HAL
open science

Une muséologie critique des objets exotiques

Franck Beuvier

To cite this version:

Franck Beuvier. Une muséologie critique des objets exotiques : Autour de l'exposition "Le musée cannibale". Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie , 2003, 33. hal-02139733

HAL Id: hal-02139733

https://hal.science/hal-02139733

Submitted on 25 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une muséologie critique des objets exotiques

Autour de l'exposition « Le musée cannibale »

Franck Beuvier

« Prenez à gauche et montez l'escalier.. »

Suivant les conseils qui viennent de m'être donnés, je m'engage dans le passage indiqué. Tandis que je débute l'ascension d'un escalier sombre et interminable, mon œil est attiré à son sommet par une source lumineuse éclairant probablement un cartel. Arrivé au terme de ma progression dans cette montée des marches quasi sacralisée, je peux lire : « L'embarras du choix. » Ce cartel introduit le premier espace thématique de l'exposition temporaire *Le musée cannibale*[1].

L'équipe du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel nous invite ici à explorer la nature de la pulsion cannibale en Occident telle qu'elle se caractérise dans le phénomène muséal, et « [du] désir de se nourrir des autres qui a présidé à la création et au développement des musées d'ethnographie[2]. » Cette métaphore s'avère d'une grande efficacité pour révéler les idéologies et les pratiques de conservation et d'exposition à l'œuvre dans ces institutions . « Pour alimenter les visiteurs de leurs expositions, les muséologues extraient de leurs réserves des bribes de culture matérielle qu'ils apprêtent sur la base de recettes contrastées destinées à présenter tel ou tel aspect d'une similarité ou d'une différence entre l'ici et l'ailleurs. Ils dressent la table de cérémonie qui permet la consommation d'un lien social avec l'humanité tout entière[3]. »

Ce pamphlet « expographique » donne le ton de l'ouvrage collectif[4] qui l'accompagne. Quel devenir envisager pour les musées à vocation ethnographique demande GHK aux contributeurs réunis ici, qu'ils soient anthropologues, muséologues, conservateurs ou historiens de l'art. « Serait-il judicieux de nous associer aux centres de culture contemporaine ou aux musées d'art contemporain ? Vaudrait-il mieux raviver les anciennes alliances avec nos

[1] Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 09 mars 2002-02 mars 2003.
[2] Extrait du livret de présentation de l'exposition.
[3] *Ibid*.
[4] *Le musée cannibale*, Textes réunis et édités par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaher, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suisse, 2002, 295 p., 2 fig.

collègues des musées d'histoire naturelle, dont l'objectif consiste de plus en plus souvent à ramener l'homme et la société au centre de leurs discours sur le vivant ? Voulons-nous plus ambitieusement devenir des centres d'interprétation du patrimoine mondial, en abattant au passage les barrières existantes entre l'ethnographie d'ici et d'ailleurs ? Ou désirons-nous au contraire nous replier sur une spécificité à redécouvrir, à redéfinir[5] ? »

Le musée cannibale

Après la lecture de ce premier cartel, je me tourne du côté droit et je rentre dans une première pièce en forme de couloir. Un amas d'objets de toute sorte submerge la partie latérale gauche de cet espace étroit et sombre : une chaise de bureau, un caddie de supermarché, un mannequin en plastique, une vieille fontaine, une cantine, une tour d'ordinateur, un pouf touristique arabisant, un appui-tête ou un tabouret africain (on ne sait pas très bien), une boîte de gâteaux métallique de nos grands-mères, un tractopelle d'enfant, un masque type fang, et tout un tas d'autres objets exotiques et occidentaux que j'identifie avec difficulté…, roller, vieille passoire cabossée, sans oublier bien sûr la balayette avec sa pelle en plastique de couleur verte somme toute assez récente. J'arrête ici cette liste non exhaustive.
Je refais un tour.. A priori rien ne distingue tous ces objets : nous sommes dans une sorte de débarras, de grenier, voire de déchetterie. L'effet de profusion est accentué par l'étroitesse spatiale et par les miroirs situés aux extrémités qui réfléchissent à l'infini ce capharnaüm.
Je continue ma progression : « L'appétit vient en classant. » Nous entrons ici dans un univers quasi-carcéral : devant nous une allée centrale, avec de chaque côté trois portes grillagées à travers lesquelles on distingue des petits espaces (évoquant des chenils). Chacun d'eux est surmonté d'une enseigne portant le nom d'une institution muséale. J'approche de la première cage sur ma gauche consacrée au *Musée d'archéologie*. À l'intérieur, une caisse de grande dimension occupe la totalité du lieu. Elle est remplie d'échantillons minéraux et végétaux

[5] GHK 2002 : 10.

divers soigneusement rangés et emballés dans des sacs en plastique. Sur le mur du fond, nous pouvons lire :

Terrain de chasse : chantiers, sépultures
Obsessions majeures : accumuler, chasser, remonter en descendant
Taxinomie préférée : pierre, bronze, fer

Vient ensuite la cellule du *Musée des Beaux-Arts*. Là, dans une caisse identique à la première, sont entreposés des tableaux classés par ordre alphabétique. Pour information, nous sommes entre la fin des M et le début des N comme le signale le repère alphabétique à gauche. A chaque tableau est associé une étiquette descriptive précisant le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre et la cote.

Terrain de chasse : vente aux enchères, généreux donateurs
Obsessions majeures : accumuler, classer, juxtaposer
Taxinomie préférée : toile, papier non encadré, papier encadré, sculpture.

Le *Musée du quotidien*. La caisse renferme cette fois-ci un bric-à-brac de grenier, un ensemble d'objets usagés devenus obsolètes : un attaché case sur lequel figurent des autocollants, un avion en plastique, des jouets divers, un haut de mannequin avec un soutien-gorge à fleurs de couleur rouge, verte et blanche…, et une vache violette. Toute la famille y est représentée!
Faisons volte-face. Nous nous retrouvons maintenant devant la cellule du *Musée à venir*. Ici, surprise : la caisse est vide. Ce vide est amplifié par l'éclairage qui accroît artificiellement le volume déjà conséquent de la caisse. Le petit descriptif indiquant les caractéristiques de l'institution adopte un ton attentiste sur le registre : on jugera sur pièce.
A droite du musée à venir, les deux autres cellules présentent sur le même modèle le *Musée des techniques* et le *Musée d'histoire naturelle*. On est brutalement passé du capharnaüm au rangement systématique. Les musées apparaissent comme des lieux austères et inquiétants, régis par des comportements de collecte, d'indexation et de conservation pathologiques.

« Le goût des autres.» A gauche du *Musée à venir*, la cellule du *Musée d'ethnographie* est ouverte. Allons-y !
On pénètre dans une salle assez vaste, une sorte de lieu de travail, un laboratoire. Ah, j'allais oublier le petit descriptif qui, contrairement aux autres cellules, est peu visible et volontairement mal éclairé.

Terrain de chasse : les différentes cultures
Obsessions majeures : accumuler, classer, respecter les cultures
Taxinomie préférée : culture A, culture B, culture C.

Au premier plan à gauche, une caisse, semblable aux autres, caisse qui vient juste d'arriver ou, du moins, qui vient d'être remontée des réserves. Regardons ce que cette caisse renferme : des hottes avec anses pour le transport, différents tapis ou nattes, en fibre essentiellement, abîmés pour certains, en meilleur état pour d'autres. Aucune indication ne nous est donnée par contre sur leur provenance.
Au milieu de la pièce, dans le prolongement de la caisse, trône une table rectangulaire de travail, sorte de grand plateau blanc aux formes épurées sur lequel figurent différents objets (terre cuite anthropomorphe, flèches, etc.) en cours d'analyse (nettoyage, mesure, indexation et classement), ainsi que les ustensiles (balance électronique, pinceau, instrument de mesure, documents d'information) prévus à cet effet. A l'extrémité droite de ce plateau, nous observons sur l'écran d'ordinateur la base de données du musée de Neuchâtel.
Lorsque je lève les yeux, des diapositives se succèdent sur l'écran. Je me retourne et je vais m'asseoir sur le banc pour prendre le diaporama en cours. Ces diapositives présentent les différents acteurs historiques à l'origine de la constitution des collections. On y découvre donc des administrateurs, des ethnologues, des donateurs, et quelques documents comme des extraits de manuel de procédure de collecte, le tout sur fond de décor muséal. Ce diaporama laisse l'impression d'une époque dominée par une logique de prédation et de prélèvement autoritaire.
Depuis que je suis rentrée dans cette pièce, une atmosphère de brasserie règne. Cette ambiance provient des fenêtres circulaires grillagées situées de part et d'autre de la paroi du fond. Je m'approche donc, attiré par ces bruits insolites. A travers le grillage, apparaît en contrebas la salle de restaurant du musée aux heures

pleines : bruits de verre, de tasses de cafés, et brouhaha de discussions. Ne pouvant en savoir plus pour le moment, je fais demi-tour.

« La chambre froide. » Nous entrons dans la réserve du musée faite de longues rangées d'étagères sur lesquelles sont entreposés toutes sortes d'objets ethnographiques. Il y a ici une odeur tenace de renfermé.

A, rangée 409 : à gauche, sur une première étagère, des céramiques en tout genre…

B, rangée 419 : selles de chameaux et coiffes,

D, rangée 414 : tapis rangés selon leur matière, certains sont sous plastiques ; d'autres tels quels….

Au bout de cette allée où se succèdent masques, maquettes, tambours et armes en grand nombre, nous découvrons un réfrigérateur et deux congélateurs portant la mention : « A ne décongeler qu'en cas de nécessité absolue. » A l'intérieur, les objets sont conservés soit sous emballage plastique type « Grande distribution » , soit en bocaux. Voyons ce que nous propose le réfrigérateur… des petites sculptures en bois ou en céramique soigneusement rangées sur les étagères ; une sculpture anthropomorphe de plus grande dimension repose dans le bac à légumes tandis que des petites croix occupent le compartiment à œufs. A l'évidence, les denrées gardées ici sont consommées plus fréquemment.

Sortons de la réserve en n'oubliant ni d'éteindre la lumière ni de fermer la porte comme nous l'indique le bout de papier scotché sur le mur.

Après l'arrière-cuisine, la cuisine ! Celle-ci, de facture contemporaine, se compose de placards contenant des produits de premier choix (céramiques finement travaillées, masques ou sculptures africaines habitués aux grandes expositions, etc.). A droite, on s'affaire sur l'espace de préparation : l'une des plaques électrique est déjà préchauffée et on s'apprête à désosser un masque sur la planche à découper située à sa proximité immédiate. A gauche, un livre de cuisine proposant différentes recettes est ouvert à la page « Juxtaposition à la Jean Clair » sur le second plan de travail. Que dit cette recette…

Ingrédients :

Un nombre important d'objets du même type

Un nombre identique de cartels

Préparation :

1 Parer les objets pour trouver leur dénominateur commun

2 Les brider méticuleusement

3 Les cuire dans leur jus

4 Passer le tout à l'étamine

5 Décorer chaque cartel d'une information redondante et similaire

Service :

Idéal pour les brochettes

Alterner méticuleusement les objets et les cartels

Se marie avec :

L'absence de discours

Sept autres recettes nous sont proposées : « Association esthétique à la Jean-Hubert martin », « Esthétisation à la Barbier-Mueller » ou encore « Sacralisation à la Jacques Kerchache » pour ne citer que les plus connues. Il en manque toutefois une, celle du musée lui-même.

Au fur et à mesure que nous évoluons dans cette cuisine étroite, les bruits de la salle de restaurant se précisent. Etant dorénavant mis en appétit, descendons nous y installer.

« Au bon vivant » est un restaurant cossu, haut de gamme avec une salle superbe. Sept tables rondes couvertes de grandes cloches rutilantes et un buffet occupent l'espace. Sur les murs, nous profitons du spectacle offert par les tableaux de grande dimension d'illustrations anciennes (datées pour la plupart du XVIIème siècle) tirées du *Journal des Voyages* ou du *Livre des Antipodes*. Nous faisons le plein d'images sanguinaires de sauvages en train de s'acharner sur de pauvres blancs, tenant dans une main une tête ; dans une autre une jambe.

Mais les menus sont d'une grande finesse. Voyez plutôt :

Menu « Dégustation à l'esthétique »

Menu « Nostalgie à la paysanne »

Menu « Exotique à la bon sauvage »

Menu « Saveurs globales »

Menu « Saveurs primitives (au feu de bois) »

Personnellement j'ai une petite préférence pour la Menu « Grand frisson à l'autre féroce », menu composé d'yeux en gelée, d'os de pattes de poulet (type rite

vaudou), de cervelle humaine, d'asticots, de crânes et de jouets « Men in black », le tout accompagné de son riz « Uncle Bin original. »

Pour ceux qui feraient vraiment la fine bouche, il est recommandé de composer son assiette au buffet.

Une fois rassasiés, nous quittons la table pour nous diriger vers le salon et prendre le café. En fait de salon, c'est un quartier urbain sordide. Tout autour de la banquette sur laquelle nous nous sommes assis, dégradation et saleté règnent : voiture brûlée, journaux abandonnés, poubelles d'immeubles, VTT dont on a volé la roue avant, … La digestion dans ce restaurant est brutale. L'accompagnement sonore propose les commentaires des journalistes occidentaux envoyés dans les pays en guerre ou souffrant de graves problèmes de subsistance. Tous nous parlent d'un « monde très différent », de la précarité de l'existence, du « bon accueil » qu'ils ont reçu et de l'incontournable sourire de la population.

A ce lieu de désenchantement, succède au bout d'un dernier couloir un espace « enchanté », « sacré » devrais-je dire. Nous sommes là dans une sorte de chapelle d'une blancheur totale. Le musée nous convie ici à vivre (ou à revivre) l'épisode de la *Cène* : à notre gauche, sur une longue table, sont disposées treize assiettes, un calice et une coupe.

« Cannibale toi-même » nous interpelle le cartel.

Les fragments de fresques visibles sur le plafond et les images composant les vitraux latéraux nous invitent à considérer les manifestations de notre cannibalisme. Outre son évocation dans cette scène célèbre, son inscription dans le champ du religieux est représenté par le *Sacrifice d'Abraham* et des images extraites du Retable de Saint-Denis. Les affiches de *Delicatessen* ou d'*Hannibal* pour le cinéma et le *Eating people* de l'artiste Sun Yuan pour les arts plastiques rappellent ses traductions dans le champ artistique. « Effet d'inversion et de miroir : qui est finalement le cannibale de qui ? Création symbolique, communion sacrificielle et mode de lecture de l'autre, le thème du cannibalisme, qu'il soit ou non muséal, ramène aux liens que les revendications identitaires et les croyances religieuses entretiennent avec la violence et le sacré[6]. »

[6] Extrait du livret de présentation de l'exposition.

Une muséologie critique

Grâce à l'efficacité redoutable de la mise en scène de ce thème, l'exposition opère une mise à distance brutale des musées à vocation ethnographique. Le musée de Neuchâtel nous ouvre ici les coulisses d'une institution muséale dépeinte comme un univers austère, où l'on rencontre des collecteurs agissant dans une logique de prédation ; des conservateurs pris en flagrant délit de fétichisme ; des muséographes créateurs de valeurs exotiques ; des amateurs de haut rang fascinés par un hypothétique état primordial de l'humanité. Le visiteur découvre les représentations et les pratiques qui structurent la muséologie exotique à travers un traitement de l'objet ethnographique qui témoigne davantage d'une construction phantasmatique de l'Autre que de sa réelle connaissance[7]. La métaphore cannibale envisagée comme cadre de perception de l'autre a sans conteste le mérite d'interroger la nature du regard porté par ces musées sur les sociétés concernées, sociétés à la fois perpétuellement inventées, et figées dans un niveau de congélation occidentale qui varie somme toute très peu.

La plupart des contributions réunies dans l'ouvrage collectif s'inscrit dans la démarche initiée par l'exposition et la prolonge. Plusieurs auteurs analysent les logiques de fonctionnement de ces musées : les conflits de compétence qui s'y manifestent (Bahuchet, Wastiau), la force d'inertie consécutive à l'absence de séparation claire entre les métiers de la conservation et de la muséographie (Bahuchet, Muller), les enjeux politiques, identitaires et patrimoniaux qui s'y expriment (Dias, Dubuc, Debary, Viel), le cadre d'appréhension des œuvres qu'ils déterminent[8] (Jeudy), leur inscription et leur rôle aujourd'hui au sein de la cité (Viel).

Les collections exotiques constituent le fil conducteur de la majorité des réflexions développées dans les textes. Trois grandes orientations se dessinent ici : favoriser un traitement muséographique des objets offrant une vision hétérogène et critique (Dias, Dubuc, Bahuchet, Wastiau, Viel), (re)définir le statut patrimonial

[7] Wastiau résume très bien cet état de fait illustré dans l'exposition. A propos des objets, il note que « leur sens premier dans la vitrine ne dérive aucunement des intentions des artistes qui les ont créés ou de leur essence, mais bien de projections, du fait qu'ils sont exposés par des individus qui en imaginent à peine le contexte d'origine, afin de véhiculer certaines idées. » p. 88

[8] « Comment croire que ce qui fait œuvre se distingue de l'effet "musée" ? Cette croyance serait plausible si les sociétés contemporaines ne vivaient pas avec un *esprit muséal* qui ordonne le regard collectif ou individuel en imposant un terrible cadrage aux modalités de la perception. » p. 260.

de ces collections et leur gestion (Hertz, Davallon, Wastiau, Muller), normaliser une présence vivante au sein des musées des communautés dont sont originaires les objets (Dubuc, Wastiau).

Associant étroitement l'anthropologie et l'histoire, la muséologie des objets exotiques doit permettre une lecture critique de ces derniers en invitant le public à « prendre position » au regard des multiples significations dont ils sont investis.

Le positionnement anthropologique au musée…

Pour compléter le tableau esquissé dans l'exposition, citons encore quelques expériences muséographiques relatées par les auteurs, ce, pour rendre compte de la variabilité des formes d'appropriation dont témoignent les objets. Chacune de ces attitudes révèle une forme différente de présence des cultures et des acteurs autochtones.

« *Je suis au Louvre*[9]. » Nélia Dias analyse ici la nature de la consécration des productions matérielles des sociétés exotiques au Pavillon des Sessions en considérant la campagne de communication qui a entouré son ouverture. « Ce qui caractérise le Pavillon des Sessions, résume-t-elle, ce n'est pas tant le fait que les artefacts qui y sont exposés renvoient à des cultures absentes, mais que ces mêmes artefacts, en tant que "chefs-d'œuvre de l'humanité" soient envisagés comme des remplaçants actifs de ces cultures » En ce sens, les objets deviennent des procureurs, des agents qui "parlent" au nom des peuples et des civilisations jusque-là exclus du Louvre. » (2002 : 17) L'auteur dévoile un usage politique et institutionnel qui consacre ces objets en tant qu'objets d'art mais qui paradoxalement n'induit pas la reconnaissance des sociétés dont ils sont issus.

Au Musée royal d'Afrique centrale de Tervuren en Belgique, l'exposition *ExItCongoMuseum* proposait un autre traitement des collections exotiques. L'ambition, écrit Boris Wastiau, était de rendre compte « [du] processus colonial de constitution des collections du MRAC[10], [et de] la contribution de la muséographie au projet colonial, dans ses aspects historiques et dans ses formes

[9] Message des affiches de la campagne de communication lors de l'ouverture du Pavillon des Sessions.

héritées contemporaines.[11] » Ce projet, poursuit-il, « était couplé au projet critique de tirs croisés élaboré par le commissaire invité, Toma Muteba Luntumbe (2001)[12], » et quelques artistes africains contemporains qui l'accompagnaient et qui présentaient pour l'occasion des installations plastiques interrogeant notamment le visiteur sur les rapports entre le Nord et le Sud.

L'histoire de l'exposition *The spirit sings : artistic traditions of Canada's first people*[13] rapportée par Elise Dubuc témoigne des rapports conflictuels entre les acteurs des musées[14], les anthropologues et les représentants des premières nations nord-américaines, chacun revendiquant une forme de légitimité à l'égard des objets. « En Amérique du Nord, qui, elle, a une expérience colonisatrice intérieure,(…) la proximité des uns et des autres tend à faire du musée une arène symbolique de luttes de pouvoir et d'identités[15]. » (2002 : 32)

Ces exemples montrent combien, en fonction des contextes, des situations et des intentions des concepteurs, le sens que prennent les objets peut varier. Face à ce constat, une position commune apparaît au fil des textes : assumer ce fait et le traduire sur le plan muséographique. E.Dubuc propose là une attitude qui résume assez bien le souhait formulé par les auteurs : celui d'une « vision composée » appliquée aux objets. « Cette dernière, qualifiée métaphoriquement de cubiste, vise à proposer une image des cultures autochtones de plusieurs points de vue à la fois. Ainsi, reconnaissant que toute interprétation est créée par la personne qui l'exprime, il est entendu que seule leur multiplicité et leur diversité permettra d'atteindre une vision composée, jamais complète mais du moins brossant un plus large tableau. » (2002 : 54)

Le rôle assigné à l'anthropologie dans ces différents cas de figure est un rôle de traducteur critique des représentations et des pratiques des acteurs en présence[16]. Il s'agît là d'expliciter les processus de légitimation qui donnent sens aux objets, pour mettre en évidence les enjeux institutionnels, politiques, identitaires, économiques,... qui les sous-tendent. Pour N.Dias, « rendre intelligible les modalités de substitution des artéfacts à la société et par là l'omniprésence des

[11] Wastiau 2002 : 98.
[12] *Ibid* : 102.
[13] Glenbow Museum de Calgary, 1987, Dubuc 2002 : 49-51.
[14] Elise Dubuc parle des « mondes de l'art. » p.32
[15] Cette situation déborde aujourd'hui largement le cas des pays qui ont connu une colonisation intérieure. Citons en exemple les polémiques soulevées par l'exposition *Secret* du MNAAO. Voir à ce sujet l'article de B.Derlon et M.Jeudy-Ballini : "Le culte muséal de l'objet sacré", *Gradhiva*, n°30-31, 2002, p. 203-212.
[16] La position d'E.Dubuc n'est pas tout à fait claire de ce point de vue.

objets, en tant qu'agents, dans la "culture du musée" constitue peut-être l'un des défis particulièrement réservés aux musées d'ethnographie de nos jours. » (2002 : 28-29) Commentant l'exposition du musée de Tervuren, B.Wastiau souligne que « «l'objectif anthropologique était de montrer comment, selon des modes non encore expliqués, des objets spécifiques peuvent être traduits dans des systèmes successifs d'interprétations et de présentation qui sont entièrement le fait des possesseurs ou des conservateurs des pièces. » (2002 : 101)

Cette perspective analytique pose, semble-t-il, un problème de positionnement car elle met l'anthropologie dans une situation où elle est simultanément juge et partie. Elle est, d'une part, l'un des acteurs historiques ayant contribué à la découverte et à la connaissance des objets et des cultures. Dans ce contexte, l'anthropologie au musée doit tant interroger le regard qu'elle porte sur les sociétés que le mettre en scène, en présentant ses modèles d'interprétation hérités et contemporains, la nature des connaissances qu'elle recherche auprès de terrains lointains, les formes de savoir qu'elle constitue, les catégories qu'elle applique pour définir et appréhender ces sociétés et leur culture matérielle. C'est une anthropologie envisagée sous l'angle de sa pratique qui devient ici l'objet de la muséographie[17]. « On "représente" ou plutôt on expose l'anthropologie alors même qu'elle tente de comprendre, d'interpréter et d'expliquer les aspects de la vie sociale et culturelle. » (Wastiau 100-101).

D'autre part, elle occupe encore souvent une position de porte-parole de l'autochtone. Reprenant les réflexions de J. Fabian[18], E.Dubuc et B.Wastiau rappellent ici cette attitude : « dans le domaine ethnologique, s'il demeure possible de parler des autres, le défi demeure d'éviter de parler pour les autres » (2002 : 35). « L'anthropologie n'est *pas* le point de vue des individus… » (2002 : 102). E. Dubuc souhaite le passage d'une « ethnologie des faits » à une « ethnologie discursive » au musée, afin de reconsidérer la notion de sujet[19].

B.Wastiau résume le positionnement réflexif et dynamique voulu : « une des perspectives les plus attrayantes est ainsi de présenter l'exposition

[17] Wastiau 2002 : 100.

[18] *Time and the other : how anthropology makes its objects*. New York : Columbia Press, 1983.

[19] L'auteur cite en référence les travaux de Jeanne Favret-Saada sur cette notion et les problèmes posés par l'écriture. Elle ajoute que: « transposées au musée avec quelques trente ans de retard, ces deux questions occupent le champ de la réflexion mêlant la polysémie des objets, de plus en plus reconnue dans le monde muséal occidental, à la reconnaissance de la polyphonie des voix et des discours. » p.55.

anthropologique comme « processus » et « négociation » (Herle et O'Hanlon cités par Wastiau : 105).

Ouvrons une parenthèse. Si l'actualité muséale des objets exotiques a motivé à juste titre les thèmes de réflexion[20] soumis aux auteurs sollicités et a conduit à (ré)interroger la posture de l'anthropologie dans le cadre d'une « muséologie critique[21] » de ces objets, elle ne doit pas masquer le fait que le propos de l'anthropologie au musée ne concerne pas seulement la culture matérielle. L'article de S.Bahuchet se démarque ici en considérant très largement la question de la diffusion du savoir anthropologique sur les grandes interrogations actuelles posées aux sociétés humaines, telles que celles touchant à l'environnement, aux nouvelles techniques biomédicales et à leurs incidences sur les représentations et les structures sociales. Établissant de nouvelles relations entre les sciences de la nature et celles de la culture, l'auteur dessine les orientations d'un nouveau musée de l'homme. « Les avancées de la biologie de la reproduction touchent aux ressources que l'homme utilise : aliments transgéniques et clonage animal conduisent à de nouveaux processus de domestication, qui soulèvent des questions d'ordre sanitaire et social. De même, l'application à l'homme lui-même de nouvelles techniques de reproduction peut bouleverser les structures sociales. Où mieux que dans un musée de l'homme aborder la synthèse utile à ces questions ? » (2002 : 81). L'auteur considère aussi d'autres domaines de connaissances comme les neurosciences ou la génétique des populations[22].

… La place de l'histoire

« La mise en évidence de l'aspect historique des collections, de la pratique muséale et de l'anthropologie est également un prérequis pour tenter de synchroniser le musée d'anthropologie avec la réalité du monde dont il doit rendre compte. » (Wastiau : 97)

[20] cf. *infra* p.1-2.
[21] Wastiau 2002 : 100.
[22] Les perspectives développées par S.Bahuchet constituent les axes de réflexion de la mission récemment nommée pour envisager l'avenir du musée de l'Homme (mission placée sous la direction de Jean-Pierre Mohen), *Le Monde*, 6 mars 2003.

Revenons une nouvelle fois à l'exposition du musée de Tervuren. « …*ExItCongoMuseum* remettait en perspective les modèles hérités de production culturelle, d'historiographie et de muséologie fondés sur un idéal de "primitivité" africaine, sur l'autorité "scientifique" incontestée et sur l'anonymat de l'artiste. L'objectif de l'exposition était de provoquer un "acte de conscience" et d'interrompre la traditionnelle "suspension d'incrédulité" qui affecte les visiteurs quand ils entrent dans le Musée. » (Wastiau 2002 : 100)

Révéler au public les déterminations historiques de nos modèles, de nos représentations et de nos imaginaires à l'endroit des cultures et des objets exotiques, pour favoriser une prise de position[23] par rapport à ces derniers, suppose en effet l'élaboration et la mise en scène de l'histoire des collections, des pratiques muséales, et de la discipline anthropologique, comme l'indique B.Wastiau. Ce processus implique également de rendre compte de l'évolution du regard esthétique porté sur ces objets.

Si ces différentes perspectives sont évoquées au fil des textes, peu d'auteurs les ont envisagées sous un angle muséographique. Regrettant une répartition en « aires géographiques » des collections au sein de la future galerie permanente du musée du quai Branly, S.Bahuchet souligne par exemple « que l'on a pas le droit de masquer l'histoire (qui ne se résume pas à celle de l'apport des arts exotiques à l'inspiration des artistes occidentaux) : le monde du XIXè siècle, comme celui de 1938, comme le monde actuel, est un monde d'affrontements, de dominations, de contacts profonds, dont il faut rendre compte, à travers les objets et leur circulation[24]. » Cependant, seul B.Wastiau témoigne d'une attitude véritablement programmatique dans ce domaine, en particulier à travers l'exposition *ExItCongoMuseum* qu'il résume longuement.

À défaut de propositions muséographiques, relevons quelques thèmes qui pourraient faire l'objet d'un développement en direction d'un public de musée.

Le premier nous est suggéré dans la première partie de l'article de Jean-Loup Amselle où il retrace l'histoire de la pensée esthétique occidentale en relation avec l'apparition des objets exotiques dans notre imaginaire[25]. Il montre comment notre regard esthétique s'est construit par opposition au modèle de primitivité que

[23] Wastiau : 99

[24] 2002 : 75.

[25] La seconde partie porte sur l'analyse de l'art africain contemporain, les sources d'inspiration et les processus d'élection des artistes. L'auteur regrette un art africain pas suffisamment africanisé.

représentaient ces objets, et souligne le fait suivant : « la question de la production de l'altérité, et donc de la primitivité, est (…) une nécessité structurale de la définition des canons esthétiques propre à une époque et à une société données… » (2002 : 135) L'auteur éclaire ici un point important, point qui relie étroitement l'histoire de l'esthétique occidentale et celle de la connaissance anthropologique sur les sociétés dont sont originaires les objets. L'argument proposé pourrait en effet servir de point de départ pour dévoiler les usages successifs des concepts anthropologiques dans la définition des critères d'authenticité de l'art exotique, et pour mettre en perspective leurs regards respectifs. Le public verrait ainsi combien les visions fonctionnalistes, essentialistes et traditionalistes que l'anthropologie a données des sociétés ethnographiées ont nourri les critères d'évaluation — fondés sur des préjugés communautaristes, ritualistes, concevant une vie sociale régie par la coutume, pour n'en citer que quelques-uns — de l'art dit primitif. Une histoire de la pratique de l'anthropologie au musée doit montrer les différentes étapes conceptuelles de la discipline en relation avec leur contexte intellectuel : les points de vue portés sur les sociétés lointaines, les finalités du travail de terrain et les contraintes méthodologiques.

« … la priorité d'action des collectes systématiques instaurées à la fin du XIXe siècle n'était pas l'*observation* mais bien la *documentation* de sociétés dont on anticipait une mort prochaine. » (Fabian cité par Dubuc 2002 : 42) En tant que source première d'informations sur les objets, l'anthropologie doit aussi sensibiliser le public à la nature des documents qu'ils constituent, et qui témoignent dans les musées davantage de leurs usages que des représentations dont ils étaient investis. Car l'un des enjeux actuels est que le processus de valorisation des objets exotiques accompagne la reconnaissance des sociétés qui les ont créés.

La dimension historique permettrait notamment de mettre en évidence les raisons pour lesquelles ces sociétés ont été pendant longtemps privées de pensée esthétique par les ethnographes.

On peut regretter, à ce titre, que cette question des conceptions esthétiques autochtones n'est pas été abordée dans l'approche historique des objets proposée dans l'ouvrage. Certes, la documentation disponible est très inégale et souvent

incomplète pour répondre de manière satisfaisante à cette question. Mais elle reste possible pour certaines collections, notamment pour les collections d'objets de prestige provenant des chefferies et des royaumes africains. Prenons l'exemple des insignes royaux des chefferies du Grassland camerounais. Nous disposons dans ce cas d'une connaissance assez précise des contextes économiques, politiques, sociaux, et rituels d'échanges, d'obtention et d'utilisation de ces insignes, répartie sur trois grandes périodes ; précoloniale (à partir du dernier tiers du XIXème siècle pour une documentation fiable), coloniale et postcoloniale., La connaissance des contextes pour chacune de ces périodes nous permet d'appréhender les représentations qui s'y sont successivement rattachées[26].

Faisons pour conclure retour à la cuisine pour confectionner une nouvelle recette et proposer le Menu « Connaissance critique de l'art exotique. »

Ingrédients :

- Des objets prélevés bien documentés
- Des supports d'informations multimédias

Préparation :

1 Identifier les acteurs occidentaux et autochtones concernés

2 Analyser leurs cadres de perception des objets dans une perspective à la fois diachronique et synchronique

3 Concevoir une architecture multimédia offrant une vision composée et dynamique

4 Parer les objets selon le contexte et ses enjeux

Service :

- Associer judicieusement les objets et les bornes interactives

[26] Je fais notamment référence au programme de recherche proposé par Jean-Pierre Warnier pour la constitution d'une histoire de l'art du Grassland camerounais dans la conclusion du chapitre IV « Le musée imaginaire de l'art et de l'artisanat des Grassfields », p. 70-72, *Echanges, développement et hiérarchies dans le Bamenda pré-colonial, Cameroun*, Wiesbaden, Stuttgart : F.Steiner Verlag, 1985.

Se marie avec :

- Les actes de conscience, les prises de position, la polysémie des objets et la reconnaissance des cultures.