



HAL
open science

A propos de quelques trompe-l'oeil ethnographiques. L'art sulka au musée

Monique Jeudy-Ballini

► **To cite this version:**

Monique Jeudy-Ballini. A propos de quelques trompe-l'oeil ethnographiques. L'art sulka au musée. Charles Illouz; Françoise Martinez. Peuples en vitrine. Une approche comparée du montrer/cacher, Presses universitaires de Rennes, pp.19-31, 2018, Enquêtes et Documents, 9782753575691. hal-03912096

HAL Id: hal-03912096

<https://hal.science/hal-03912096>

Submitted on 23 Dec 2022

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.

« À propos de quelques trompe l'oeil ethnographiques. L'art sulka au musée »

Monique Jeudy-Ballini

Au cours des dernières décennies, la multiplication exponentielle des musées à peu près partout dans le monde a amené de plus en plus souvent à mettre en cause leur autorité morale et leur capacité à représenter les cultures, au point qu'apparaisse « irréalizable la création d'un modèle muséal exempt de toute domination et distorsion dans la représentation¹ ». Les critiques incriminèrent notamment la vision atemporelle, biaisée ou obsolète donnée des sociétés extra-occidentales et l'idéologie colonialiste occultant ou falsifiant le rapport au passé. En dénonçant aussi l'atrophie sensorielle et émotionnelle, la réduction socio-centrée des cultures à leur matérialité, les systèmes de classification implicites, l'imaginaire de l'authenticité, la survalorisation de l'ancienneté et le rejet concomitant des signes d'hybridité ou de modernité, elles invitèrent à repenser le traitement muséographique de l'histoire, du spectacle vivant et de l'altérité culturelle. Sur un plan anthropologique, l'enjeu est d'importance car « l'histoire a montré, comme l'écrit Brigitte Derlon, que si les institutions muséales reflétaient les idées théoriques elles contribuaient aussi activement à leur formation². »

En m'appuyant sur l'exemple des Sulka de Nouvelle-Bretagne (Papouasie Nouvelle-Guinée), je souhaiterais évoquer ici le malentendu qui leste la (re)présentation muséale de leurs masques ; un malentendu dont on ne prend la mesure qu'en réalisant l'importance cruciale, et pour tout dire cosmologique, attachée par les Sulka à la beauté. Amener le public des musées qui découvre ces objets derrière une vitrine à convenir de l'impossibilité pratique et du non-sens de toute tentative scénographique de restitution mimétique constituerait, de ce point de vue, une manière d'admettre la légitimité du processus d'appropriation interprétative, dès lors qu'il s'assume bien comme tel.

Des présences saisissantes

Élaborés à l'occasion des cérémonies d'initiation ou de mariage, les masques sulka se présentent sous la forme d'assemblages végétaux recouvrant entièrement le corps de ceux qui les portent. Leur confection est effectuée clandestinement dans la brousse par les hommes initiés selon un processus qui, quelques décennies auparavant, pouvait durer près d'un an. Que ces masques soient des esprits venus au village à l'invitation des hommes, comme les femmes sont supposées le croire, est une fiction qui ne fait guère illusion, même si sa révélation se payait autrefois du meurtre de celle qui en avait eu – fût-ce involontairement – connaissance, ou de celui qui avait enfreint l'obligation de silence. En revanche, ce que les

¹ “[...] impossible to create a museological model which is free of issues of domination and misrepresentation”
Glasse and Howes, 2006, p. 219.

Les données ethnographiques présentées ici (recueillies entre 1980 et 1994) ont fait l'objet d'analyses auxquelles ce texte emprunte substantiellement, sans présumer évidemment des changements qui ont pu survenir depuis mes dernières enquêtes en Nouvelle-Bretagne (voir Monique Jeudy-Ballini, 2004 et 2015).

² Brigitte Derlon, 1999, p. 54.

initiés sont seuls à connaître renvoie aux enjeux divers dont les masques offrent le support en tant qu'objets de savoir-faire, objets d'échange, objets de rivalité masculine, ou encore objets de séduction. Si leur fabrication repose sur un savoir partagé parmi les hommes, tous ne montrent pas le même goût et le même sens critique aux phases qui en requièrent le plus, notamment quand il s'agit de concevoir la structure générale, de disposer les motifs et d'ordonner les couleurs. Certains se révèlent en effet plus prompts que d'autres à évaluer le travail réalisé, plus directifs aussi dans la manière d'ordonner sa progression.

En brousse, à la veille des festivités, les masques confectionnés font l'objet d'échanges entre les hommes des groupes de parenté impliqués dans la cérémonie. À l'abri des regards et à l'insu des non-initiés, ils circulent ainsi dans le même sens que les porcs, les tubercules et les biens précieux échangés sur la place du village. C'est dire qu'un masque n'est jamais porté par ceux qui l'ont fabriqué. Ce principe autorise les danseurs à rivaliser d'énergie au point que, sollicité à l'excès par une chorégraphie frénétique, le masque en vient parfois à se rompre. Le cas, lorsqu'il se produit, atteste la prouesse physique du danseur tandis qu'à l'inverse la résistance du masque aux secousses qui éprouvent sa solidité témoigne du savoir-faire technique de ceux qui le confectionnèrent. Mais en même temps qu'à une démonstration de vigueur, le port d'un masque en appelle à l'art de mettre en valeur son aspect flamboyant en choisissant des angles propices d'exposition au soleil pour lui imprimer des mouvements d'inclinaison. On dit que cette maîtrise dans la manière de procéder vaut au danseur de séduire les femmes qui, le jour des festivités, s'éprendront de lui sans même connaître son identité dissimulée sous le long manteau végétal qui le couvre. Tout au long de la fabrication des masques et préalablement aux danses, des magies de beauté sont réalisées qui sollicitent le soutien des esprits ancestraux, instances invisibles mais omniprésentes auxquelles on prête la capacité de voir ce que font les humains et d'agir sur le cours de leur vie. Dans les rituels, ce soutien s'actualise à travers l'impact exercé par l'apparition publique des masques qui, à la faveur d'une mise en scène jouant sur le dévoilement et la surprise, doit évoquer un soudain « embrasement », « mettre le feu » (*e'el apui*).

Ce que sont les masques – des objets manufacturés dont les hommes ont patiemment collecté, ajusté et décoré les composants –, les Sulka, fussent des non-initié(e)s, en ont tous une idée. Les masques ne passent pas pour la représentation des esprits et on ne leur conçoit de rapport avec eux que sous la forme de l'émoi qui s'empare de l'assistance quand ils surgissent dans le village. Mais leur beauté dépasse la simple délectation visuelle. Elle s'éprouve sur le mode d'une emprise émotionnelle et multisensorielle associant de la lumière, des couleurs, des sons, des odeurs, des vibrations, des mouvements et de l'air déplacé. L'assentiment des esprits ancestraux se vit dans l'intensité même de ce ressenti fugace et incommensurable à toute expérience ordinaire qui permet d'éprouver l'existence de l'irreprésentable. Il réside dans cette sensation qui, individuellement, peut se vivre comme sidération, exaltation, affliction, manque ou approbation heureuse ; il est ce saisissement amenant les humains à réaliser que le pouvoir extraordinaire de ce qui les transcende n'est pas dissociable de leur propre pouvoir de le rendre agissant.

L'expérience subjective qui en est faite prend le sens d'un événement cosmologique, théophanique si on ose dire. Il est toutefois de courte durée puisqu'au terme d'une prestation de quelques minutes les danseurs masqués regagnent la brousse. Passé ce moment de la performance, la vie reprend son cours normal et si les danseurs, comme il arrive

exceptionnellement, reviennent au village peu après s'en être retirés, c'est alors au milieu d'une indifférence générale. Gregory Bateson, qui en fut le témoin quand il séjourna chez les Sulka à la fin des années 1920, le résuma dans ses carnets de terrain en écrivant qu'il avait eu le sentiment que, pour les villageois présents, c'était « sans conviction et de trop » (*half-hearted and de trop*) [sic]³. La fois où j'assistai moi-même à l'une de ces prolongations, les hommes et les femmes qui avaient entrepris la répartition des nourritures disposées sur le sol en vue d'échanges ultérieurs continuèrent à s'activer en discutant, penchés au-dessus des tas de tubercules et sans prêter attention à ce qui se passait autour d'eux. Toujours liée à la révélation et au saisissement, l'émotion esthétique ne supporte pas la répétition.

Contre l'argument des collecteurs occidentaux présentant la récupération de tels objets comme un geste anodin voire salvateur dès lors qu'ils étaient voués à finir brûlés ou à se détériorer, il vaut de signaler que la destruction n'est ni facultative ni extérieure au rite. Les masques provisoirement mis au rebut doivent certes disparaître un jour. Mais cette destruction que l'action conjuguée du climat équatorial, des rongeurs ou des insectes aurait inévitablement précipitée, il appartient aux hommes initiés de s'en charger suivant un protocole impératif⁴. À l'instar de leur fabrication, en effet, l'anéantissement des masques constitue un moment dissimulé du rite qui conditionne leur performance publique. La nature éphémère des objets rituels participe ainsi d'une contrainte esthétique-religieuse. L'acte de faire, défaire et refaire des masques auquel se livrent clandestinement les hommes inscrit l'existence de ces objets dans un cycle infiniment recommencé d'apparitions, de disparitions et de réapparitions, comme s'ils ne cessaient de renaître de leurs cendres. Au sens propre.

Ces assemblages dont les composants végétaux et minéraux perdent rapidement l'éclat de leur fraîcheur ont donc cette faculté prodigieuse de surgir toujours semblables à eux-mêmes de cérémonie en cérémonie, flamboyants, intacts : hors des atteintes du temps. Contrairement à d'autres populations de Mélanésie qui réutilisent en les restaurant les objets à usage rituel, aucun recyclage n'aurait de sens aux yeux des Sulka pour lesquels il n'est de beauté concevable que fulgurante. Les masques ayant dansé au village ne doivent jamais survivre et c'est cela, la disparition, l'absence en tant que promesse de retour, qui autorise à penser le présent comme une actualisation du passé et à vivre ce qui est comme exemplaire de ce qui sera.

Montrer sans révéler

Certains masques que leur destin originel vouait à la disparition disparurent, de fait, de la vue des Sulka. Ils réapparurent alors dans les vitrines de musées occidentaux, le plus souvent réduits à leur moitié supérieure et privés de leur long manteau végétal – absence dont on présume qu'elle renvoie moins à des difficultés matérielles de conservation qu'à des partis

³ Gregory Bateson séjourna plusieurs mois chez les Sulka en 1927-1928 mais ne publia jamais aucune donnée ethnographique à leur propos. Il n'en fait état que de façon épistolaire (David Lipset, 1980) et dans des notes de terrain inédites conservées aux archives de la *Library of Congress*, Washington D.C.

⁴ La destruction imposée aux protagonistes de la cérémonie de réunir des biens (tubercules, cochons, sacs de riz, monnaies, biens divers) à échanger de façon réciproque. Ces échanges rituels ont lieu hors du village, à l'insu des non-initiés, dans la hutte ayant abrité leur fabrication. Tant que les intéressés n'ont pas les moyens matériels de procéder à ces échanges, les masques ne peuvent être brûlés quel que soit leur état de désagrégation.

pris esthétiques, comme l'observe Pol Pierre Gossiaux à propos des masques africains⁵. De cette fiction d'entité surnaturelle qu'il était initialement, le masque, après son entrée au musée est devenu fiction d'objet rituel et sans doute alors en dit-il davantage sur notre imaginaire du sacré que sur celui des Sulka. Dépouille décolorée, inerte, desséchée, inodore, figée parfois sous cet éclairage tamisé et « primitivisant » qu'affectionnent certaines scénographies muséales au lieu du soleil éclatant des tropiques : à contempler cette morne relique derrière une vitrine, chacun peut se faire une idée exacte de ce que les Sulka tiennent en aversion puisque cette chose improbable représente la négation absolue des valeurs qui présidèrent à sa création.

Dans ces conditions, comment rendre compte sans trahir ? Je le suggérais ailleurs⁶ : peut-être, justement, en avertissant qu'on trahit » ; par exemple au moyen d'un cartel indiquant « *Ceci fut un masque sulka* » ou « *ceci n'est plus un masque sulka* » ; un cartel qui pourrait tout aussi bien préciser « *ceci ne fut pas non plus un masque* » – le terme « masque » utilisé par facilité tout au long de ce texte étant impropre à désigner l'ensemble végétal dissimulant le porteur qui en brandit la partie supérieure au-dessus de sa tête.

Le caractère problématique de toute muséographie tient à cette évidence qu'aucun des artefacts exposés dans les vitrines ne fut conçu à cette fin⁷ et que tout objet sorti de son contexte originel devient autre chose que ce qu'il était initialement. Comme l'observe Barbara Kirshenblatt-Gimblett, les artefacts ethnographiques sont d'abord des artefacts d'ethnographes :

“They are artifacts created by ethnographers when they define, segment, detach and carry them away. Such fragments become ethnographic objects by virtue of the manner in which they have been detached. [...] I want to suggest that ethnographic objects are made, not found, despite claims to the contrary. They did not begin their lives as ethnographic objects. They became ethnographic through processes of detachment and contextualization⁸.”

Où que ce soit, pour citer la remarque de Dominique Poulot, « le musée ne montre pas l'art, la science ou la société, mais leur construction à travers la “muséalité”⁹. » Toutefois, dans le cas des masques sulka mis en vitrine, nulle intention délibérée de soustraire à la vue des éléments idéologiquement indésirables ; nulle volonté de corriger et d'accommoder une certaine vision de l'histoire, de taire des événements compromettants, voire de satisfaire *in fine* une sorte d'impensé ou de révisionnisme qui ne s'avouerait pas forcément. « Juste » un acte paradoxal consistant à isoler un fragment de réalité évanescence pour le statufier en objet

⁵ Ainsi, écrit Pol Pierre Gossiaux (2007, p. 5), « L'esthétique cubiste qui régissait le regard des premiers collectionneurs d'art nègre, était surtout sensible aux qualités morphologiques des masques et des statues, à l'articulation de leur géométrie dans l'espace. Ils les dépouillèrent systématiquement de tout ce qui semblait voiler leurs structures apparentes et qui, à leurs yeux, leur conférait un caractère anecdotique. » Les amateurs pouvaient alors leur enlever des plumes, des traces de sang ou de terre, des fibres végétales et tout autre élément qui leur paraissait « encombrer » la lecture des formes de l'objet.

⁶ Monique Judy-Ballini, 2015.

⁷ Nicholas Thomas, 1991, p. 4.

⁸ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, 1998, p. 2 et 3. Plus loin, l'auteure observe à raison “*The partiality so essential to the ethnographic object as a fragment is also expressed in the fragmentation of sensory apprehension in conventional museum exhibitions*” (p. 57).

⁹ Dominique Poulot, 2005, p. 104.

durable strictement visuel, comme si la présence physique de la chose exhibée valait restitution. Sa conservation muséographique pose donc question au regard de sociétés où la permanence culturelle est assurée par la répétition de l'éphémère plutôt que par la préservation matérielle ; des sociétés qui placent le sens moins dans l'objet que dans la performance. Qu'est-ce qu'un masque conçu pour n'être aperçu que quelques minutes mais rescapé de la destruction pour laquelle il était programmé peut alors révéler d'un imaginaire culturel qui faisait de cette destruction un préalable rituel à la reconduction cosmologique ? De quelle représentativité le créditer ? Par suite, pourquoi l'exposer ?

Un malentendu poétique

Au Field Museum of Natural History de Chicago, la vue d'un masque sulka « d'une somptuosité sans égale » chavira André Breton qui réalisa, selon ses termes, jusqu'où pouvait aller le « sublime poétique ». Il fut pour lui de ces découvertes fascinantes offrant de vivre « ce moment fulgurant de grâce où le poète reconnaît [...] la coïncidence parfaite de l'objet et de ce qu'il ne savait pas – pas encore – porter en lui-même¹⁰ ». À travers cette révélation qui fut surtout révélation de lui-même, sorte de hiatus existentiel, Breton éprouva cette emprise émotionnelle, sensorielle et cognitive que les Sulka confectionnant un masque visent précisément à produire sur l'assistance villageoise.

Si ce vieux masque de Chicago – piteux résidu de la figure flamboyante, bondissante, bruissante, odoriférante et éphémère qui dansa autrefois dans une île d'Océanie – continua ainsi à ressembler un peu à ce qu'il avait été, c'est à sa capacité persistante à bouleverser un spectateur qu'il le dût. Il fallait certes que Breton ne l'ait pas vu danser en Nouvelle-Bretagne pour le trouver bouleversant derrière une vitrine, mais il reste qu'un tel constat interpelle.

Les surréalistes se méprirent profondément sur l'art océanien en le prenant pour ce qu'il n'était pas : l'expression d'un jaillissement spontané et sans entrave de l'inventivité individuelle. Chez les Sulka, qui revendiquent en réalité tout le contraire, la construction d'un masque se veut un acte codifié de reproduction. On imagine l'aversion – à coup sûr la déception et peut-être le dédain – des surréalistes s'ils avaient eu connaissance de la haute valeur accordée à la répétition par les Sulka dont le vocabulaire, qui ne distingue pas entre « pensée » et « mémoire » (*apapat*), qualifie d'un même terme ce qui est « conforme », « bon », « bien » et « beau » (*ayar*)¹¹. M'intrigue précisément le constat que, sur la base de prémisses erronées et sans se soucier de la signification ethnographique du masque contemplé, André Breton lui ait pourtant rendu l'un des hommages les plus justes ou désirables qui soit pour ceux qui le fabriquèrent. Pour lui, la beauté d'un objet, l'essence de ce qu'il concevait comme l'« art magique », résidait dans sa charge émotive. Aux antipodes de la pensée surréaliste, les Sulka, eux, ne disent pas autre chose.

¹⁰ Jean-Claude Blachère, 1996, p. 143.

¹¹ Si l'imitation constitue certes une visée plus qu'une pratique, il reste que l'originalité ou le changement ne sont pas recherchés et valorisés en soi. La fabrication d'un masque, à cet égard, s'entend moins comme un acte de création qu'elle ne se veut un recommencement, l'exécution d'un savoir exemplaire hérité et à transmettre. Contrevenir à cette attente trahit l'ignorance, l'arrogance ou la maladresse.

Un tel malentendu retient l'attention. De fait, il invite à réfléchir à rebours de la suspicion qui fut longtemps celles des ethnologues et des historiens d'art envers la notion de beauté, discréditée comme une erreur sociocentrique¹². L'un des anthropologues qui la décrista le plus, Alfred Gell (1998), préconisa ainsi une indifférence absolue pour l'esthétique des objets, qu'elle intervienne dans l'appréciation de leurs créateurs ou dans celle des Occidentaux. Contestant qu'elle ait valeur opératoire dans les interactions sociales, il défendit l'idée que la dimension esthétique n'était d'aucune pertinence pour un ethnologue. À cet égard, et du moins face à un masque sulka, la réaction de Breton m'intéresse davantage. L'expression d'une subjectivité assumée du regard et d'un mode manifeste d'appropriation conceptuelle et affective apparaît en effet préférable à son déni, c'est-à-dire à l'illusion d'objectivité ou de neutralité qui a souvent défini la posture scientifique par exclusion des émotions¹³, notamment esthétiques ; une posture que les visiteurs des musées d'ethnographie sont tacitement encouragés à endosser en privilégiant d'ordinaire une attention distanciée pour la seule signification des pièces exposées. Ce devrait être pourtant une banalité d'admettre que l'entrée de tout objet dans une collection – publique ou privée – relève inévitablement d'une appropriation, autrement dit d'une réinterprétation culturellement, historiquement et socialement située. S'agissant des masques sulka, il conviendrait ainsi de signaler que leur présence dans une vitrine témoigne de la valeur que nous attribuons à la conservation d'artefacts issus de sociétés qui s'imposent, quant à elles, de les détruire. Réintégrer le parcours biographique souvent occulté des objets muséographiques serait utile et nécessaire, à condition de considérer que l'appropriation par l'imaginaire est aussi partie prenante de ce parcours. C'est là un fait rarement signifié aux visiteurs et qui gagnerait à l'être.

Mais si la question de la réception se pose à propos des visiteurs de musée n'ayant, à l'instar de Breton, aucune connaissance ethnographique des populations dont proviennent les objets exposés, elle doit aussi s'envisager symétriquement du point de vue de ces dernières qui ne connaissent pas davantage les lieux abritant désormais leurs créations. En ce sens, les commentaires et hypothèses sulka sur le sort réservé à leurs masques par les Occidentaux constituent un cas – spéculatif – de réception à prendre en compte.

Hypothèses sur une disparition

En Nouvelle-Bretagne, quand je révélai aux villageois l'existence en Europe de lieux où se trouvaient conservés certains de leurs masques, l'information les remplit de perplexité. Ils apprirent qu'un musée est un espace particulier tenant un peu d'un endroit consacré : un endroit où s'impose le respect d'une certaine « discipline corporelle », où « le règlement intérieur et la présence de gardiens doivent garantir le respect de l'étiquette¹⁴ » et auquel, qui

¹² Voir par exemple Robert Goldwater, 1986 [1938], p. 311 et Thomas Mac Evilly, 1992.

¹³ Voir Françoise Waquet (à paraître). Sur la réintroduction récente du « je » et de la subjectivité dans les écrits des muséologues, voir Rébéca Lemay-Perreault, 2015, p. 120-121.

¹⁴ “*Strict bodily discipline was required from visitors who were expected to become as close to pure spectators as possible: not to touch, not to eat, not to speak loudly, or in any way to assert an intrusive multisensorial presence*” (Glassen and Howes, 2006, p. 208). Pour le dire encore dans les termes de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « L'atrophie sensorielle se double d'une attention étroite et soutenue. On ne parle pas, on ne froisse pas de papier, on ne mange pas, on ne photographie pas au flash : tout ce qui risque de détourner l'attention est

plus est, on accède en payant. Ils réalisèrent ainsi détenir un savoir leur permettant de fabriquer des objets d'une valeur telle que même réduits à l'état de rebuts, ils suscitaient la convoitise des Blancs qui les traitaient à la manière de biens précieux¹⁵. Comment expliquer alors que ces Blancs, pourtant capables de prouesses technologiques autrement plus étonnantes aux yeux de mes interlocuteurs, fassent en quelque sorte les poubelles des Sulka ? À l'époque, cette énigme occupa leur esprit sans que mes tentatives d'éclaircissement ne parviennent à l'élucider. En terre sulka, arguer de la valeur d'un savoir dénigré par les autres Blancs (ceux, du moins, qui m'avaient précédée : colons, administrateurs, missionnaires, planteurs) manquait de crédibilité, surtout quand c'est par la médiation de ces derniers que des masques avaient voyagé jusqu'en Europe¹⁶. Tandis que je cherchais à recueillir des informations ethnographiques, je n'étais pas en mesure de symétriser la relation d'échange et de révéler par exemple qui était « l'inventeur du savoir des Blancs », ou pourquoi les Sulka fabriquaient des masques « au lieu de faire des avions ». Mon ignorance leur semblait relever d'une stratégie de rétention, l'intérêt des étrangers pour les productions locales ne pouvant procéder d'un simple désir de connaître. Mon incapacité à avancer une justification plausible fut soupçonnée de cacher une finalité instrumentale inavouée, présomption d'autant plus forte que mon extériorité à la société sulka me crédait, sur cette société, d'un savoir qui échappait censément à ses propres membres. Mon frère adoptif, proche interlocuteur, en vint ainsi à m'interroger sur le « vrai sens » des masques élaborés lors des cérémonies et je compris que ceux qu'intriguait la question des musées soupçonnaient que les Blancs devaient poursuivre chez eux le rite interrompu en terre sulka¹⁷.

Il y avait plus encore, dans la mesure où cette perplexité pouvait renvoyer à un certain implicite concernant le rapport entre visible et non visible. Car à l'instar de ce qui est dit des ancêtres omnipotents mais invisibles, les représentations locales tendent à créditer de pouvoir ce qui échappe à la vue. Ainsi, toute forme de séparation d'avec le monde extérieur ou perceptible est-elle censée activer le processus de développement, d'accomplissement ou de régénération. La gestation humaine en constitue un paradigme tout comme la germination des végétaux qui procède de leur enfouissement dans le sol ou, pour les ignames, de leur enveloppement dans des feuilles disposées à l'intérieur de grands paniers. De la même façon, la réclusion des jeunes initiés, autorisés à ne sortir de la hutte où ils sont confinés qu'entièrement dissimulés sous le couvert d'une étoffe, a vocation à stimuler leur croissance et leur vitalité futures selon une conception rapportée pour d'autres sociétés mélanésiennes – l'ethnologue Adam Reed (1996/97) ayant même fait état des vertus corporelles attribuées à l'enfermement carcéral. L'atteste aussi le pouvoir prêté aux précieuses monnaies de coquillage qui, empaquetées dans des bandes de tapa elles-mêmes protégées dans des sacs en filet (*psang*, « utérus ») cachés au sein des habitations, sont censées favoriser le flux et la multiplication des autres monnaies. À l'exemple de la magie, efficace tant qu'elle n'est pas dévoilée, le pouvoir dont se trouvent crédités ces objets de valeur est lié à leur occultation

soigneusement banni. [...] Le règlement affiché à l'entrée et la présence de gardiens sont là pour garantir que le décorum prévaut » (1998, p. 57). Voir aussi Duncan F. Cameron 1971, p. 12.

¹⁵ C'est ce terme, « Blancs », qui est employé localement pour parler des Occidentaux.

¹⁶ Le spécimen du musée du quai Branly fut remis par le père Joseph Meier, missionnaire d'une congrégation (Sacré-Cœur de Jésus) qui avait maintes fois dénoncé en chair les pratiques rituelles.

¹⁷ Voir Monique Jeudy-Ballini, 2011.

même¹⁸. On montrait ailleurs que, selon une conception analogue, le mouvement messianique sulka était présumé d'autant plus performant qu'il jouait sur la distance spatiale entre les actions rituelles secrètes de ses membres au niveau local et leurs répercussions supposées à l'échelle supra-locale, voire internationale¹⁹. Il est donc tentant d'imaginer que la perplexité concernant le sort des masques ôtés à la vue des Sulka et pieusement entreposés dans une contrée lointaine à des fins inconnues ait procédé d'un questionnement sur l'existence d'un principe opératoire comparable et sur ses possibles effets bénéfiques en retour.

En générant un impact aussi bien *in situ* à travers l'action rituelle qu'en terre étrangère à travers l'exposition muséale, les masques, en somme, mettent les Sulka en rapport avec deux catégories d'agents non-visibles : des esprits et des habitants lointains ; les premiers expressément mobilisés dans les magies pour apporter leur concours, tandis que les seconds – ni auxiliaires ni destinataires intentionnels – s'invitent en quelque sorte dans le jeu relationnel. Les hypothèses que cela dut induire quant aux motivations secrètes de ces étrangers furent probablement diverses et changeantes.

Chercher le sens de ce qu'on est et de ce qu'on fait dans ce qui s'exporte de soi au loin, c'est à cela que se ramenait le souci des Sulka d'interpréter l'inexplicable goût des autres pour des choses hors d'usage. Réciproquement, prendre acte comme André Breton de ce que des objets venus d'ailleurs font *sur soi*, vaut révélation *de soi*. Dans ce dernier cas, et bien qu'appréhendé hors réalité ethnographique, le détour par les autres constitue une manière de se penser. Précisément, on peut considérer que, d'où qu'elles viennent, les interprétations additionnelles entourant une création font aussi partie d'elle. Car pas plus qu'aux finalités de ses auteurs, la portée d'une œuvre ne se réduit à ses propriétés perceptuelles, les réactions – actes, affects, questionnements, jugements, discours – qu'elle provoque chez ses publics la constituant tout autant. Il me semble que cette observation permet de risquer une proposition, à savoir que la spécificité culturelle d'une société ne se limite pas à ce que peuvent en apprendre les données ethnographiques recueillies en son sein, mais comprend aussi cela même qui échappe à cette société, à savoir les regards suscités ailleurs par ce qui a survécu matériellement d'elle-même ainsi que les effets produits par ces regards.

Le processus universellement répandu et inévitable d'appropriation intellectuelle rend compte de ce que le sens d'un objet excède toujours l'intentionnalité qui l'a fait naître²⁰. Plutôt que de le taire ou de le délégitimer, faire en sorte d'en assumer l'évidence dans le dispositif d'exposition muséographique amènerait les visiteurs à penser de manière stimulante le rapport anthropologique aux objets : les leurs et ceux des autres. Au musée, les masques rescapés d'une mort rituellement programmée sont condamnés à poursuivre leur vie et sans doute doit-on s'en réjouir quand on est étranger à la culture où ils ont vu le jour. Pour autant, l'espace d'exposition ne doit pas leur tenir lieu de sanctuaire. Dès lors qu'ils ne redeviendront jamais plus ce qu'ils furent durant leur éphémère prestation d'antan, il incomberait de favoriser autour d'eux les conditions de leurs multiples réceptions possibles. Comme l'écrit Raymond Montpetit : « Si l'oeuvre n'est plus présentée *in situ*, dans le contexte pour lequel

¹⁸ Dans la mise en scène rituelle, le pouvoir de saisissement des masques résulte lui aussi du passage de ce qui était caché à ce qui est d'un seul coup révélé publiquement et produit la surprise.

¹⁹ Monique Jeudy-Ballini, 2005.

²⁰ Nicholas Thomas, 1991.

elle a été créée [...], alors il faut accepter la césure qui la fait exister à part entière pour elle-même²¹. »

Regards sur l'œuvre, regards à l'œuvre

L'objet extrait de son contexte originel et par conséquent impropre à représenter à la fois ce que fût ce contexte et ce qu'il fut dans ce contexte, est porteur d'effets ou de questionnements qu'il serait recommandé de relever selon le lieu et l'époque de sa réception plutôt que de les rabattre de façon moralisante sur des projections néo-colonialistes ou des erreurs ethnocentriques – c'est-à-dire sur des interprétations immanquablement coupables. Les conservateurs en conviennent : tout dispositif muséal d'exposition constitue en soi un « acte de création », puisqu'il dote l'objet d'un sens qui n'aurait pas été le même dans d'autres conditions de présentation²². Pour Raymond Montpetit,

« À la décontextualisation des choses répond une recontextualisation opérée par la mise en exposition. [...] il y a création, parce que l'exposition opère, sur les objets, une recontextualisation et une surdétermination de sens ; il y a création parce que les objets exposés n'ont jamais été vus de cette façon ni mis dans un tel réseau de significations [...] La création de sens continue... Une création collective, dont concepteurs, objets sélectionnés, exposition et visiteurs sont les quatre agents actifs, dans une dramaturgie toujours reprise par chacun²³. »

D'un point de vue historique, anthropologique, éthique, éducatif..., il revient aux musées de sensibiliser le public à cette réalité en lui donnant conscience de ce que l'exposition est bien, dans les termes de Serge Chaumier, un « dispositif de narration », « un enchevêtrement de sens, composé de multiples histoires, qui pour finir permet de produire *une* histoire, celle que le visiteur se construit par interaction avec les propositions²⁴. »

Depuis les dernières décennies, c'est à quoi vise ouvertement l'intervention d'artistes qui, dans l'espace muséal, s'essaient par exemple à déconstruire les catégorisations institutionnelles à des fins de critique postcoloniale, à proposer des performances chorégraphiques inspirées de gestes reproduits sur des objets ethnographiques placés en vitrine²⁵, ou à réinventer une scénographie jouant sur la présence/absence. Ainsi de l'exposition *Silence* (1988) de Michael Fehr, questionnant la primauté du visuel en vidant les salles des objets habituellement présentés²⁶ ; ainsi également des expositions de Fred Wilson choisissant à l'inverse de montrer des artefacts ordinairement confinés dans les réserves

²¹ Raymond Montpetit 1997, p. 17, cité par Serge Chaumier, 2010, p. 25.

²² Line Ouellet, 1997, p. 26 ; ce que Dominique Poulot résume en écrivant que, où que ce soit, « le musée ne montre pas l'art, la science ou la société, mais leur construction à travers la "muséalité" » (2005, p. 104).

²³ Raymond Montpetit, 1997, p. 9 et 10.

²⁴ Serge Chaumier, 2010, p. 49.

²⁵ Voir par exemple la performance des danseurs Filibert Togolo et Cécile Koéta (2015) au musée d'ethnographie de Genève <https://www.tdg.ch/culture/culture/Quand-les-musees-se-donnent-en-spectacle/story/29764877>

²⁶ « Fehr demonstrated that the visual was not an ephemeral feature of museum practice that dissipated when museum objects were removed. [...] Fehr drew attention to how the visual was not limited to the display of things, but was embodied through the action of the museum visitor » (Jeffrey David Feldman, 2006, p. 251).

(*Mining the museum*, 1992) ou d'exhiber des masques, « otages du musée », yeux bandés et bouches bâillonnées (*Colonial collection*, 1990) ; ainsi encore de l'installation *Secrets* (2001) de Marc Couturier, utilisant la pleine lumière comme procédé d'occultation pour donner à sentir l'indiscernable présence d'objets sacrés aborigènes²⁷ ; ainsi enfin des expériences artistiques menées au Staatliche Kunstsammlungen Dresden (*Prolog #1-10*, 2017)²⁸ et questionnant le rapport des visiteurs aux collections ethnographiques.

« Pourquoi le sens d'une œuvre ne proviendrait-il pas de *l'usage* qu'on en fait, autant que du sens que lui donne l'artiste ? » interroge Nicolas Bourriaud²⁹, question qu'on peut étendre au masque sulka réchappé de son destin originel puisque tout à la fois artéfact ethnographique, « artéfact de l'ethnographe », pièce de musée et oeuvre d'art, il peut désormais s'appréhender comme l'ensemble virtuel des significations – congruentes ou dissonantes – qui lui sont prêtées.

Dans le cadre du musée, l'approche artistique met en évidence les potentialités d'interprétations et d'affects que les objets inspirent et qu'induit leur coexistence. L'un de ses intérêts est de le revendiquer en affirmant que la subjectivité y a sa place, qui permet de « contrer le rapport de pouvoir entre le musée et son visiteur », de « se détacher d'un discours scientifique faussement objectif » et de catalyser la réflexion critique³⁰. L'intervention artistique n'offre jamais qu'une lecture contemporaine parmi d'autres possibles issues de disciplines diverses (histoire, littérature, droit, biologie...). Elle favorise ce « mélange des genres » que Marc-Olivier Gonseth appelle de ses vœux³¹ ou encore, dans les termes de Clémentine Deliss, se donne comme une translation tirant les objets de l'isolement où les confinaient leur identification ethnique et leur « matérialité tenace » pour « les agencer en de nouveaux assemblages dialogiques propres à produire des récits alternatifs³² ». C. Deliss, qui dirigea le *Weltkulturen Museum* de Francfort, préconise cette politique salutaire de « remédiation des collections » afin de faire du musée « post-ethnographique » un terrain de recherche expérimentale interdisciplinaire et interculturelle où la présentation est « ouverte aux changements, aux conflits d'interprétation et à la réinvention créative³³ ». Plutôt que pétrifiés dans une définition catégorielle les réduisant à ces « *epistemic amputees* » qu'elle dénonce, les objets doivent être rendus à leur complexité au moyen d'approches plurielles qui explorent et problématisent, fût-ce de manière antinomique, leur présence et leurs liens de proximité. C'est dire qu'aux yeux de Clémentine Deliss la signification des objets ethnographiques déborde la fonction à laquelle les avaient initialement destinés leurs auteurs et autorise un processus de réception créative : « J'aurais beaucoup de mal à admettre que les ethnologues soient seuls légitimes à définir le sens des objets "ethnographiques". Pour moi, ces objets représentent toutes les histoires de l'art du monde : intriquées, contradictoires et en suspens (*unresolved*)³⁴. »

²⁷ Voir Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, 2017, p. 37-48.

²⁸ <http://prolog-ausstellung.info/>

²⁹ Nicolas Bourriaud, 2009, p. 187.

³⁰ Rébéca Lemay-Perreault, 2015, p. 120 et 121.

³¹ Marc-Olivier Gonseth, 2008, p. 687.

³² Clémentine Deliss and Frédéric Keck, 2016, p. 389.

³³ *Ibid.*

³⁴ Clémentine Deliss and Frédéric Keck, 2017.

Sans doute est-ce cet inachèvement même qu'il faut veiller à cultiver dans l'espace, muséal parce qu'il renvoie à l'impossibilité – réconfortante – de mettre des peuples en vitrine ; parce qu'il réhabilite la subjectivité, l'autoréflexivité et la pensée critique ; parce qu'il fait parler entre eux les objets exposés, désinhibe les questionnements..., tout en laissant libre de préférer certaines interprétations à d'autres...

Bibliographie

BLACHERE Jean-Claude, *Les Totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1996.

BOURRIAUD Nicolas, *Radical. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, éditions Denoël 2009.

BRETON André, *La Clé des champs*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1953.

CAMERON Duncan F., "The Museum, a Temple or the Forum", *Curator, the Museum Journal*, vol. 14, n° 1, p.11-24.

CHAUMIER Serge, « Quand les objets s'animent. La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'oeuvre et de sa réception », *Culture & Musées*, 2010, vol. 16, n°1, p. 21-43

CHAUMIER Serge, « Les écriture de l'exposition », *Hermès*, 2011, 61, p. 45-51.

DELISS Clémentine and KECK Frédéric, "Remediation, and Some Problems Post-Ethnographic Museums Face", *Hau. Journal of Ethnographic Theory*, vol. 6, n° 1, 2016, p. 386-390.

DELISS Clémentine and KECK Frédéric, "Occupy Collections! Clémentine Deliss in conversation with Frédéric Keck on access, circulation, and interdisciplinary experimentation, or the urgency of remediating ethnographic collections (before it is really too late)", Issue #7, Documenta 14 #2, 2017.

http://www.documenta14.de/en/south/456_occupy_collections_clementine_deliss_in_conversation_with_frederic_keck_on_access_circulation_and_interdisciplinary_experimentation_or_the_urgency_of_remediating_ethnographic_collections_before_it_is_really_too_late

DERLON Brigitte, « Vitrites, miroirs et jeux d'images : réflexions à propos du futur musée des Arts et des Civilisations », *Journal des africanistes*, vol. 69, n°1, 1999, p. 53-65.

DERLON Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI, « Appropriations et réparations dans l'oeuvre de Kader Attia », in B. Derlon et M. Jeudy-Ballini (dir.), *L'Art en transfert* (coll. « Cahiers d'anthropologie sociale ») 12, Paris, L'Herne, 2015, p. 77-94.

DERLON Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI, *Arts premiers et appropriations artistiques contemporaines*, Roma, Gangemi Editore, 2017.

FELDMAN Jeffrey David, "Contact Points: Museums and the Lost Body Problem", in Elizabeth Edwards, Chris Gosden, and Ruth Phillips (dir.), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford, Berg Publishers, 2006, p. 245-267.

GELL Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

GLASSEN Constance and David HOWES, "The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts", in Elizabeth Edwards, Chris Gosden, and Ruth

Phillips (dir.), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford, Berg Publishers, 2006, p. 199-222.

GOLDWATER Robert, *Primitivism in Modern Art*, Random House, 1986 [1938].

GONSETH Marc-Olivier, « La rhétorique expographique au Musée d'ethnographie de Neuchâtel », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 4, 2008, p. 685-691.

GOSSIAUX Pol Pierre, 2007, « Conserver, restaurer : écrire le temps en Afrique », *CeROArt* [Online], 1 | 2007, Online since 09 October 2008, connection on 29 March 2015. URL : <http://ceroart.revues.org/253>

GROGNET Fabrice, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradhiva*, 2, 2005, p. 49-63.

JEUDY-BALLINI Monique, "The Lives of the Mask. A Few Sulka Reasons for Perplexity", in Toon van Meijl et Jelle Miedema (dir.), *Shifting Images of Identity in the Pacific*, KITLV Press, 2004, p. 101-118.

JEUDY-BALLINI Monique, « La promesse de non-restitution comme condition d'enquête ethnographique (Nouvelle-Bretagne, Papouasie Nouvelle-Guinée) », Le Portail des sciences humaines, 2011. www.anthropoweb.com, 24, issn 2114-821x, url

JEUDY-BALLINI Monique, « Muséographier l'émotion esthétique ? Réflexions à propos d'un exemple océanien »/“*Bringing aesthetic emotion into the museum: reflections on an example from Oceania*”, *THEMA. La revue des Musées de la civilisation*, 2, 2015, p. 45-54 et 55-64.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, *Destination Culture. Tourism, Museums, and heritage*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1998.

LEMAY-PERREAUULT Rébéca, « Les oeuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ? », *Muséologies*, vol. 7, n° 2, 2015, p.111-136.

LIPSET David, Gregory Bateson, *The Legacy of a Scientist*, Boston, Beacon Press, 1980.

MCEVILLEY Thomas, *L'identité culturelle en crise. Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999 [1992].

MONTPETIT Raymond, « Dramaturgie en quatre temps », *La Lettre de l'OCIM*, n° 50, 1997, p. 8-10.

OUELLET Line, « Expositions, corps et âme », *La Lettre de l'OCIM*, n° 50, 1997, p. 25-27.

POULOT Dominique, *Musées et muséologie*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2005.

REED Adam, "Halting Motion and Growing Bodies: The Consequences of Incarceration in Papua New Guinea", *Cambridge Anthropology*, n° 3, vol. 19, 1996/97, p. 67-85.

THOMAS Nicholas, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1991.

VINCENT Cédric, « Réinventer le musée : interactions et expérimentations », *Perspective*, n°1, 2015, p. 199-206.

WAQUET Françoise, (à paraître), *Les émotions dans la société du savoir*.

WILSON Fred, “Constructing the Spectacle of Culture in Museums”, in Christian Kravagna (dir.), *The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique*, Cologne 2001, p. 97-102.