligne de base afin de régler le problème. Cependant, dans une volonté de rester le plus fidèle possible au modèle original, cette idée a été abandonnée au profit de celle de l'usage d'un support souple lors de l'exposition de l'objet.

23 Luciana Scanoni Gomes (2016: 171) évoque en effet que les restrictions lors de la fabrication d'une céramique sont liées au fait que l'argile est une entité complexe qui peut entrer avec un trop-plein d'intentionnalité, provenant d'agents extérieurs à elle.

Le travail de restauration est porteur d'une grande émotion. Lorsqu'il fut terminé, chaque participant a partagé ce qu'il a éprouvé pendant son déroulement. Afonso nous fit part de la tristesse qu'il avait ressentie lorsqu'ils avaient retiré les plumes de leur support. Cette tristesse a ensuite été remplacée par la joie face à la perspective de l'accomplissement de ce travail. Il déclara que ce moment était "important et émouvant, apportant de la joie, de la fierté car ces pièces font partie de l'identité culturelle", ce sont "des pièces uniques". Gerolino ajouta qu'un tel travail permet de : "montrer que la culture autochtone n'est jamais morte, qu'elle existe encore". Il représente l'avenir pour Cândido, certain que le travail qu'il effectue aujourd'hui sera profitable aux futures générations. Dona Ingrácia souligna la complexité d'un tel accomplissement qui "n'est pas donné à tous" (*não é para todos*). Pour elle, les membres de l'équipe ont été choisis par Dieu, qui les a placés sur le chemin des Terena afin que leurs objets puissent être conservés et leur culture valorisée. Les membres du musée se sont eux aussi exprimés avec émotion, conscients de la signification d'une telle réalisation pour les groupes avec lesquels ils travaillent. Carla Gibertoni Carneiro (cheffe de la division d'appui à la recherche) déclara que "ces objets existent pour cela, pour raconter ces histoires". Marília Xavier Cury clôtura les évocations en énonçant qu'elle attendait ce moment depuis trente ans.

Ainsi, les pratiques collaboratives de reclassification et de restauration précédemment décrites montrent que l'agentivité des objets provient des techniques d'extraction des matières-premières et des techniques de fabrication des artefacts et que celle-ci se manifeste dans les relations qu'ils entretiennent avec les êtres composant le monde. Les pratiques rituelles d'ouverture et de fermeture des opérations de restaurations attestent quant à elles que l'objet conserve son pouvoir d'action lorsqu'il entre au musée, et ce même après plusieurs décennies sans avoir été en contact avec son milieu d'origine. Nous verrons dans la section suivante comment la collaboration muséologique permet aux collections qu'ils constituent d'acquiescer un nouveau statut.

### **L'objet muséalisé : hors du temps et de l'espace?**

Les discours prononcés par nos interlocuteurs lors de la clôture de l'activité de restauration soulèvent des questions quant au statut des objets : que représentent-ils pour eux? Comment définissent-ils les notions de culture et d'identité culturelle qu'ils se sont appropriés? Susilene déclarait à propos de la culture matérielle que celle-ci est : "à la base de tout" (juin 2018). Cette affirmation nous a amené à repenser le lien entre matérialité et immatérialité. Si ces deux dimensions ont souvent été séparées d'un point de vue institutionnel et théorique, elles sont intimement liées pour les personnes avec qui nous avons travaillé. Cette déclaration suggère que la matérialité et les savoirs sont transmis ensembles et par conséquent qu'ils s'auto-alimentent. L'intrication des dimensions matérielle et immatérielle des objets est également manifeste dans la fabrication des objets, caractérisée, nous l'avons dit, par un "faire ensemble". Cette activité est ainsi un moment privilégié pour la transmission des connaissances liées à leur création mais aussi, comme l'a souligné Josué Carvalho (2017) en relation aux Kaingang du Paraná, à celles liées au statut de la personne, à la famille et au groupe auquel elle appartient. Ceci apparaît très clairement dans les narrations de l'exposition mises en place dans le cadre de ce projet, composées d'histoires familiales. Les noms des aïeux et des artisans actuels sont alors cités, rompant ainsi avec l'anonymat caractérisant les collections ethnographiques.

Les objets sont également appréhendés par nos interlocuteurs comme des “évidences” de la “culture” (Dirce, 17 mai 2017) et des “gardiens des souvenirs des aïeux” (*ancestrais*), liés par conséquent à “la sauvegarde de l’histoire” (Claudino Marcolino, 17 mai 2017). La “culture” à laquelle la *kuña* fait référence est quant à elle caractérisée par ces groupes comme résultant d’un travail conjoint entre les aïeux et leurs descendants, donc par une transmission intergénérationnelle des savoirs. De ce fait, les objets sont rattachés à des processus mémoriels et dans le cas de la muséologie participative, ils agissent comme des “aides-mémoires” (CLIFFORD, 1997: 189). Dans le même temps, ils rendent présentes les personnes qui ont physiquement disparu.

En reprenant contact avec les objets de leurs aïeux, les groupes portent une réflexion sur leur passé, qui se réactualise et se resignifie dans le présent. Il est intéressant de relever que la manière de se situer entre passé, présent et futur, qui touche au “régime d’historicité” (Hartog, 2003), diffère entre les trois groupes.

Dans le cas des Kaingang, cette dimension est apparue dans la distribution spatiale de l’exposition, composée de deux modules, l’un consacré à l’“ancestralité” et l’autre à l’“actualité”. Le temps ici est divisé entre le passé et le présent, au sein duquel les temporalités sont connectées.

Dans la partie dédiée aux Guarani, de nombreux objets contemporains ont été exposés, fait qui peut être expliqué par la relation que ce groupe entretient avec le passé: celui-ci est une référence, tandis que le temps est pensé depuis le présent.

La section occupée par les Terena comporte quant à elle principalement des objets anciens, observation congruente avec la valorisation du passé par ce groupe car il est vu comme étant à la base du présent. Pour tous, les activités réalisées dans le présent sont à la base de la construction du futur, celui des nouvelles générations.

L’intégration d’objets confectionnés par leurs membres actuels a mis en évidence une continuité des savoirs-faires et des croyances au sein des groupes. Elle a également permis de réfléchir sur les catégories d’objets composant les collections du MAE — et par conséquent sur celles qui sont collectées et sur les modes de collectes — ainsi que sur leur représentativité dans leur groupe d’origine. Nous avons comparé ces données à celles issues d’une recherche préventive des objets collectés dans les *aldeias* de nos partenaires aujourd’hui conservées dans les musées ethnographiques et archéologiques de par le monde. Il s’avère qu’à quelques exceptions près, les types d’objets sont similaires d’un musée à l’autre.

Dans le cas de l’exposition *Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena*, la représentativité est équilibrée entre les diverses catégories d’artisans et entre les artisans eux-mêmes. Les thématiques plus difficiles à aborder dans une exposition, à l’instar des peintures corporelles, ont été introduites grâce aux photographies et aux activités socioculturelles. Notons que la catégorie “artisanat”<sup>24</sup>, comportant les objets destinés à la vente, a elle aussi été représentée par le biais de supports photographiques au sein de l’exposition. Ces objets peuvent reprendre les modèles de ceux utilisés au quotidien, mais ils en diffèrent notamment par leurs matières.

Si la conservation des objets et l’analyse de la culture matérielle apparaissent déterminantes dans les processus de muséologie collaborative, c’est

24 Comme nous l’avons vue infra, les catégories d’objets commerciaux comportent des modèles variés pouvant être classés en fonction de leur qualité de fabrication et des techniques utilisées (DAVY, 2011).

Uma Experiência de Museologia Colaborativa:  
reflexões sobre as coleções etnográficas e a noção de museu

parce qu'elles se trouvent au centre des processus de "sauvegarde de la culture" (*resgate cultural*) et du retour aux "traditions" qui préoccupent nos partenaires. Par la collaboration, le musée est lui aussi inscrit dans les processus de transmission des savoirs et de production de mémoire (SILVA, 2016: 74-75). En ce sens, qu'en est-il des dimensions immatérielles dont nous avons vu à quel point elles sont, à travers les savoir-faire intriqués avec ce que nous classifions comme matériel? Quelle est leur place au sein des musées?

### Musées autochtones et musées "traditionnels": les représentations du sacré

La dimension du sacré (*sagrado*), notion associée à celle de "culture" par les groupes autochtones concernés est omniprésente dans leur quotidien tout comme pendant les activités inscrites dans la muséologie participative. La présence du sacré au sein du musée n'est pas nouvelle mais ce thème est réactualisé par la collaboration. De multiples questions ont été soulevées lors du symposium de Téhéran dédié à cette problématique, qui s'est tenu entre le 15 et le 19 octobre 2018. Parmi elles, nous en retiendrons deux : la dimension sacrée est-elle intrinsèque au musée? Ou y entre-t-elle grâce aux objets faisant partie de ses collections? Dans le contexte européen, l'objet est sacralisé lorsqu'il entre au musée, moment où il prend un caractère inaliénable - du moins dans le cas français. Ainsi, le sacré serait inhérent à l'institution muséale. Couramment comparés aux églises et à de "nouveaux lieux de pèlerinage" (CHAUMIER, 2011: 67), les musées sont caractérisés par des règles contraignantes parfois socialement incorporées par les visiteurs.

Pour saisir cette relation depuis le point de vue de nos partenaires autochtones, il convient d'aborder les représentations du sacré et les contours données à la notion du musée depuis leurs perspectives et leurs propres institutions muséales.

Les Kaingang de Vanuïre identifient le musée *Wowkrig* comme le "coeur de l'*aldeia*". Il est ainsi considéré comme une structure ouverte, intégrée à un territoire plus ample. Il occupe en effet une place particulière, différenciée de l'espace domestique et inscrit dans l'espace sacré, qui inclut également une maison où est fabriqué et entreposé l'artisanat et une cabane où seuls les membres du groupe peuvent entrer. Dans cet espace sont réalisées les activités culturelles les jours de pleine lune. Là sont également cultivées les plantes utilisées pour la préparation de "plats traditionnels"<sup>25</sup>. La sacralité est marquée par la forme de l'habitat, certains musées étant construits selon les modèles d'habitations anciennes et avec les matériaux traditionnellement utilisés à cet effet. Tel est le cas du musée kaingang<sup>26</sup>. Elle l'est ensuite par les objets qu'il accueille, tout objet fabriqué par les indiens étant considéré comme sacré, bien que le degré de sacralité puisse varier entre ceux-ci. Cette sacralité lui est transmise par son créateur mais aussi par le fait que celui-ci est porteur des "traditions" de son groupe et en lien avec le monde invisible. Enfin, elle l'est par la pratique de rituels et de cérémonies en son sein ou à proximité (à la différence de l'école, qui transmet un enseignement formel). Par ailleurs, les musées sont intégrés aux

25 L'alimentation est particulièrement importante car elle participe à la construction du corps. Les semences utilisées actuellement et leurs modes de préparation [des graines et des plats] sont transmis de générations en générations.

26 Le Musée Kaingang est en réparation au moment où nous écrivons cet article. Les matériaux organiques, soumis à différents facteurs de dégradation, ont été échangés au profit de matériaux durs afin de garantir au bâtiment une durée de vie plus longue ainsi qu'une bonne conservation des objets exposés.

circuits touristiques des régions où sont localisées les *aldeias* impliquant un partage de connaissances avec les non-autochtones, principalement avec un public scolaire. De telles activités concourent à faire participer les jeunes générations en les rendant responsable des médiations, afin de faciliter la transmission du savoir et de les préparer à leur rôle futur, de guerriers et guerrières luttant pour la conservation de leur “culture”.

De surcroît, les discours associent les musées autochtones aux membres des groupes. Dirce disait en effet que les Kaingang de Vanuïre sont des musées, propos corroboré par Cândido qui déclara que tous les Indiens sont des musées. Ces affirmations sont liées au fait que les musées autochtones, tout comme les personnes du groupe, incarnent “une mémoire, un savoir, une histoire” (Marília Xavier Cury, juin 2018). Ils sont les dépositaires des connaissances générales et particulières relatives au groupe et aux personnes et ils rendent possible leur transmission. Dans le cas d’autres groupes, la relation dépasse l’identification à une personne. En effet, les Kanindé désignent le musée comme un membre de leur famille, il est “la grand-mère, le père, la mère” (SANTOS, 2016: 156). Dès lors, la notion de musée n’est-elle pas déjà présente parmi ces groupes bien qu’elle se définisse et se représente de manière différente?

Comme nous l’avons vu en introduction, la structure muséale n’est pas adoptée par l’ensemble des groupes autochtones. Outre les différences de contexte entre les groupes, c’est également la manière dont ceux-ci se représentent le musée — en tant qu’institution “occidentale” — qui va influencer la décision de sa création ou son refus.

Au cours de la mise en place du projet collaboratif, chaque participant a en effet été amené à porter une réflexion sur le rôle, les missions et les objectifs des musées. Pour Cândido notamment, la création d’une structure muséale ne faisait pas sens car certaines maisons terena pouvaient être considérées comme telles dès lors qu’elles accueillent les biens culturels et leurs créateurs. Dans ce cas, le *pajé* avait formulé le souhait de créer un centre culturel dans l’ancien poste du SPI afin de conserver des objets et de réaliser des recherches liées aux modes de vie et aux savoirs-faires des anciens<sup>27</sup>. Le discours de Cândido a néanmoins évolué au fil du projet et suite aux conversations qu’il a eu avec les autres représentants autochtones et les professionnels de musée. Il existe par conséquent de profondes différences entre les musées autochtones et les musées “traditionnels”. Lorsque nos collaborateurs réalisent une comparaison entre ces deux types ils définissent les premiers comme des structures vivantes quand les seconds sont considérés comme morts parce qu’ils conservent des objets détachés de leur contexte d’origine et des entités avec lesquelles ils sont en relation. Dans ce cadre, la muséologie participative contribue à redonner vie aux musées, non seulement en réintégrant les objets dans le présent de ces groupes, mais en accueillant les êtres visibles et invisibles que ces artefacts mettent en relation. Néanmoins, les musées “traditionnels” peuvent également être considérés comme sacrés — en tant qu’espace et par les pièces qu’ils accueillent. En ce sens, désacraliser ces espaces signifierait désacraliser les objets, les rendre inertes. Pour Marília Xavier Cury, il est au contraire nécessaire de procéder à une re-sacralisation du musée. Dans le cas de l’exposition collaborative, cette sacralité implique un respect des biens matériels et immatériels des groupes autochtones mais aussi vis-à-vis de ces derniers. Elle suppose que certains objets ne pourront pas être exposés et/ou que certaines informations

27 Notons que ces missions pourraient très bien être assumées par une structure muséale



Uma Experiência de Museologia Colaborativa:  
reflexões sobre as coleções etnográficas e a noção de museu

les concernant ne seront pas divulguées car elles appartiennent au groupe et à lui seul. Le projet collaboratif est par conséquent caractérisé par l'introduction d'une éthique qui s'exprime au sein des différents secteurs du musée ainsi que dans ses missions. Nous observons par exemple que les objets sélectionnés pour être exposés ne sont pas ceux qui sont "beaux" mais ceux qui, au-delà de cette caractéristique, ont une signification particulière pour le groupe qui les choisit pour représenter sa mémoire, son passé, son présent et son avenir.

Pouvons-nous, dès lors, parler d'une "indigénisation" des musées traditionnels ou encore d'une appropriation de cette structure par les groupes autochtones?

### **La muséologie collaborative: une indigénisation des espaces muséaux ?**

En relation à la création du premier musée autochtone au Brésil, le Musée Magüta, l'historien José Ribamar Bessa Freire (2003) évoquait qu'il représentait une "découverte des musées par les indiens". Comme nous l'avons montré dans la section précédente, nous ne pouvons pas parler de découverte, ni d'appropriation d'une notion occidentale, celle-ci existant auparavant. Concernant la muséologie collaborative, le concept d'indigénisation est discuté par Phillips (2011) et Roca (2015a). Selon la première auteure, le terme "indigénisation" comporte deux sens : le premier est illustré par une négociation entre le musée et le.s. groupe.s. concerné.s., les protagonistes étant alors placés sur un pied d'égalité, ce qui pourrait conduire à une hybridation ; le second se présente également comme une négociation, plurielle celle-ci, au travers de laquelle le musée reconnaît les singularités et les intérêts de chaque groupe participant.

Ces négociations ont été présentes sur notre terrain. Le projet collaboratif suppose en effet une reconnaissance des rapports de force entre les divers participants au sein du musée. Ceux-ci sont repensés afin que les participants et leurs connaissances soient placés sur un pied d'égalité. Dans notre cas, ce sont les intérêts des groupes qui ont primés sur ceux de l'institution selon Marília Xavier Cury. De surcroît, la pratique collaborative implique de repenser la place de chacun des participants, de savoir d'où nous parlons. Selon Marília Xavier Cury (27 août 2020<sup>28</sup>), il est essentiel que les professionnels de musée soient à l'écoute des représentants avec lesquels ils travaillent. Cette forme de muséologie implique donc de nouvelles formes de relation entre les participants, qui peuvent outrepasser le cadre muséal. Les membres du musée ont ainsi été introduits dans le cercle familial élargi des représentants autochtones puisqu'ils ont été désignés comme des frères et soeurs, ainsi que comme des parents (*parentes*)<sup>29</sup>, tandis que les représentants autochtones ont été intégrés à la catégorie de professionnels de musée du fait de leur actuation dans l'espace muséal. La méfiance des débuts a ainsi laissé place à la confiance, construite peu à peu grâce à la réalisation d'actions, dépassant les simples promesses. Notons néanmoins que les relations des membres du musée avec les représentants diffèrent selon les groupes. En effet, des affinités se sont créées au fil du temps. Elles n'ont pas impliqué uniquement les personnes composant l'équipe chargée de l'organisation et du développement du projet mais également d'autres personnes travaillant au MAE-USP comme les agents de surface et de surveillance, les stagiaires du pôle éducatif ou encore les employés. Les membres de l'équipe

28 Communication, service éducatif du MAE-USP.

29 Ce terme désigne les membres de la famille consanguine et par alliance mais aussi les Indiens en général.

ont participé à la création de telles relations en impliquant le personnel du musée dans la mise en place de la nouvelle éthique institutionnelle. Ainsi, la collaboration permet non seulement de repenser les relations entretenues avec les objets mais aussi avec les personnes. Au-delà du partage de connaissances déjà évoqué, le projet collaboratif a conduit à l'intégration par les professionnels du musée du mode de pensée et de communication autochtone. Pour nous, cette dimension a été particulièrement visible pendant la mise en place de l'exposition. C'est en effet au cours de cette étape du processus que nous avons perçu l'importance des rêves pour nos partenaires. Le plan onirique revêt une importance spécifique parmi les groupes amérindiens<sup>30</sup>. Le monde des rêves et celui de l'éveil sont en effet poreux, le monde onirique exerçant une influence pendant l'éveil, notamment en guidant la prise de décisions. Parmi les Kaingang, les Guarani Nhandewa et les Terena, le rêve se présente également comme un moyen de communication. Cette dernière s'exerce entre des personnes vivantes mais aussi entre celles-ci et les esprits (*encantados*), humains ou non-humains. Nombreux sont les membres du musée à avoir vécu cette expérience onirique au cours du processus d'élaboration du projet. En ce sens, il nous semble que la définition de l'indigénisation proposée par Phillips (2011) n'est pas suffisamment large car elle demeure dans le cadre institutionnel sans questionner les raisons de l'entreprise ou encore ses possibles bénéfices pour les participants.

Le MAE-USP a été désigné par Cândido comme une école au sein de laquelle l'enseignement implique une complémentarité entre les connaissances muséologiques et les savoirs autochtones. Il s'agit en somme d'un échange de savoirs entre les participants. Il forme les prochaines générations de chercheurs en leur inculquant une éthique particulière, impliquant notamment le respect des groupes jusque-là exclus des musées.

## Conclusion

Dans cet article, nous avons porté notre attention sur les statuts et les catégorisations des objets muséalisés ainsi que sur la notion de musée dans le cadre de la muséologie partagée. Que représentent les objets muséalisés, pour les professionnels de musée d'une part et pour les représentants autochtones d'autre part? Comment l'expérience collaborative influence-t-elle la vision et le traitement de ces artefacts en contexte muséal? Quelles sont les relations entretenues entre les divers participants et pourquoi les groupes autochtones abordent-ils ces espaces?

L'analyse des données mobilisées montre que les collections des groupes impliqués détiennent un rôle central dans leur réaffirmation identitaire, notamment parce qu'ils sont les témoins des trajectoires de vie de ceux qui les ont fabriqués. Le partenariat développé entre le MAE-USP et les Kaingang, Guarani Nhandewa et Terena a permis à ces groupes de reprendre contact avec les objets de leurs aïeux et de les réintégrer à leur présent. En contrepartie, il a impliqué une reclassification et une resignification des artefacts au travers de l'intégration des catégories natives et des modes de pensée et de représentation des groupes au sein du musée. Les activités développées dans un tel cadre entraînent par conséquent une meilleure compréhension de la culture matérielle, tant dans le contexte de sa production, qu'à l'intérieur de l'institution muséale qu'elles conduisent à une réflexion sur ses pratiques.

30 Voir notamment les travaux de Philippe Descola (2006) et de Davi Kopenawa et Bruce Albert (2014).

Nous avons vu que les pièces conservées par le MAE-USP maintiennent l'agentivité provenant des matières-premières dont elles se composent et des techniques de fabrication utilisées. Les objets muséalisés sont par conséquent des artefacts vivants qui continuent d'agir sur le monde visible et invisible. C'est pourquoi leur manipulation et leur traitement doivent suivre les manières de faire des groupes dont ils sont originaires. Selon Gomes et Vieira Neto (2009), la dimension mémorielle rattachée aux objets, utilisée comme stratégie d'identification par les groupes autochtones, transforme le musée en instrument de lutte. Il est également considéré comme un espace sacré où les *encantados* cohabitent avec les personnes vivantes qui y transitent. Ces expériences sont déterminantes pour la production d'auto-représentations, de reconnaissance et de visibilité des groupes impliqués. En encourageant la participation des groupes dits minoritaires, les musées favorisent en effet une autogestion de la culture et intègrent un point de vue jusqu'alors peu représenté: celui des groupes sur eux-mêmes. La muséologie collaborative représente par conséquent un passage d'une altérité maximale, caractérisée par le regard porté par les étrangers venus étudier les "peuples exotiques", à une altérité minimale, définie par le regard que nous portons sur nous-même (ABREU, 2015: 111). Les musées qui adoptent la collaboration sur le long terme sont classés parmi la catégorie des musées "en transition" (CURY, 2017), impliquant un passage du musée "traditionnel" vers un musée idéal. Les expériences menées actuellement tendent vers cet idéal qui n'apparaît pas comme un objectif absolu et définitif, le musée étant amené à se transformer avec la société. A cet égard, l'objectif ne semble pas poursuivre une "indigénisation" des musées, processus qui serait réducteur. En effet, il ne s'agit pas seulement de mettre en avant les seuls groupes autochtones, mais tout ceux qui sont sous-représentés en créant un espace de parole où les représentants de ces groupes pourront parler pour eux-même et conter leurs histoires "comme ils le souhaitent et selon leurs propres logiques" (Marília Xavier Cury, 27 août 2020).

Ainsi, il est nécessaire de prendre en considération les "degrés" de participation et d'inclure une réflexion sur les étapes par lesquelles les collaborateurs sont intégrés et sur les acteurs qui y participent. Dans le cas de la collaboration entre le MAE et les Kaingang, Guarani Nhandewa et Terena, ceux-ci ont participé à toutes les étapes du projet: depuis la définition de ses objectifs jusqu'à l'élaboration matérielle de l'exposition. Comme l'évoquait Marília, leur présence au sein du musée est rendue quotidienne, non pas parce qu'ils sont présents physiquement au musée tous les jours, mais parce qu'ils le sont régulièrement afin de réactualiser ce partenariat. Ce dernier n'a d'ailleurs pas de date de péremption comme cela a été souligné à plusieurs reprises par mon interlocutrice, et ne s'arrêtera donc pas avec la fermeture de l'exposition. Comme l'évoque Andrea Roca (2015b) en relation au Musée d'Anthropologie de Vancouver, les musées développent des collaborations seulement avec une partie des groupes représentés par les objets conservés par ces structures. Par ailleurs, tous les groupes sociaux n'abordent pas le musée. Il est alors important de comprendre pourquoi et comment ceux-ci le font. Notons enfin que les collections exposées vont différer d'un groupe à l'autre. Certains s'intéressent aux objets appartenant au groupe dans sa totalité (c'est-à-dire à l'ensemble Kaingang par exemple), tandis que d'autres ne s'intéressent qu'à ceux provenant de leur territoire actuel, comme ce fut le cas des Guarani-Nhandewa dans l'expérience que nous avons restituée. Toutes permettent néanmoins de révéler la potentialité de réflexion critique latente dans les collections lorsqu'elles sont replacées dans des contex-

tes temporel, historique, politique et culturel. La muséologie collaborative offre ainsi de nombreuses voies qu'il convient au personnel des musées d'emprunter et de modeler en fonction des volontés et des nécessités des groupes collaborant à son développement.

## Références

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropologia dos sentidos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pp.101-125, 2005.

ALBERT, Bruce. KOPENAWA, Davi. MALAURIE, Jean. *La Chute du ciel*. 1ère Édition, Paris: Pocket, 2014.

BITTENCOURT, Circe Maria. LADEIRA, Maria Elisa. *A história do povo Terena*. 1ère Édition, Brasília: MEC, 2000.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Os Kaingang no Estado de São Paulo: constantes históricas e violência deliberada. In: *Comissão pró-índio de São Paulo. Índios no Estado de São Paulo: resistência e transfiguração*. 1ère Édition, São Paulo: Yankatu Editora, 1984.

CARVALHO, Josué. O museu, o nativo e a musealização do objeto. *Dossiê Etnologia e Museus*, São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia, vol. 16, n.2, pp. 59-74, 2017.

CHAUMIER, Serge. La nouvelle muséologie mène-t-elle au parc? Expoland. Ce que le parc fait au musée: ambivalence des formes de l'exposition. *Complicités*, Paris: Éditions Complicités, pp. 65-88, 2011.

CLIFFORD, James. Museum as Contact Zones. In: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. 1ère Édition, Londres: Harvard University Press, 1997.

CONSELHO REGIONAL DE PSICOLOGIA DE SÃO PAULO. *Povos indígenas e psicologia: a procura do bem viver*. 1ère Édition, São Paulo: Conselho Regional de Psicologia de São Paulo, 2016.

CRESSWELL, Robert. Transferts de techniques et chaînes opératoires. *Techniques et Cultures*. Paris: Éditions de l'EHESS, 2, pp. 143-163, 1983.

CURY, Marília Xavier. Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão. *Cadernos CIMEAC*, Uberaba: CIMEAC, vol.7, n.1, pp.184-211, 2017.

DA CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura com aspas e outros ensaios*. 1ère Édition, São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DA CUNHA, Manuela Carneiro. Política indigenista no século XIX. In: *História dos Índios no Brasil*. 1ère Édition, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Uma Experiência de Museologia Colaborativa:  
reflexões sobre as coleções etnográficas e a noção de museu

DAMY, Antônio Sérgio Azevedo. O acervo Guarani do Museu Paulista: contribuição para uma classificação sistemática. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, São Paulo: Direção do Museu Paulista, vol. XXIX, pp. 217-275, 1983/1984.

DAVY, Damien. Comercialización de artesanía indígena y noción de tradición en Guayana francesa: hacia una nueva terminología. *Mundo amazónico*, Universidad Nacional de Colombia, 2, pp.43-66, 2011.

DAVY, Damien, “*Vannerie et vanniers : Approche ethnologique d’une activité artisanale en Guyane française*”, Thèse de doctorat en Anthropologie sociale et ethnologie sous la direction de Pierre Grenand, Université d’Orléans, 2007.

DESCOLA, Philippe. *Les lances du crépuscule* - Relations Jivaros, Haute-Amazone. 1ère Édition, Paris: Pocket, 2006.

FREIRE, José R. Bessa. A descoberta dos museus pelos nativos. In: *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 1ère Édition, Rio de Janeiro: DP&B Editora, 2003.

GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Édition illustrée, Oxford: Oxford University Press, 1998.

GOMES, Luciana Scanoni. *Do cru*. A vida oculta da cerâmica terena. *Tellus*, Campo Grande: Tellus, ano 16, n.31, pp.163-180, 2016.

GOMES, Luciana Scanoni. KABAD, Juliana Fernandes. A produção da cerâmica pelas mulheres Terena: interfaces entre cultura material, gênero e território tradicional. Travail présenté lors de la 26ème Réunion Brésilienne d’Anthropologie, Porto Seguro: Associação de Antropologia Brasileira, 2008.

GOMES, Alexandre Oliveira. VIEIRA NETO, João Paulo. *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. 1ère Édition, Fortaleza: Museu do Ceará/Imopec, 2009.

HARTOG, François. *Régimes d’historicité*, Présentisme et expériences du temps. 1ère Édition, Paris: Seuil, 2003.

LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole: La mémoire et les rythmes*. 1ère Édition, Paris: Éditions Albin Michel, 1965.

LUCIANO, Gersem dos Santos, *O Índio Brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria da Educação continuada, Alfabetização e diversidade LACED/ Museu Nacional, 2006.

MAUGEZ, Lucille. “Ethnographie d’une collaboration muséale. Le partenariat entre les Kaingang, Guarani Nhandewa et Terena du Centre et Ouest de l’État de São Paulo et le Musée d’Archéologie et d’Ethnologie de l’Université de São Paulo”, Mémoire de Master d’anthropologie sociale et culturelle, sous la direction d’Agnès Clerc-Renaud, Université de Strasbourg, non publié, 2019.

MAUGEZ, Lucille “Du contexte de production aux vitrines européennes : la vie multiple de la culture matérielle. Acquérir, conserver et montrer : les discours de la muséographie” Mémoire de 1ère année de Master d’anthropologie sociale et culturelle, sous la direction d’Agnès Clerc-Renaud, Université de Strasbourg, non publié, 2016.

NIMUENDAJÚ, Kurt Unckel. *Los mitos de creación y destrucción del mundo como fundamentos de la religión de los Apapokuva-Guarani*. Réédition, Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 1978 [1914].

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *Do índio ao Bugre: o processo de assimilação dos Terêna*. 2ème Édition, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

OLIVIER DE SARDAN, Jean Pierre. *La politique du terrain*. Sur la production des données en anthropologie. Enquête. Marseille: Enquête, 1, 2017.

PEIRANO, Mariza G.S. A alteridade em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil. Édition 255 de la Série Anthropologie. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 1999.

PHILLIPS, Ruth. A preface - by way of an Introduction. In: *Museum pieces*. Towards the indigenization of Canadian museums. 1ère Édition, Montréal: McGill-Queen’s University Press, 2011.

ROCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*. Rio de Janeiro: PPGAS-Museu Nacional, Universidade Federal de Rio de Janeiro, vol.21, n.1, 2015a.

ROCA, Andrea. Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e auto representação. *Revista de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, vol.58, n.2, pp.117-142, 2015b.

RODRIGUES, Aryon D’All’Igna. CABRAL, Ana Suely Arruda Câmara. Tupían. In: *The Indigenous languages of South America: a comprehensive guide*. 1ère Édition, Berlin/Boston: Walter de Gruyter & Co., 2012.

SANTOS, Suzenaldo da Silva. Os Kanindé no Ceará. O Museu indígena como uma experiência em museologia social. In: *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate*. 1ère Édition, São Paulo: Secretaria da Cultura:ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016.

SILVA, Fabíola Andréa. A Curadoria da Coleção Asurini do Xingu no Weltmuseum Wien. In: *Direitos Indígenas no museu - Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão*. 1ère Édition, São Paulo: Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, 2016.

SILVA, Fabíola Andréa. GORDON, Cesar. Anthropology in the museum reflections on the curatorship of Xikrin Collection. *Vibrant*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, vol. 10, nº1, pp. 425-468, 2013.

Uma Experiência de Museologia Colaborativa:  
reflexões sobre as coleções etnográficas e a noção de museu

URBAN, Greg. A história da Cultura Brasileira segundo as línguas nativas. In: *História dos índios no Brasil*. 1ère Édition, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VEIGA, Juracilda. Migrações históricas e cosmologia Guarani. *Revista de Antropologia da UFSCar*, São Carlos: R@U, vol.5, n. 1, pp.49-80, 2013.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. KUKAWKA, Katia. JOANNY, Lydie. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. *Boletim do Museu Emílio Goeldi*, Ciências Humanas. Belém: Museu Emílio Goeldi, vol.12, n.3, pp.735-748, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. No Brasil, todo mundo é índio, exceto que não é. In: *Povos Indígenas no Brasil, 2001- 2005*. 1ère Édition, São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

Recebido em 05 de outubro de 2020

Aprovado em 12 de fevereiro de 2021