

Université de Neuchâtel

Faculté des lettres et sciences humaines

Institut d'histoire de l'art et de muséologie

Espace Tilo-Frey 1 2000 Neuchâtel

Présent et contemporanéité :

Libérer le temps du musée d'ethnographie, devenir contemporains

Thèse pour l'obtention du degré de Docteur ès sciences humaines et sociales,

Présentée par Fernanda Celis

Le 1^{er} avril 2021

Sous la codirection des professeurs :

Monsieur Octave Debary, Université de Paris
Monsieur Pierre Alain Mariaux, Université de Neuchâtel

Composition du jury :

Monsieur Bruno Brulon Soares, professeur à l'Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO

Monsieur Dominique Poulot, professeur à l'Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne

Monsieur Boris Wastiau, directeur du Musée d'ethnographie de Genève

Fernanda Celis González
Calle Galileo, 70, 5º centro derecha,
28015, Madrid, España
Fernanda.celis@unine.ch

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Pierre Alain Mariaux, directeur de thèse, professeur, Université de Neuchâtel ; M. Octave Debary, professeur, Université Paris-Descartes ; M. Bruno Brulon Soares, professeur, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro ; M. Dominique Poulot, professeur, Université de Paris 1 ; M. Boris Wastiau, directeur du Musée d'ethnographie, Genève autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Fernanda Celis Gonzàlez en laissant à l'autrice la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 1er avril 2021

Le doyen
Pierre Alain Mariaux



Résumé

Mots-clés : musée d'ethnographie, muséologie, expositions, formation de collections représentation, altérité, présent, décolonisation du musée, usages du temps, anthropologie du temps.

Quelles représentations contemporaines trouve-t-on en visitant un musée d'ethnographie en Europe ? En se penchant sur cette question, ce travail propose une analyse des *usages du temps* des musées d'ethnographie. Pour ce faire, nous partons de l'observation de différentes expositions permanentes et temporaires dans sept musées en Europe ; à savoir : le Musée d'ethnographie de Genève et celui de Neuchâtel (Suisse), le Musée de l'Homme et le Musée du quai Branly-Jacques Chirac (France), et, le *Museo de América*, le *Museo Nacional de Antropología* et le *Museo Etnológico y de Culturas Mundo* de Barcelone (Espagne). Ces musées, bien qu'ils aient actuellement des tailles, des formes et des projets très différents, partagent une caractéristique fondamentale : leurs origines coloniales qui ont donné lieu à des pratiques communes concernant le rapport au temps dans la production de représentations de l'altérité.

La première partie de la recherche est consacrée à l'analyse du dispositif d'exposition dans sa totalité, afin d'élaborer une vue panoramique de la construction et de la dilution du temps dans les expositions permanentes ; c'est ainsi que nous constatons un usage du temps *suspendu* ou *neutralisé* dans la production des représentations de l'altérité. Nous fermons ensuite la focale pour nous concentrer sur le présent en tant que période et sa représentation dans les collections ; ce faisant, nous cherchons à esquisser les objets intellectuels contemporains de l'anthropologie muséale et à savoir si les objets du présent, en plus d'être des *objets récents*, sont aussi des objets *contemporains*. Enfin, dans la troisième partie de la recherche, nous nous penchons à nouveau sur le dispositif total, en comprenant l'exposition comme un *lieu de présence*, où se créent des relations entre sujets et objets, en mettant cette fois l'accent sur les constructions contemporaines, et sur un usage du temps pour *rapprocher l'objet*.

C'est ainsi que, finalement, nous voyons se déployer complètement l'objectif d'*identifier les représentations contemporaines*. D'une part, nous pouvons le comprendre comme la *représentation du contemporain de l'altérité* : ici le contemporain prend un sens périodique, relatif au *présent* et donc susceptible de devenir un objet. D'autre part, nous comprenons cet objectif comme la *représentation contemporaine de l'altérité*, c'est-à-dire comme une manière de construire l'objet. De ce point de vue, le présent n'est pas seulement un objet mais aussi un *point d'ancrage*, une façon de construire n'importe quel objet à partir de *l'ici et maintenant*. Ce serait une forme d'anachronisme comme celui préconisé par Walter Benjamin lorsqu'il mettait en valeur la présentation des œuvres « dans le temps qui les connaît, c'est-à-dire dans notre temps », et de ne pas se contenter de montrer les choses seulement dans leur contexte d'origine.

Cette forme d'*anachronisme* est la base d'une contemporanéité intersubjective qui peut prendre place dans l'exposition, un rapport au temps qui permet d'accueillir le passé dans le présent, le *là-bas* dans *l'ici*, *l'autrefois* dans le *maintenant*... En ce sens et en partant de l'état actuel des musées – avec des collections ethnographiques du passé et du présent, d'*ici* et de *là-bas* –, cette étude suggère une réconciliation des oppositions binaires, une proposition de décolonisation du musée basée sur la *libération du temps*.

Summary

Keywords: museum of ethnography, museology, ethnographic collections, exhibitions, otherness, representation, museum's decolonization, uses of time, anthropology of time.

What contemporary representations do we find when visiting a museum of ethnography in Europe? Focusing on this question, this work proposes an analysis of the uses of time of ethnographic museums. In order to do so, we start from the observation of different permanent and temporary exhibitions in seven museums in Europe: the *Musée d'ethnographie de Genève* and the *Musée d'ethnographie de Neuchâtel* (Switzerland), the *Musée de l'Homme* and the *Musée du quai Branly-Jacques Chirac* (France), the *Museo de América*, the *Museo Nacional de Antropología* and the *Museo Etnológico y de Culturas Mundo* of Barcelona (Spain). These museums, although they currently have very different sizes, forms and projects, share a fundamental characteristic: their colonial origins, which gave rise to common practices regarding the use of time in the production of representations of otherness.

The first part of the research is devoted to the analysis of the exhibition display as a whole, in order to elaborate a panoramic view of the construction and dilution of time in permanent exhibitions; in this way, we note a use of *suspended* or *neutralized* time in the production of representations of alterity. We then close the focus to concentrate on the present as a time period and its representation in the collections; in doing so, we seek to sketch out the contemporary intellectual objects of museum anthropology and ask ourselves whether the objects of the present, in addition to being *recent objects*, are also *contemporary objects*. Finally, in the third part of the research, we focus again on the exhibition display, understanding the exhibition as a place of *presence*, where relationships between subjects and objects are created, now focusing on contemporary constructions, and on a use of time to *approach an object*.

It is thus that, finally, we see the objective of "identifying the contemporary representations" fully unfold. On the one hand, we can understand it as the *representation of the contemporary of otherness*: here the contemporary takes on a periodic meaning, relative to the present and therefore susceptible of becoming an object. On the other hand, we understand the objective as a *contemporary representation of otherness*, that is to say as a way of constructing the object. From this point of view, the present is not only an object but also an *anchor point*, a way of constructing any object from the *here* and *now*. This would be a form of anachronism like the one advocated by Walter Benjamin when he emphasized the presentation of works "in the time that knows them, that is, in our time", and not to be satisfied with showing things only in their original context.

This form of anachronism is the basis of an intersubjective contemporaneity that can take place in the exhibition, a relationship to time that allows us to welcome the *past* in the *present*, the *there* in the *here*, the *then* in the *now*... In this sense and considering the current state of museums - holding ethnographic collections of the past and the present, of *here* and *there* - this study suggests a reconciliation of binary oppositions, a proposal for the decolonization of the museum based on the *liberation of time*.

Remerciements

Je fais des allers-retours entre le *nous* et le *je*. Lorsque je trouve excessif d'impliquer le lecteur dans des opinions ou des actions qui me paraissent schizophrènes dites au pluriel, je choisis la première personne du singulier ; puis j'essaie de garder le *nous* pour les choses qui se passent dans le texte, que nous lisons ensemble, que nous construisons en commun au fur et à mesure que les idées bougent. Les frontières sont toujours si poreuses et j'ai du mal à respecter même mes propres règles. En tout cas, ce *moi* est habité par *nous*, composé de beaucoup d'*autres*, grâce à qui je peux et veux dire, je peux et veux penser, j'ai pu et voulu faire ce travail. Ces *nous*, un réseau de sauvetage, à qui toute la douceur injectée dans ce travail est dédiée.

Elena Delgado, moustique de la curiosité, a un jour lancé l'idée de mener cette recherche, de reprendre la vie académique. Avec sa belle énergie indifféremment partagée entre les causes possibles et impossibles, nous avons commencé à réfléchir à ce projet qu'elle a accompagné avec cœur jusqu'à sa fin. La Confédération suisse a accepté de m'accorder des fonds pour trois ans, avec la distinction de faire partie de son programme de *bourses d'excellence* pour les étrangers. Boris Wastiau m'a tendu la main avant même que je débarque en Suisse, pour la première fois de ma vie. Comme Elena, Boris a eu confiance en moi, il a cru que ma curiosité, mon énergie et mon inconscience pourraient, avec beaucoup de travail, porter leurs fruits, et il m'a soutenue pour que j'y parvienne. C'était l'année 2014 et l'Université de Neuchâtel, avec son lac et son silence, est devenue mon plus lointain *chez moi*.

J'ai reçu de ma faculté, et de Pierre Alain Mariaux qui l'a représentée, un soutien de taille humaine dont je serai toujours très reconnaissante. Au cours des années suivantes, Pierre Alain a écouté avec une patience inestimable mes digressions sur cette thèse. Quand je réussissais à m'arrêter de parler comme un ouragan de doutes, Pierre Alain faisait des commentaires précis qui, en même temps qu'ils déconstruisaient mes pensées m'encourageaient à continuer. Il m'a appris des choses, pour moi cruciales, dont je lui suis très reconnaissante et auxquelles j'espère rendre justice ça et là dans ce texte.

L'appartement dans lequel j'ai vécu ces années-là avait une grande fenêtre dont la vue en ligne droite n'était pas celle du lac, si convoitée, mais la grande fresque au dos du Musée

d'ethnographie de Neuchâtel. Venir vivre dans cette ville, y faire une thèse en muséologie c'était aussi le plaisir de passer et repasser par le musée, de prendre des cours dans son auditorium et des cafés sur la colline qui surplombe le lac. Je préférais que les cours de français soient des cours d'ethnologie en français, et c'est ainsi que je suis arrivée à celui d'Octave Debary. Souvent, je ne comprenais pas tout ce qui s'y passait, je m'y perdais... et pourtant, intuitivement, je savais que, la beauté du travail d'Octave était la seule chose que j'étais sûre de vouloir suivre. Le regard brillant d'Octave a accompagné ma recherche, la comprenant beaucoup plus tôt et beaucoup mieux que moi. Son intelligence et sa grande sensibilité ont permis que ce travail ait été, *aussi*, un travail heureux.

La vie universitaire, quand elle se passe au bord d'un lac, est plus appétissante. L'été, je gardais mon maillot de bain dans mon bureau et l'hiver (qui me semblait toujours trop long) le brouillard tirait un rideau qui empêchait de voir au-delà du bord : le lac était supprimé. Isaline et moi avons partagé un bureau dans lequel elle est devenue pour moi toute la Suisse : mon informatrice, mon lien de proximité avec un monde étrange. Notre bureau est devenu le siège d'une fraternité, d'une sororité, que nous entretenons désormais virtuellement. Entre-temps, je n'ai pas cessé de manger de la soupe aux lentilles à deux heures de l'après-midi à la cafétéria de la faculté, ni de rire trop fort. Mon identité mexicaine a peiné à trouver son point d'intégration, mais après les années passées en Espagne je me suis auto-considérée comme sa fille adoptive, même si cette adoption n'était pas toujours légale. Les soins d'Elena ont permis aux hispanophones de trouver un foyer. Ensemble, nous discutons en mêlant des recettes pour adapter les aliments qui nous manquaient à nos critiques du structuralisme et à nos doutes, qui étaient nombreux. Nous avons créé un espace commun où nous nous permettions d'être étrangers, et c'était souvent réjouissant. Virginie a lu et relu avec tendresse tant de mes lettres, de mes CV, d'articles, c'est elle qui s'est assurée que mon français était compréhensible tout au long de mes années de thèse. À ces femmes, chercheuses, soignantes, proches et infatigables, je dis merci d'avoir nourri mon intellect, mon âme – et même mon estomac !

Comme c'est souvent le cas, l'enquête a pris plus de temps que prévu. Heureusement, la Fondation Verdier m'a soutenue et permis de passer une année supplémentaire en Suisse, une année absolument indispensable à la recherche. Pour cette bulle d'air que la Fondation et surtout Madame Caroline Junier ont décidé de me prêter, je serai toujours

reconnaissante, ainsi que pour les séjours que la Fondation Maison Borel m'a permis de faire dans leur merveilleuse maison, lorsque je n'ai plus eu le droit de résider en Suisse. Kamal, qui comprend mieux que personne l'importance de « faire maison », a partagé la sienne avec une générosité débordante. Le travail a continué d'être alimenté par les conversations avec les doctorants à la faculté puis au laboratoire, avec l'aide précieuse et toujours affectueuse de mes amis conservateurs du Museo de América, Ainhoa de Luque, Beatriz Robledo, Carolina Notario et Andrés Gutiérrez, qui prenaient toujours le temps de venir boire un café avec moi, de chercher des pièces dans les collections et de pousser mes recherches dans les archives. Les conversations avec les professionnels des musées ont été aussi très riches, surtout avec Sara Sanchez del Olmo, conservatrice du MEN, qui m'a toujours soutenue avec autant d'affection que de rigueur.

Et puis le moment est venu d'écrire, par à-coups, à Paris, à Madrid, à Neuchâtel ... Béatrice m'a ouvert les portes de Vannaire et l'écriture s'est adoucie. Elle a pris soin de tout ce texte, l'a lu et l'a corrigé avec finesse et affection. Il était presque impossible d'effacer les traces de ma langue maternelle sans avoir à réécrire le texte, et pourtant, Béatrice a réussi à rendre possible la lecture en français, chacune des pages qui suivent sont une heureuse dette envers elle. Finalement : une soutenance de thèse arrive et je ne saurais être plus reconnaissante pour le travail pointu, pertinent et généreux que les professeurs, Bruno Brulon, Dominique Poulot et Boris Wastiau ont consacré à ma recherche.

Depuis toujours Cristina et Guillermo sont présents. Ils sont *ici et maintenant*, bien que cela fasse quinze ans que nous n'avons pas partagé la même latitude. Toutes mes joies sont immédiatement les leurs, et toutes mes possibilités existent grâce à eux. Ils sont le plus grand *nous* qui habite mon *moi*... Où qu'il se trouvent, ils sont *mon chez-moi*, la référence où l'on revient toujours, avec Fabiana qui, en plus, nous a donné Leonardo. Chez-moi comme c'est aussi Erika, complice de chacune de mes vies, sœur qui dynamite la distance par l'éclat de son rire. Et Bernardo, le médiéviste mon plus contemporain ... Il a toujours su tant de choses dont, en toute tendresse, il m'a laissé tout le plaisir de la découverte ...

Il me plaît de me promener dans tout ce réseau d'affections qui, comme le filet pour un équilibriste, m'a permis de marcher même lorsque mes pas étaient bien hésitants. Certains

sont partis et je leur dois autant qu'à ceux qui sont encore là. Le réseau s'étend toujours, et j'ai du mal à y mettre une limite... pour eux, ma gratitude va au-delà de cette thèse, elle s'étend à la vie.

Sommaire

INTRODUCTION	13
A. TEMPS : LA DOUBLE SUSPENSION	13
B. CONTEMPORAIN ET CONTEMPORANÉITÉ POUR CETTE RECHERCHE	18
C. MUSÉES D'ETHNOGRAPHIE, LEURS REDÉFINITIONS : CONTEXTE DE CETTE RECHERCHE.....	25
MÉTATHÈSE.....	33
A. STRUCTURE DU TEXTE	33
B. MÉTHODOLOGIE	35
C. ÉTUDES DE CAS	51
CHAPITRE I	65
CONSTRUCTION ET DILUTION DU <i>TEMPS</i> AU MUSÉE	65
1. INTRODUCTION.....	65
2. L'ESPACE DE L'EXPOSITION, LE PREMIER RÉCIT	66
2.1 <i>L'organisation des collections dans un espace d'exposition permanente : découpages matériels et conceptuels</i>	<i>66</i>
2.2 <i>La relation musée-Monde : le musée d'ethnographie comme le musée des musées.....</i>	<i>79</i>
2.3 <i>La territorialisation du temps : les cadrages temporels issus de la spatialisation.....</i>	<i>86</i>
2.4 <i>Le passé simple.....</i>	<i>90</i>
3. DEUXIÈME RÉCIT : LES TEXTES.....	95
3.1 <i>L'information verbale dans l'exposition</i>	<i>95</i>
3.2 <i>Textes sur les concepts et textes sur les objets.....</i>	<i>97</i>
3.3 <i>L'information apparente</i>	<i>114</i>
4. TROISIÈME RÉCIT : LES OBJETS	116
4.1 <i>Entre muséologie et expôt.....</i>	<i>116</i>
4.2 <i>Les empreintes des objets.....</i>	<i>118</i>
4.3 <i>Les messages des objets.....</i>	<i>129</i>
5. CONCLUSION.....	134
CHAPITRE II.....	139
DES OBJETS DU PRÉSENT	139
1. INTRODUCTION.....	139
2. LA CONTEMPORANÉITÉ D'AUJOURD'HUI ET D'AUTREFOIS DANS LES COLLECTIONS	141
2.1 <i>Le présent dans le passé.....</i>	<i>142</i>
2.2 <i>Notre contemporain</i>	<i>146</i>
3. DES ENJEUX THÉORIQUES À LA COLLECTE DES OBJETS DU PRÉSENT	151
3.1 <i>La construction de l'objet à caractère ethnographique.....</i>	<i>151</i>
3.2 <i>Objets du présent et jeux d'échelle.....</i>	<i>161</i>
4. LES OBJETS DU PRÉSENT DANS LES EXPOSITIONS PERMANENTES	174
4.1 <i>Les deux musées en Suisse.....</i>	<i>175</i>
4.2 <i>Les deux musées en France</i>	<i>187</i>
4.3 <i>Les deux musées en Espagne.....</i>	<i>196</i>
5. CONCLUSION.....	203
CHAPITRE III	213
DE L'ALTÉRITÉ À LA CONTEMPORANÉITÉ	213
1. INTRODUCTION : LA CONTEMPORANÉITÉ AU-DELA DE L'ACTUALITÉ.....	213
2. LES EXPOSITIONS TEMPORAIRES.....	215
2.1 <i>Le passé et l'histoire</i>	<i>219</i>
2.2 <i>L'objet à l'arrêt.....</i>	<i>232</i>
2.3 <i>Art et contemporanéité.....</i>	<i>253</i>
2.4 <i>Bilan.....</i>	<i>271</i>

3	EXPOSITIONS PERMANENTES : LE CONTEMPORAIN ET LA CONTEMPORANÉITÉ.	278
3.1	<i>Le contemporain au Musée de l'Homme : entre mise à jour et point de vue du présent</i>	<i>282</i>
3.2	<i>La contemporanéité au MEN.....</i>	<i>296</i>
3.3	<i>Bilan.....</i>	<i>318</i>
	CONCLUSION	323
	BIBLIOGRAPHIE.....	333
	ANNEXES.....	359
	ANNEXE 1. FICHE DE VISITE POUR L'ANALYSE CRITIQUE DES EXPOSITIONS.....	359
	ANNEXE 2. GRILLE POUR CLASSER LES OBJETS PRESENTS DANS LES EXPOSITION PERMANENTES DES HUIT ETUDES DE CAS INCLUS DANS CETTE RECHERCHE.	361
	ANNEXE 3. LISTE D'IMAGES DANS LE TEXTE.	363

INTRODUCTION

a. Temps : la double suspension

Le musée est un lieu de suspension, de suspension de *l'incrédulité*¹ – au musée nous faisons confiance –, de suspension des objets, décontextualisés, « mis entre parenthèses » comme dit André Desvallées² ; mais aussi de suspension du *Temps*³. Le sens du temps dans le musée tend à s'estomper⁴. Une fois qu'une chose entre dans un musée, son temps est arrêté, on la possède, on l'arrache au flux du monde. Le musée arrête ses objets pour les connaître, pour les collecter. Collecter c'est mettre des choses à l'abri du Temps, les sauver de lui. Une fois devenu objet – et lorsque la chose est passée par le processus de *muséalisation*⁵ – puis conviée au monde des *expôts*⁶, elle flottera dans un espace où tous

¹ Comme Boris Wastiau remarquait par rapport à la fonction de « production des vérités » dans les musées. cf. WASTIAU Boris, « La reconversion du musée glouton », in : GONSETH Marc-Olivier *et al.* (éd.), *Le musée cannibale*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, du 9 mars 2002 au 2 mars 2003, Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2002, p.88.

² DESVALLÉES André, « L'incorrect », in : GONSETH Marc-Olivier *et al.* (éd.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2004, p.539.

³ Nous distinguons le temps *physique* ou de *l'univers*, et les constructions humaines et culturelles de celui-ci, car, comme Marshall Sahlins explique, chaque ordre culturel établit son propre mode de conscience historique. cf. SAHLINS Marshall, *Islands of History*, Chicago/London : The Univ. of Chicago Press, 1985. Le temps physique est « [...] cet espace dans lequel se disposent, sans nécessairement se côtoyer, êtres et choses, suprêmement indifférent à la variété des mesures qu'en opèrent les hommes tout comme à la pluralité des cadences que ces derniers lui assignent ». Cette distinction nous permet de considérer que la simple cohabitation de sujets (ou d'objets) dans un temps physique n'est pas une condition directe pour leur contemporanéité. cf. LENCLUD Gérard, « Être contemporain. Altérité culturelle et constructions du temps », in : ANDRÉ Jacques, DREYFUS-ASSEO Sylvie et François (dir.), *Les récits du temps*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010, p.43. Voir aussi les distinctions établies par Johannes Fabian entre temps physique, temps typologique et temps intersubjectif : FABIAN Johannes, *Time and the Other, how anthropology makes its object*, New York : Columbia University Press, 1983, pp-22-25.

⁴ Bernard Deloche nous parle aussi des musées comme d'institutions qui cherchent à se situer en dehors du temps et de leur propre contingence historique. À partir de ce que nous comprenons de l'utopie comme une *histoire sans lieu*, Deloche propose de penser les musées comme des lieux hors du temps, *lieux sans histoire, uchronies*. cf. DELOCHE Bernard, *Mythologie du Musée, de l'uchronie à l'utopie*, Paris : Le Cavalier bleu, 2010.

⁵ La muséalisation est une « opération tendant à extraire physiquement et conceptuellement une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal à la transformer en muséale, la faire entrer dans le champ du muséal ». MAIRESSE François, « Muséalisation », in : DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin (Collection « La Muséologie »), 2011, p. 251.

⁶ L'expôt est un « concept désignant tous les objets au sens large, incluant donc les matériaux visuels, sonores, tactiles ou olfactifs, susceptibles d'être porteurs de sens dans le cadre de l'exposition », GONSETH Marc-Olivier, « L'Illusion muséale », in : GONSETH Marc-Olivier, *et al.* (éd.), *La Grande illusion*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, du 21 octobre 2000 au 21 octobre 2001, Neuchâtel : Musée d'Ethnographie, 2000, p. 157. Deloche et Mairesse, définissent un expôt comme : « tout ce qui est ou qui peut être exposé, sans distinction de nature, qu'il s'agisse d'original, ou de reproduction, d'objet à deux ou à trois dimensions, d'objet d'art ou d'objet utilitaire ». DELOCHE Bernard

les autres objets sont ses voisins, ils habitent tous l'espace et le temps de l'exposition. Mais dans les musées d'ethnographie, au moins dans la majorité des cas, l'espace-temps auquel le récit d'une exposition fait appel se situe au-delà des murs entre lesquels on se trouve. Cet espace-temps auquel le récit fait référence, cette réalité absente mais représentée (parfois voulant être reproduite, parfois plutôt évoquée), appartient au *monde d'origine* des objets. Ceux-ci ont donc une localisation spatiale et temporelle, une date et un lieu d'origine. Or, si nous avons pensé avec Foucault aux musées comme *hétérotopies*⁷, il faut nous demander, comme Peter Pels nous y invite, dans quelle mesure ils sont aussi des « *paradoxes hétérochroniques* »⁸.

Le musée d'ethnographie arrête le temps de ce qu'il montre, puis, en fonction du projet d'exposition (de production de représentations) qu'il met en œuvre, en fonction du dispositif expographique, construit activement ou passivement des *cadres temporels* pour ses objets⁹. Si le passage d'un espace interne du musée à un espace public (exposition) n'est pas élaboré en prenant conscience de cette réinsertion des objets dans le Temps, la construction de cet objet arrêté dans l'espace interne du musée sera calquée dans l'espace public. Or, la suspension du temps devient suspecte : cyclique, lent, linéaire, accéléré, quel qu'il soit, le temps est caractérisé par le flux. Il semble donc logique de se demander devant un objet au milieu d'une exposition, non seulement *d'où* il vient, mais

et MAIRESSE François, « Objet », in : DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie...*, 2011, pp. 385-420.

⁷ cf. FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », in : *Empan*, 2004, vol.2, n°54, pp. 12-19, Disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm> [en ligne] consulté le 21 mars 2020. Pour une lecture de l'ethnographie et l'hétérotopie voir : VAN BROEKHOVEN Laura, "Ethnographic Heterotopia", in : *Beyond Modernity, do ethnography museums need ethnography*, Actes du colloque international RIME (Réseau international de musées d'ethnographie), Rome, 18-20 avril 2012, textes réunis par FERRACUTI Sandra *et al.*, Rome : Espera Libreria Archeologica, 2013, pp. 91-98.

⁸ cf. Peter Pels dans la conférence d'ouverture du cycle *Museum Temporalities, Time, History and the (ethnographic) museum*. PELS Peter, *Museum Temporalities*, Research Center For Material Culture, Amsterdam, 29 min, 15 février 2016. Enregistrement disponible à l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dKuh-iOZUFg=dKuh-iOZUFg=dKuh-iOZUFg=dKuh-iOZUFg> [en ligne] consulté le 10 janvier 2020.

⁹ En suivant la recommandation de Mieke Bal dans son *Lexicon pour l'analyse culturelle*, j'utiliserai le mot *framing*, sur autres comme *contexte* ou *cadre*, puisque ces derniers sont des mots qui font appel plus à l'objet dont on parle qu'au sujet qui énonce. *Framing* permet d'entrevoir que c'est le chercheur, ou le musée, ou l'ethnographe, bref, celui qui énonce, qui construit ce cadrage temporel. Ainsi, *framig* dégage une sensation de mouvement que *cadre* empêche. Dans la version française de ce texte, nous trouverons aussi *cadrage* pour substituer la forme typique de cadre temporel qui entraîne les mêmes enjeux que l'expression équivalente anglaise : *time frame*. BAL Mieke, "Lexicon for cultural analysis", in : *Die Lust an der Kultur-Theorie: transdisziplinäre Interventionen: für Wolfgang Müller-Funk*, Wien/Berlin : Turia/Kant Verlag, 2013, pp. 49-81. Disponible à l'adresse URL : https://www.unilu.ch/fileadmin/fakultaeten/ksf/institute/kuwifo/Team_Previsic/Mieke_Bal_Lexicon_english.pdf [en ligne] consulté le 24 février 2018.

aussi, de *quand*. Lorsqu'il n'y a pas de dispositif expographique assez clair pour que les visiteurs puissent y ancrer leurs propres connaissances, ils construiront une idée à partir du *vide informationnel* laissé par le discours du musée. Mais le vide informationnel est aussi de l'information : il n'y a pas de *non-discours*, mais plutôt des discours passifs. Ce vide est constitué par des omissions qui prennent autant de poids que toute information que le musée croit proposer explicitement dans son récit.

Mais, si le rapport des musées à la temporalité est complexe, qu'en est-il de celui de l'anthropologie ? La critique de la construction hors du *temps partagé* des objets de l'anthropologie a été ouverte dans les années 1980, avec l'œuvre phare de Johannes Fabian "*Time and the Other, how anthropology makes its object*"¹⁰. Son travail, dirigé vers l'anthropologie académique (rien à voir, en principe, avec le musée), exposait une problématique qui se pose entre le travail de terrain des ethnographes et la théorie anthropologique élaborée à partir de celui-ci : si la recherche nécessite une intersubjectivité qui rend contemporains le chercheur et son objet, l'élaboration du discours anthropologique refuse ce temps commun. Ainsi, Fabian expliquait que la discipline fait un usage *éloignant* du temps (*distancing use of time*). Un usage qui a spatialisé le temps en l'assimilant à la distance géographique qui sépare le chercheur occidental des groupes ethniques qu'il étudie. Comme Anne-Marie Bouttiaux l'explique : « la distance dans l'espace se transpose facilement en distance dans le temps et fait de l'erreur d'assigner des objets une atemporalité simpliste, basée sur des considérations étranges »¹¹. Cet usage éloignant du temps devient souvent une archaïsation de l'altérité qui a traversé différents cadres ; de la rencontre à la Renaissance avec une altérité comprise comme *sauvage* et seulement domestiquée/comprise par son assimilation aux *anciens*¹², à l'évolutionnisme qui a vu dans les *autres contemporains* une version ancienne de *nous*, en passant par un matérialisme qui assimilait l'étude des cultures vivantes à celle des cultures éteintes, ou par un structuralisme qui évacuait le temps

¹⁰ cf. FABIAN Johannes, *Time and the Other, how anthropology makes its object*, New York : Columbia University Press, 1983.

¹¹ BOUTTIAUX Anne-Marie, "The porosity of objects", in : BOUTTIAUX Anne-Marie (éd.), *Fetish Modernity*, catalogue d'exposition, Royal Museum of Central Africa Tervuren 2011, Museo de América Madrid 2011-2012, Naprstek Museum of Cultures Prague 2012, Museum für Völkerkunde 2012-2013, Viena, Rijksmuseum voor Volkenkunde National Leiden 2013-2014, National Museums of World Culture Stockholm 2014, Tervuren : Musée Royale de l'Afrique Centrale, 2011, p.153. Sauf indication contraire, toutes les traductions entre anglais, français, italien et espagnol sont faites par l'auteure.

¹² cf. HARTOG François, *Anciens, modernes, sauvages*, Paris : Galaade, 2005.

comme facteur absolument définitif dans la construction de son objet¹³. D'ailleurs, la construction moderne de l'objet de l'anthropologie comme un *objet traditionnel* qui traverse inaltéré le temps, ainsi que la vision essentialiste qui essayait de donner à voir les cultures comme aussi pures que possible, pourraient aussi s'ajouter à ces actes qui évacuent l'*autre* du temps partagé.

À l'époque même où Fabian proposait cette idée, et avec une imparable logique, James Clifford notait dans son livre fondateur "*The predicament of culture*" comment cette situation se répercutait dans les musées d'ethnographie ; il disait que : "the historical contacts and impurities that are part of ethnographic work – and that may signal the life, not the death, of societies – are systematically excluded"¹⁴. Outre cette aspiration (souvent maintenue) à la pureté, qui a pour effet de rendre le présent difficile à cibler dans les expositions, Clifford dénonçait spécifiquement des incohérences dans le traitement temporel des objets des cultures non-occidentales : la *dé-historisation*, l'assignation d'un *temps autre* (neutralisé) pour les *autres*, et, bien sûr, l'usage d'un *présent ethnographique*. Ce présent vidé de temporalité, dont la persistance sera analysée ici, va bien au-delà des textes des musées, car, si dans les musées d'ethnographie le temps est suspendu, cela ne signifie pas qu'il cesse d'exister. Dans le musée, il y a une *rhétorique du temps*, mais elle souvent construite passivement, par omission. Nous allons le voir dans ce travail grâce à des exemples tirés de différents musées : dans les expositions permanentes, le contexte temporel créé par le musée tend à être le même pour les personnes non européennes du passé que pour ceux du présent. Ainsi, le temps que le récit attribue aux ethnographiés (ou à leurs objets) est très différent de celui des ethnographes (ou de la société dans laquelle le musée est situé) ; cette différence est soumise à la règle du *grand partage* : il y a un temps pour *nous*, et un temps différent (et neutralisé) pour les *autres*¹⁵.

¹³ Roger Sanjek exprime cela en termes d'une attitude active ou passive que l'anthropologie a manifestée par rapport au passé. SANJEK Roger, "The Ethnographic Present", in : Man, New Series, Vol. 26, No. 4, 1991, p. 615. Alban Bensa, pour sa part, s'attache avant tout à démontrer l'attitude du structuralisme en anthropologie face au temps et à l'histoire. cf. Bensa Alban, *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse : Anacharsis (coll. « Essais »), 2006.

¹⁴ CLIFFORD James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge Mass./London : Harvard Univ. Press, 1988, p.202.

¹⁵ Pour une approche critique sur la notion du grand partage en anthropologie voir : LENCLUD, Gérard, « Le grand partage ou la tentation ethnologique », in : ALTHABE Gérard, FABRE Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992, pp. 9-37.

Ainsi, l'utilisation du temps par le colonialisme a également été un usage éloignant, parce que l'évacuation de l'*autre* du temps partagé, le *déni de contemporanéité*, dans les termes même de Fabian, ou le simple empêchement de construire l'altérité dans la contemporanéité, est une *politique du temps*, une politique du dé-agencement de l'*autre* dont nous allons développer l'élaboration tout au long de cette recherche et dont les implications justifient l'intérêt de son démontage. Aujourd'hui, à un moment où les musées d'ethnographie envisagent leur décolonisation¹⁶, il devient nécessaire de s'interroger aussi sur l'un des systèmes de construction des objets obéissant à la logique moderne et coloniale qui y a cours, à savoir, l'altérité construite à partir d'un éloignement par le temps. Autrement dit, la remise en cause de la *colonialité* des musées – dans le cadre d'un projet de décolonisation – devra également passer par la révision de l'utilisation coloniale du temps, qui, mettant l'*autre* à distance, nie sa contemporanéité.

En somme, ce *déni de contemporanéité*, ce temps neutralisé pour les *autres*, résulte de la superposition de projets concomitants : le projet rationnel des Lumières, le projet colonial et le projet muséal, tous marqués par une approche du temps conçue comme une marche linéaire vers le progrès. Dans cette politique du temps, les relations de pouvoir sont construites au sein de dichotomies : ce qui est primitif, traditionnel, et sous-développé par opposition à un monde civilisé, moderne et développé. Cela nous renvoie à une logique de *grand partage*, de division entre nous et les autres, pour qui il existe aussi un temps différencié. C'est suivant cette logique que nous comprendrons que la *libération du temps* est une proposition de *décolonisation du musée*. Libérer le temps de la conception linéaire – de la compartimentation et de la dichotomie établies entre passé et présent – nous permettra de nous concentrer sur la signification du passé dans le présent. Ce présent peut, à différents niveaux, être compris comme un *présent commun*. Un présent commun quand on pense aux collections ethnographiques du *passé* et des *autres*, qui peuvent aussi être comprises comme faisant partie du *présent* et de *nous*, un *nous commun* qui s'est forgé au fil du temps. C'est aussi un *présent commun* lorsque les collections, quelle que soit leur origine spatio-temporelle, sont mises en exposition, les plaçant ainsi en *présence* de quelqu'un, d'un visiteur, et permettant ainsi la création d'une relation de contemporanéité

¹⁶ Le 43e Symposium annuel de l'ICOFOM (prévu pour octobre 2020 mais reporté à mars 2021) a pour sujet "La décolonisation de la muséologie : musées, mélange et mythes d'origine", disponible à l'adresse URL : <https://www.icomcanada.org/fr/2020/02/22/appel-a-communications-du-symposium-annuel-de-licofom-montreal-2020/> [en ligne] consulté le 29 mai 2020.

entre ce qui est vu et celui qui regarde, entre sujet et objet, (entre objet représentant des sujets et sujets participant à la création de représentations). Une relation de contemporanéité qui naît de la création de sens à partir *d'ici et maintenant* de ce qui peut venir *de là-bas et d'autrefois*¹⁷. Un ici et maintenant qui peut aller de la plus petite sphère (ici et maintenant dans cette vitrine, ou un discours méta-muséal) à une sphère beaucoup plus étendue (ici et maintenant dans *notre monde*).

La réconciliation des objets par la libération du temps permet la réconciliation de la dichotomie pour nous installer, ne serait-ce qu'un instant, dans *notre présent commun*.

b. Contemporain et contemporanéité pour cette recherche

Ce travail ne porte donc ni sur la temporalité du musée (la chaîne muséale, ou le processus de *muséalisation* des objets) ni sur la temporalité des cultures qui font l'objet de l'anthropologie (les régimes d'historicité des cultures). Cette recherche s'intéresse à la *rhétorique du temps* dans laquelle les musées d'ethnographie placent les *autres cultures* : un temps recréé lorsqu'un objet est mis en exposition, inséré dans un récit.

Plus précisément, dans ce qui suit, nous aurons pour but d'identifier et de montrer les représentations des cultures contemporaines telles que nous les proposent les expositions des musées d'ethnographie. Pour cela, deux niveaux de lecture : le plus immédiat est celui qui a trait à la représentation du présent de l'objet, c'est-à-dire, celle qui inclut les représentations du présent des cultures qui sont abordées dans les expositions. Précisons à cet égard que nous entendons par *contemporain* le présent, dans une acception périodique, qui en fait une valeur autonome et non référentielle ou intersubjective (bien

¹⁷ Le souci du lieu à partir duquel la création ethnographique est exprimée est au centre de la réflexion de Clifford Geertz dans *Works and lives: the anthropologist as author*, où il décortique la rhétorique des textes des grands auteurs de l'anthropologie du siècle dernier. Geertz parle d'être ici, au lieu de là-bas, maintenant, au lieu d'alors... et il souligne que ce lieu où se situer dans la création ethnographique n'est pas exclusif à l'écriture de l'ethnographie, mais s'étend à d'autres systèmes de représentation comme les films et les musées. cf. GEERTZ Clifford, *Works and lives: the anthropologist as author*, Stanford : Stanford University Press, 1988. Comme nous le verrons plus loin dans la méthodologie, aux fins de cette recherche, l'*ici* et le *là-bas*, comme le *maintenant* et l'*autrefois*, prennent pour point de départ géographique le lieu où se situe le musée en question, et le point de départ du maintenant couvre le moment présent jusqu'à ce qu'il trouve une limite poreuse dans les années 1980. Ce n'est pas un *ici et maintenant* qui veut copier l'axe central du regard colonial euro-centrique, dans lequel la société blanche et occidentale est considérée comme un point de départ neutre vers le *là-bas* et l'*autrefois* qui couvrent tout le reste du monde. Le nôtre est un *ici et maintenant* qui prend en compte le lieu et le temps de la création de sens, le musée, l'exposition comme *lieu de présence*.

que nous sachions qu'il est régi par une relation avec *nous*), et qui donc nous permet de le traiter en tant qu'objet¹⁸. Le deuxième niveau de lecture du contemporain (niveau relationnel/intersubjectif) s'éloigne du caractère périodique et vise à penser la contemporanéité comme une manière intersubjective de construire l'objet. Le temps est un instrument dont l'usage permet d'éloigner ou de rapprocher les objets, et c'est pourquoi nous explorerons la contemporanéité comme une manière de rapprocher ;, par opposition à l'usage du temps le plus couramment pratiqué dans les musées d'ethnographie, à savoir celui qui éloigne les objets.

Commençons par penser le présent, le contemporain comme objet. Nous savons que les périodisations élaborées à partir de grandes dates et d'événements marquants sont de moins en moins consensuelles, mais si nous devons limiter la période à laquelle nous référons lorsque nous parlons de « contemporain », nous pourrions situer son début quelque temps après la Seconde Guerre mondiale. Pour les musées d'art contemporain, France Lévesque explique qu'il y a plus ou moins deux tendances de périodisation, certaines prenant pour point de départ l'année 1945, d'autres les années soixante¹⁹. Hal Foster, lui aussi, fait remarquer que pour ce qui est du contemporain, la plupart des musées d'art "tend to treat it as a part not only from prewar practice but from most postwar practice as well"²⁰. On voit que la périodisation du contemporain est fort volatile. Au Musée des civilisations du Québec, par exemple, on considère qu'une collection de meubles contemporains est celle composée de pièces datant d'après le début du XX^{ème} siècle²¹. Comme ce musée est un *musée de société*, la datation du XX^{ème} siècle comme contemporaine est probablement liée à la production industrielle, en série, des pièces. Nous reviendrons amplement sur ce point au Chapitre II. En tout cas, quand on pense aux musées d'art contemporain, ou au département de littérature ou d'histoire contemporaine

¹⁸ Nous pouvons aussi penser dans les termes proposés par Paul Ricœur qui, évoquant le passage du passé comme adjectif au passé comme substantif, explique qu'« il faut maintenir le statut lexical du passé comme adjectif substantivé ». La même chose se produirait avec cette façon de comprendre *le contemporain*, oubliant qu'il s'agit d'un *caractère contemporain*. cf. RICŒUR Paul, « La marque du passé », in : *Revue de Métaphysique et de Morale*, No. 1, Mémoire, histoire, 1998, pp. 7-31.

¹⁹ LÉVESQUE France, « Contemporanéité et musées : une limite temporelle de la contemporanéité est-elle possible ? » in : *ETC*, n°47, 1999, pp.6-9.

²⁰ FOSTER Hal *et al.* (éd), "Questionnaire on The Contemporary", in : *October*, n°130, 2009, Massachusetts : Institute of Technology Press Journals, p. 63.

²¹ cf. LE MENESTREL Sara, "La collecte de l'objet contemporain : Un défi posé au Musée de la Civilisation à Québec ", in : *Ethnologie française*, n° XXVI, (coll. Culture matérielle et modernité), n°1, 1996, pp. 74-91.

d'une université, etc., on utilise le terme *contemporain* pour désigner une période, même si ce terme est né en simultanéité avec ceux qui ont décidé de l'utilisation du terme, ceux qui ont créé les départements d'histoire contemporaine, les musées d'art contemporain, etc. Dans cette thèse, comme nous verrons plus loin dans la méthodologie de la recherche, c'est à partir de 1980 que nous tracerons une frontière poreuse quand on se donne le contemporain pour objet.

Depuis quelque temps, les musées semblent courir après le présent²². Les musées, mais aussi les archives, les collections, enfin les différentes sortes de *fabriques du patrimoine*, pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich²³. Cette course est marquée en effet par une logique *présentiste*²⁴. Le *présentisme* est le nom donné par François Hartog au régime de l'historicité qui, proche de *l'espace d'expérience* et de *l'horizon d'attente* formulés par Reinhart Koselleck²⁵, nous explique une manière d'éprouver le temps marqué par un passé et un avenir dont nous nous méfions, tant lorsqu'ils nous effraient parce qu'ils sont incertains, que lorsqu'ils deviennent prévisibles et que leur prédiction est catastrophique. Nous nous ancrons dans un présent qui devient la seule référence. Tout cela concerne les musées quand on pense que, dans cette logique actuelle, « la durée, la permanence, la continuité sont dénoncées comme des entraves au droit à la jouissance au présent »²⁶. Nous le voyons dans l'évasion des formats d'exposition permanente, ou lorsque l'actualité vient marquer les thèmes traités dans les expositions temporaires. À telle enseigne que les *musées de société* s'éloignent de l'objet (de la muséologie), des collections d'un passé colonial, *nostalgique* ou *contentieux*, pour mieux traiter les *questions d'actualité*... pour se concentrer sur le présent. C'est bien aussi dans la logique présentiste que nous pouvons comprendre le désir de *patrimonialisation du récent* que nous voyons

²² Dans sa préface à une publication qui se donne pour objet le musée disciplinaire comme lieu de production des savoirs, Pierre Alain Mariaux introduit cette situation d'*hyper-présent*, que l'on retrouve surtout dans les musées de société. cf. MARIAUX Pierre Alain, « Pour en finir avec les musées de restes », in : CELIS Fernanda et DELÉDERRAY-OGUEY Isaline (éd.), *Le musée disciplinaire comme lieu d'organisation et de production des savoirs. Conversations avec Dominique Poulot*. Neuchâtel : Alphil, 2017. pp. 7-9

²³ HEINICH Nathalie, *La fabrique du patrimoine : « De la cathédrale à la petite cuillère »*, Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

²⁴ cf. HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris : Le Seuil, 2003.

²⁵ cf. KOSELLECK Reinhart, *Vergangene Zukunft : Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1979. Version en espagnol, *Futuro pasado, para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona : Paidós, 1993.

²⁶ DIMITRIJEVIC Dejan, « Des enjeux anthropologiques du contemporain », in : *Mondes contemporains* n°1, 2001, p. 42.

s'installer depuis quelques décennies, qui apparaît comme une manière de neutraliser le passé, de le domestiquer. De même, dans cette façon de comprendre le contemporain comme une période appartenant au présent, il y a le fait que le contemporain a quelque chose à voir avec le vivant. Voici un écueil à prendre en compte : les musées et le vivant ont souvent du mal à se comprendre²⁷. Il y a, au musée, un *refus du vivant*. Ainsi, un des chemins empruntés par les musées d'ethnographie dans leurs récentes *reconversions* a été celui de l'actualité (voir ci-après), de la problématisation des phénomènes qui appartiennent – parce que c'est à ce moment-là qu'ils sont apparus – à une époque récente. À cette proximité dans le temps s'ajoute la proximité dans l'espace, car ces musées réfléchissent souvent à des questions qui sont familières à la société qu'ils desservent et dont ils sont proches, proximité qui va de pair avec la proximité issue du traitement des questions de dimension globale. C'est le cas des musées de société, comme le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM²⁸), qui s'intéressent à la recherche et à l'exposition de sujets tels que *le sida*, sujet *d'actualité* si l'on considère que cette maladie a été diagnostiquée pour la première fois il y a quarante ans, qu'il n'est pas encore vaincu, et que, dans sa dimension mondiale, elle touche aussi Marseille même, la ville où se trouve ce musée²⁹. C'est probablement pour cette raison que les réflexions les plus récurrentes sur la relation entre musée et présent, sont élaborées à partir des musées de société ; d'où l'émergence d'un débat sur les objets contemporains (ethnographiques) et leur éventuelle désignation en vue de la création de collections. C'était le sujet du colloque *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les*

²⁷ Dans ce travail, lorsque je parle de musées en général, je fais surtout référence aux musées disciplinaires. La relation qu'ils établissent avec l'objet, en tant qu'objet de connaissance (du moins en principe), génère une différence considérable avec les musées dits de société ou écomusées, par exemple. De même, le rapport au vivant et au présent diffère clairement entre les musées disciplinaires et les musées de société, comme nous le verrons tout au long de ce texte.

²⁸ Le MUCEM est l'une des institutions qui a le plus mis en avant son identité de Musée de Société. Dans ce contexte, comme dans d'autres cas, on constate une utilisation ambiguë du social, qui recouvre parfois l'objet d'étude et de représentation, défini comme « société », et d'autres fois renvoie davantage au rôle social du musée comme institution *pour* la société. Le sociétal n'est évidemment pas le monopole des musées de la société. Lors d'un entretien au MUCEM, l'un de ses conservateurs nous a expliqué que ce musée s'intéresse tout particulièrement à l'élaboration de contenus à caractère social, de sujets qui traitent de problèmes proches, familiers à la société dans laquelle le musée est situé. La proximité légitime le projet, l'existence d'un musée, autrement dit, ce qui est proche dans le temps et dans l'espace est considéré comme *socialement important*. Interrogée sur la relation entre des expositions comme celle de l'artiste chinoise contemporaine Ai Wei Wei et le musée où l'on parle des civilisations européennes et méditerranéennes, cette responsable explique que l'on s'adresse au gens du sud de l'Europe : ils peuvent découvrir dans le MUCEM des contenus qui leur sont proches, tout en ayant la possibilité de visiter des expositions de ce type sans avoir besoin d'aller jusqu'à Paris.

²⁹ J'utilise ici « actualité », dans son sens le plus courant, comme façon de désigner ce qui fait partie du chronologiquement récent.

*musées de société*³⁰, organisé en 2012 au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, qui a donné lieu à une publication rassemblant les réflexions de divers chercheurs et professionnels de musées sur le présent en tant qu'objet et sur ses possibles *artefacts*. Musées aux origines *ethnographiques*, les musées de société ont en quelque sorte accaparé le débat sur le présent et l'objet (*à caractère*) ethnographique, tandis que dans les musées d'ethnographie (musées disciplinaires), le présent n'a pas été, ou n'est pas l'objet d'un tel intérêt, pas dans la même mesure... en tout cas.

Mais outre que nous allons nous intéresser au présent du temps *physique* ou *universel*, que nous encadrons à peu près dans les quarante dernières années, nous nous pencherons aussi dans cette recherche sur la politique du temps, c'est-à-dire sur la construction du temps par les humains, construction culturellement marquée, dans laquelle le présent est un *sentiment* d'un rapport/présence à soi. Alors, de même que tout ce qui est récent n'est pas construit comme contemporain (lorsque sa dimension est atemporelle), de même que tout ce qui vient du passé n'est pas construit comme histoire, de même (et *a contrario*), la contemporanéité d'un objet ayant une quelconque origine temporelle est tout à fait envisageable. Démêlons *objets d'actualité* et *construction contemporaine d'un objet*. Dédoublons le contemporain. Dans cette recherche, nous prendrons le contemporain comme un outil, un ancrage (je m'abstiens de dire *lieu* pour éviter une *territorialisation du temps*) épistémologique à partir duquel on parvient comprendre, interpréter, traiter avec le passé, l'inventer. Il faudra penser une contemporanéité à base intersubjective, qui

³⁰ On peut citer différentes recherches et réflexions développées au cours de la dernière décennie qui portent sur les collections du présent dans les musées de société. C'est le cas de la thèse de Zahra Benkass, soutenue en 2012. BENKASS Zahra, *La collecte de l'objet contemporain au sein de l'écomusée et du musée de société*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Davallon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2012, disponible à l'URL : <http://www.theses.fr/2012AVIG1103> [en ligne] consulté le 18 septembre 2018. Un objet similaire est exploré à travers différentes études de cas (toujours des musées de société), dans la thèse de Laurence Provencher St. Pierre intitulée : *Qualifier, requalifier et disqualifier l'objet de collection : ethnologie du quotidien et pratiques de collectionnement dans les musées du Québec*. De même, la question des restes du présent dans les musées de société est explorée par différents chercheurs dans le recueil compilé par Jacques Battesti cité plus haut : BATTESTI Jacques (éd.) *Que reste-t-il du présent, collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux : Le Festin, 2012. Enfin, la publication éditée par Iñaki Arrieta après le congrès du même nom tenu à l'Université du Pays Basque, partage le même objet que la recherche précédente. cf. ARRIETA URTIZBEREA Iñaki (ed.), *El patrimonio cultural en las sociedades líquidas*, Bilbao : Universidad del País Vasco, 2018.

requiert l'acceptation de *l'hybridité* des temps, de *l'anachronisme*³¹ et de la *non-concordance* dans les constructions humaines du temps³².

Le temps sera donc un outil pour construire notre objet en changeant d'échelles. Ainsi, ce que je propose comme une *mise en contemporanéité* nous rappellera ce que *l'éloignement* (ou *l'étrangement*³³) accomplit avec le *familier* : une déstabilisation des distances que nous prenons par rapport à notre objet. Dans ce cas, la contemporanéité nous permettra d'*approcher* nos objets, quelle que soit leur origine temporelle et/ou géographique. Il s'agira donc de montrer une contemporanéité qui n'ait pas une base périodique mais un caractère relationnel, ou comme le dit Dejan Dimitrijevic, « [une contemporanéité qui] n'est pas un état qui s'étend en même temps qu'une globalité, mais désigne une relation qui se construit et se développe sur la base de l'expérience des temps que nous avons en partage »³⁴. C'est dans cette logique qu'un objet de tout temps peut devenir contemporain, contemporain d'un sujet, avec lequel s'établit une série de références partagées³⁵. Il faudra identifier les représentations qui sont établies sur la base d'une expérience partagée entre les sujets, les sujets représentés et les sujets qui sont confrontés aux représentations (les visiteurs des expositions, dans ce cas). La construction contemporaine d'un objet sera alors comprise comme quelque chose de plus proche de la

³¹ Un anachronisme comme celui préconisé par W. Benjamin lorsqu'il critique l'historiographie qui se contente de montrer le contexte de l'origine des choses.... la chose dans *son* temps. Ainsi, il met en valeur la présentation des œuvres « dans le temps qui les connaît, c'est-à-dire dans notre temps ». BENJAMIN Walter, Histoire littéraire et science de la littérature (1931), dans BENJAMIN Walter. *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard (coll. Folio, essais), 2000, p. 283. Pour une approche critique sur l'*inactuel* et l'*anachronisme* chez W. Benjamin voir : WITTE Bernd, *Topographies du souvenir : Le livre des passages*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle (coll. Publications de l'Institut d'Allemand), 2007.

³² Nous traitons ici l'anachronisme comme condition pour la contemporanéité, cependant, généralement lorsque nous parlons d'anachronisme, nous le faisons d'une manière négative, comme une faute qui défie l'ordre du temps. Hartog explique que c'est précisément le souci de ne pas commettre de *fautes d'anachronisme* (comme s'il s'agissait de fautes grammaticales) qui est un symptôme de la *temporalisation du temps*. Nous avons créé des espaces étanches pour organiser le temps, et nous veillons à les séparer, à maintenir l'ordre et à ne jamais regarder le passé avec les yeux du présent. cf. HARTOG François, « La temporalisation du temps : une longue marche », in : ANDRE Jacques, DREYFUS-ASSEO Sylvie et HARTOG François (dir.), *Les récits du Temps*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010, pp. 9-30.

³³ cf. LANDI Sandro (éd.), « L'étrangement : Retour sur un thème de Carlo Ginzburg », in : *ESSAIS, Revue interdisciplinaire d'Humanités*, n° hors-série, 2013.

³⁴ DIMITRIJEVIC Dejan, « Des enjeux anthropologiques du contemporain », 2001, p.51.

³⁵ En effet, la coprésence entre deux sujets (découlant du partage du temps physique/universel) n'assure pas une contemporanéité. « Devant » le *pan de Fra Angelico*, Didi-Huberman le confirme : « On retire de tout cela l'impression que les contemporains, souvent, ne se comprennent pas mieux que des individus séparés dans le temps : l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités. La concordance des temps n'existe – presque – pas ». DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Éditions de Minuit, 2000, p.15.

résonance et de la *reconnaissance*³⁶. C'est une utilisation du temps *approximant*³⁷, si nous suivons la logique de Johannes Fabian, et qui par rapport aux musées et à la temporalité nous dit que : "One way to bring museum temporality into focus is to understand that objects, while their existence in our archives is understood, their presence or co-presence with us is not a given, but must be created or maintained"³⁸. La contemporanéité est donc une manière de construire nos objets. Dans les musées nous sommes en mesure de la créer (la contemporanéité) ou du moins il est nécessaire d'être conscients des inerties de nos systèmes de représentation, qui tendent à l'annuler. Pour les musées, – conservateurs qu'ils sont des passés dans le présent – et doublement pour ceux d'ethnographie – conservateurs, en plus, de l'*ailleurs* dans l'*ici* –, une forme de construction contemporaine de leurs objets ouvre la voie à une constante re-signification des distances, donc un clivage pour une réconciliation des dichotomies. Tout au long de cette recherche, nous insisterons sur le sens de la contemporanéité, précisément parce qu'elle est porteuse d'un riche potentiel pour les musées d'ethnographie (en tant que musées disciplinaires et pas nécessairement musées de société). Car cette forme de contemporanéité ne consiste pas uniquement à s'engager avec le présent en tant que période (en collectant de nouveaux objets ou en explorant de nouvelles rubriques) ; elle vise aussi à permettre l'intégration du *passé* dans le *présent*, d'*ici* et *ailleurs*, à travers la dé-stabilisation des distances.

Il est particulièrement important qu'en réfléchissant à la décolonisation des musées d'aujourd'hui, nous revoyions de plus près l'un des systèmes les plus profondément enracinés dans la construction de l'altérité coloniale (et moderne aussi) : l'utilisation du temps *éloignant*. En d'autres termes, il s'agit d'explorer la possibilité de construire nos objets en nous servant d'un usage du temps qui rapproche autant les objets *lointains* que ceux qui sont *éloignés*. Ceux qui se trouvent à distance du fait de leur origine spatiale et temporelle, mais surtout ceux qui sont éloignés par le regard – utilisé comme instrument

³⁶ Sur la *reconnaissance* voir : FABIAN Johannes, "On recognizing things, The « Ethnic Artefact » and the « Ethnographic Object »" in : *L'Homme Revue française d'anthropologie*, n° 170, 2004, pp. 47-60.

³⁷ Je dis *approximant* en essayant de trouver un mot pour se correspondre avec le terme de Fabian qui désigne – en anglais – le contraire : *Distancing use of time*, qui serait un *usage distanciant du temps*.

³⁸ FABIAN Johannes, Conférence dans le congrès *Museum Temporalities: Time, History and the (Ethnographic) Museum*, au Research Center For Material Culture, Amsterdam, 26-27 novembre 2015, 31 min, disponible à l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3FDS5D8q5pg> [en ligne] consulté le 20 mars 2019.

colonial – qui les a construits. De ce point de vue, la décolonisation du musée que nous envisageons est une proposition dont les exigences sont fondamentalement narratives.

c. Musées d'ethnographie, leurs redéfinitions : contexte de cette recherche

Musée et ethnographie coïncident alors dans la suspension du Temps. La suspension est double. C'est peut-être pour cela que l'allusion à l'œuvre de Johannes Fabian a été et continue d'être invoquée dans les interrogations faites aux musées qui, trente ans après l'apparition de *Time and the other*, cherchent à élaborer des représentations de l'altérité qui prennent en compte la temporalité. Tel était le thème central de la conférence *Museum Temporalities : Time, History and the (Ethnographic) Museum* qui s'est tenue en novembre 2015 au *Research Center for Material Culture, National Museum of World Cultures* à Leiden³⁹. Ce congrès réunissant divers spécialistes, arrivait après un moment d'épuisement, après une série de questionnements et de reformulations qui s'étaient posés au cours des précédentes années autour des musées d'ethnographie et qui avaient trouvé en Europe un espace de réflexion scientifique grâce au projet européen *RIME* et son successeur *SWICH*⁴⁰. Ces projets ont permis aux chercheurs de plusieurs musées de réfléchir au rôle que les musées d'ethnographie fondés à partir de collections issues du colonialisme pouvaient avoir dans le présent ; à la façon de mettre des collections d'objets

³⁹ Voir la publication préparée d'après le congrès : MODEST Wayne et PELS Peter, *Museum Temporalities: Time, History and the Future of the Ethnographic Museum*, London: Bloomsbury Academic, 2021.

⁴⁰ Le projet *RIME Réseau international des musées ethnographiques* (2008-2013) été ma porte d'entrée dans la réflexion sur les enjeux contemporains des musées d'ethnographie, lors que je faisais une collaboration scientifique avec le Museo de América. Ce projet comprenait les musées suivants : Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren (Belgique), Musée du Quai Branly (Paris, France), Pitt Rivers Museum (Oxford, U.K.), Rijksmuseum voor Volkenkunde (Leiden, Hollande), Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini (Rome, Italie), Världskulturmuseet (Göteborg, Suède), Linden-Museum Stuttgart (Allemagne), Museo de América (Madrid, Espagne), Museum für Völkerkunde (Vienne, Autriche), Náprstek's Muzeum (Prague, République Cheque). Ce projet, comme *SWICH*, fait partie d'une série de projets scientifiques gérés par Culture Lab, et est accompagné par d'autres comme *READ-ME* - réseau européen des associations de diasporas et des musées ethnographiques qui a connu deux étapes. Voir l'URL <https://culturelab.be/archive/rime/> [en ligne] Consulté le 23 mars 2020. Dans le projet *SWICH* (2014-2018) *Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritages* (successeur du *RIME*) participaient: Weltmuseum Wien (Autriche), Musée Royal de l'Afrique Centrale (Belgique), Stichting Rijksmuseum Volkenkunde (Hollande), Soprintendenza al Museo Nazionale Preistorico Etnografico "Luigi Pigorini" (Italie), National Museums of World Culture (Suède), Slovene Ethnographic Museum (Slovénie), Linden-Museum (Allemagne), Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (France), Institut de Cultura de Barcelona (Espagne), University of Cambridge (G. Bretagne), Culture Lab (Belgique). Voir l'URL : <https://www.swich-project.eu/partners/index.html> [en ligne] Consulté le 23 mars 2020. Pour une réflexion critique sur le développement du projet *RIME* et de l'exposition itinérante qui en est issue, voir : DELGADO CORRAL Elena, "Experiencias reflexionadas: Régimen estético de los museos y *RIME*", in : *Roots & Routes, research in visual culture*, n°8, octobre-décembre 2012, article disponible à l'adresse URL : <https://www.roots-routes.org> [en ligne] consulté le 20 août 2020.

exotiques, conçues comme de la propagande coloniale, au service de la compréhension de l'altérité culturelle au début du XXI^{ème} siècle. C'était aussi une période coïncidant avec le développement et l'achèvement des projets de reformulation des grands musées européens. *Le Museum of World Cultures* où s'est tenu l'événement réunit trois musées néerlandais importants avec des collections extra-européennes : le *Musée Volkenkunde* à Leiden, le *Musée des Tropiques* à Amsterdam et le *Musée de l'Afrique* ; mais on peut aussi penser aux grandes rénovations matérielles et conceptuelles que d'autres grands musées d'ethnographie ont mis en œuvre ces dernières années, qui ont même fait partie de ces projets scientifiques européens tels que ceux cités ci-avant, comme le grand *Musée royal de l'Afrique Centrale* à Tervuren, qui a rouvert ses portes en 2018 sous la nouvelle identité du *AfricaMuseum*, ou le *Museo de las Culturas del Mundo* à Barcelone, issu du *Museo de Etnología de Barcelona* et inauguré en 2015, la réouverture du *Musée d'Ethnographie de Genève* en 2014, le *Musée de l'Homme* à Paris en 2015 et le *Musée d'Ethnographie de Neuchâtel* en 2017. De grands musées qui dans les toutes dernières années ont eu l'occasion de se réorganiser ce qui a mené vers un long processus d'auto-examen et d'actualisation.

Pendant la période de recherche consacrée à cette thèse, son *working title* était « La métamorphose du musée d'ethnographie : engagements et enjeux ». Il va sans dire qu'un tel titre permettait de réunir les intérêts les plus divers. Le point de départ était – comme dans d'autres recherches plus ou moins récentes – le fait que les musées d'ethnographie sont dans un processus de métamorphose vers de nouveaux modèles plus en résonance avec le monde dans lequel nous vivons. C'était d'ailleurs également le point de départ du projet *RIME* auquel j'ai eu l'occasion de collaborer il y a une dizaine d'années : « redéfinir la place et le rôle des musées ethnographiques dans un environnement transformé par l'époque qui est devenue leur émergence au nom de nombreuses nations européennes »⁴¹. Mais, outre le fait que le monde s'est transformé depuis la naissance du musée d'ethnographie, il est intéressant, dans une thèse en muséologie, de s'interroger sur les changements que le musée opère dans ses représentations du monde⁴². En effet,

⁴¹ Explication des objectifs du projet Réseau international de Musées d'Ethnographie. BOUTTIAUX Anne-Marie, « Goals for RIME project », in : *Ethnographic Museums and World Cultures*, Tervuren : Royal Museum for Central Africa, 2010, p. 9.

⁴² En ce sens, il est très intéressant de remarquer le travail mené au sein du « Center of Anthropological Research of Museums and Heritage », dirigé par Sharon Macdonald, à l'Université Humboldt-Universität zu Berlin. Selon leur propre présentation « CARMAH aims to deepen understanding of the dynamics and

les musées d'ethnographie ont pris des traits qui se sont cristallisés en eux comme s'ils étaient inaliénables, comme le projet d'organiser les différences entre les peuples par la culture ou par l'opposition entre modernité et tradition. Ces traits doivent moins au fait que le monde était « comme ça », qu'au fait que le musée (système de représentation) l'a construit comme tel, pour diverses raisons. Nous savons combien, dans leur contexte fondateur moderne, les musées d'ethnographie ont été redevables aux politiques de légitimation de la colonisation, de consolidation des identités unitaires pour le renforcement des États, tout en ayant l'ambition scientifique du savoir de la différence. Les deux projets sont indissociables. La question n'est donc pas tant de savoir à quel point le monde a changé depuis les origines du musée que de savoir à quel point le musée a changé dans son projet de construction du monde. Ce problème touche ainsi la nature la plus intime du musée comme lieu de représentation : le comprendre comme un *miroir* du monde ou plutôt comme un lieu à partir duquel le connaître et l'interpréter.

L'objectif du projet *RIME* que je citais plus haut n'est pas venu de nulle part, il était justifié par la nécessité de répondre aux problèmes apparus quelques décennies auparavant, avec ce qui est déjà connu en termes généraux comme une *crise des musées d'ethnographie*⁴³. Autour des années 1970-80, différents facteurs se sont combinés dans un mélange d'incertitude qui conduisait les musées d'ethnographie à une crise de leur identité et de leur rôle public, spécialement marquée par une certaine désaffection de la part des visiteurs. Parmi ces facteurs nous pouvons signaler la mise en cause de leur légitimité comme porteurs des discours sur l'altérité (qu'il s'agisse d'une altérité proche ou lointaine) ; les processus de décolonisation politique achevés à l'époque, et bien sûr les débats sur les objets des anciennes colonies conservés dans les musées européens ; ainsi que les changements de paradigme dans les sciences sociales, surtout avec le tournant linguistique, mais tout autant en relation avec la consolidation du rôle public des musées et l'effet événementiel de ses expositions⁴⁴. D'autres éléments sont venus s'ajouter à ce mélange, devenu de plus en plus difficile à digérer : la circulation

potentials of museums and heritage in the contemporary world. It looks globally to identify and analyze the significant social, cultural and political developments facing museums and heritage today ». Voir le site web du Centre CARMAH : <http://www.carmah.berlin/our-centre/> [en ligne] consulté le 2 décembre 2020.

⁴³ Pour une analyse de cette crise, voir : MAZÉ Camille *et al.*, (éd.), *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2013.

⁴⁴ cf. LAVINE Steven D. et KARP Ivan (éd.), *Exhibiting cultures, the poetics and politics of museum display*, Washington : Smithsonian Institution Press, 1991.

d'information dans le monde virtuel et des personnes dans le monde physique, autrement dit les déplacements massifs de touristes ou de migrants, qui déstabilisaient de plus en plus la pertinence du projet muséal de montrer le monde ordonné par des différences (ou des *particularités*) culturelles. La question s'est posée ainsi quant à la pertinence d'inviter les gens « à voyager autour du Monde en ne sortant pas de leur ville » quand une grande partie des visiteurs des musées sont déjà des touristes, et qu'une autre grande partie connaît en effet ce Monde, soit par le voyage, soit par les médias. En effet, ce questionnement sur la pertinence du musée d'ethnographie comme lieu pour la représentation du Monde n'est pas nouveau. De fait, la *crise d'identité* que l'on a pu trouver dans les musées d'ethnographie dans les dernières années n'est pas non plus une nouveauté. Déjà dans les années 1930, dans les musées parisiens du Trocadéro, puis de l'Homme, Paul Rivet et Georges Henri Rivière ont démarré une série d'actions muséologiques en réponse à la complexité de cette situation en cours de transformation par rapport à son contexte d'origine, en proposant un musée spécialement engagé dans le développement de la société. Sans parler de l'éternelle tension entre la représentation de l'*autre* et *nous-mêmes*, que l'on peut observer dans les musées espagnols dans la série de projets ratés de regrouper les collections de l'*Espagne traditionnelle* avec celles des *cultures traditionnelles extraeuropéennes* (nous y reviendrons plus en détail). Comme Christine Laurière le remarque : « Il est inévitable de constater que tous les 60 ans, un nouveau musée ethnographique voit le jour à Paris. L'année 1878 a vu la naissance du Musée d'ethnographie du Trocadéro, 1938, celle du Musée de l'Homme, et en 1996 a été lancé le projet du Musée du Quai Branly. C'est comme s'il y avait un besoin de redéfinir périodiquement l'*autre* et sa place dans notre société basée sur de nouvelles normes, dans un contexte politique, économique et social différent »⁴⁵. En d'autres termes, les musées établissent différentes manières de construire l'altérité, en fonction de ce qui est nécessaire à tel moment donné. Ainsi la situation actuelle n'est alors ni complètement nouvelle, ni complètement négligeable à cause de sa fausse nouveauté. Ce qui est intéressant, c'est que ces situations ont été invoquées pour justifier la nécessité de repenser les musées d'ethnologie. C'est donc à partir de cette dernière mise en cause que certains musées se sont consacrés à une reformulation. Aujourd'hui, avec un peu de recul parce que certains

⁴⁵ LAURIÈRE Christine, "Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo : El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940)", in : *Revista de Indias*, vol. LXXII, n° 254, 2012, pp.35-66.

projets sont en cours depuis quelques années, nous pouvons identifier des différentes voies empruntées par les musées d'ethnographie au cours des dernières années. Je les présente en survol, sachant que chacune d'elles mérite (c'est parfois chose faite) une monographie, et que les nuances sont toujours les perdantes dans ces classifications.

D'abord nous pouvons souligner la création de *musées d'art extra-européens* à partir de collections d'objets qui étaient autrefois à *caractère ethnographique*. En fait, certains musées ont choisi de s'éloigner de l'ethnographie et de devenir des musées d'art extra-européens. Formule débattue jusqu'à l'épuisement, cette prise de position esthétique qui remplace le regard anthropologique est intéressante, et- notamment parce qu'en isolant les objets des contextes d'où ils proviennent – généralement coloniaux – et en les présentant pour leur valeur formelle, elle permet à des musées dont les collections revêtent une qualité extraordinaire (mais qui souffrent de mauvaise conscience par rapport au contexte de leur collecte) de mener une vie quotidienne modérément normale⁴⁶. C'est-à-dire qu'ils deviennent des lieux où le passé colonial est anesthésié par l'approche esthétique qui justifie une dé-historisation des collections pour favoriser l'appréciation formelle. En même temps, dans ces musées la démarche de décolonisation du musée y est élaborée dans des espaces ponctuels ou accessoires, surtout en multipliant les projets d'expositions temporaires et les recherches de tendance critique et postcoloniale marquée. Le cas le plus connu à cet égard est le Musée du quai Branly-Jacques Chirac, dont le nom dégage les indices d'un écart du caractère disciplinaire du musée.

Récemment, le Musée des Cultures du Monde de Barcelone a fait de même dans le panorama espagnol. En effet la relation qui s'est créée entre le *Museo de Etnología de Barcelona* et le *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona*, comme nous le verrons plus loin, nous permet d'observer un autre modèle adopté par les musées d'ethnographie et qui se complémente avec le modèle d'arts extra-européens. Dans la scission institutionnelle qui a donné vie à ces deux expositions permanentes, le *Museo de Etnología de Barcelona* a conservé les collections provenant de la Catalogne et, comme il est expliqué à l'entrée du musée, a décidé d'opter pour un projet de *musée de société*.

⁴⁶ Voir le volume monographique consacré à la création de ce musée dans le magazine *Le débat*. NORA Pierre (dir.), « Le moment du Quai Branly », in : *Le Débat*, vol. 147, no. 5, 2007.

De son côté, le *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona*, rassemble les collections d'origine extra-européenne et crée avec elles une exposition qui ressemble à un *musée d'art non occidental*. Entre un projet et un autre, ce que nous constaterons est un phénomène devenu constant : les objets coloniaux, grâce à leurs qualités formelles, sont présentés comme des œuvres d'art et avec ce glissement vers une perspective esthétisante proscrit tout autre discours, alors que pour l'ethnographie *du proche* un modèle de musée de société est adopté. Entre eux se crée un vide. Ainsi, le débat dé-colonial « erre entre un modèle qui, se concentrant sur la qualité formelle des objets réussit à esquiver les questionnements sur les origines et les enjeux actuels des collections coloniales, et une anthropologie sous un modèle de société mais sans objets coloniaux sur lesquels exercer son regard critique »⁴⁷. Cette (bi)polarité assure une position confortable.

Nés autour des années 1970, et s'inspirant des écomusées, les *musées de société* ont incarné, pour certains, l'avenir des musées d'ethnographie. Pourtant, le modèle de société n'a pas été adopté autant par les musées d'ethnographie extra-européenne que par les musées d'ethnographie régionale ou *proche*, comme ce fut le cas du MUCEM, héritier des collections du Musée d'Arts et Traditions Populaires (France) et actuellement auto-défini comme *musée de société*. Ces projets de musées présentent une série de caractéristiques que, suivant les travaux de Xavier Roigé ou Noémie Drouguet⁴⁸, nous pouvons énumérer de la manière suivante : ne pas se rattacher à une discipline mais privilégier une approche multidisciplinaire ; se concentrer sur le présent et l'actualité plutôt que sur le passé (en instaurant un rapport moins étroit avec les collections historiques) ; avoir pour objet la société, en mettant parfois l'accent sur les sociétés urbaines en particulier, et développer des contenus qui lui soient utiles ; concentrer les efforts sur les expositions temporaires, et procéder à des *collectes participatives*. En somme, ces musées se sont attachés à développer une réponse à la *crise des musées d'ethnographie*, en fondant la légitimité du projet sur le rôle social de l'institution, allant jusqu'à la symbiose du social et du sociétal, le musée étant *de société* parce qu'il est *sur* et *pour* la société.

⁴⁷ CELIS Fernanda, «Entre resistencia y metamorfosis, los museos de etnografía» in: *Revista Española de Museología*, n°71, 2018, pp.91-101.

⁴⁸ cf. ALCALDE Gabriel, et al. (éd.), *Museus d'avui el nous museus de societat*, Barcelona : Documenta Universitaria, 2011. DROUGUET Noémie, *Les musées de société, de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris : Armand Colin, 2015.

La réponse la plus directe à l'objectif consistant à « redéfinir la place et le rôle des musées ethnographiques dans un environnement transformé par l'époque qui est devenue leur émergence sous son nom de nations européennes » est-elle peut-être celle qui se fonde sur le *multiculturalisme*, réaction au *culturalisme* jusque-là paradigme du musée d'ethnographie colonial. Selon Arrieta, Roigé et Van Geert, « la perspective multiculturelle vise à faire du musée une institution au service des *nouvelles* sociétés multiculturelles »⁴⁹. Ce qui est intéressant dans cette perspective, c'est que la notion de culture (et de même les artefacts ethnographiques) mobilisée pour construire des identités agglutinées ou étanches est, sous ce prisme, utilisée pour montrer des identités plus fragmentaires ou renouvelées. Cependant, mettre l'accent sur la composition *actuelle* des sociétés en tant que sociétés *multiculturelles* risque de susciter l'image de sociétés *pures* existant avant ce *présent multiculturel*, *liquide* ou *hyper-connecté*, dans lequel, *aujourd'hui* tous ceux qui cohabitent dans les villes européennes sont plongés. Je vais dans la direction que Nicholas Thomas indique lorsqu'il nous dit que les musées d'ethnographie nous permettent précisément de démanteler l'idée naïve d'un multiculturalisme *actuel*, parce qu'ils nous montrent de multiples *contacts culturels* à travers l'histoire⁵⁰. Je pense aussi, avec Édouard Glissant et sa *Poétique du divers*, à cette *créolisation constante du monde*⁵¹, ou encore à la figure de *branchages* utilisée par Jean Loup Amselle et qui peut nous rappeler⁵², elle aussi, l'identité *rhizomatique* de Guattari et Deleuze⁵³ : cette façon de penser l'identité culturelle qui, contrairement à des notions comme *métissage*, évite d'évoquer une notion de pureté d'identité *antérieure*.

⁴⁹ VAN GEERT Fabien *et al.*, “Los museos de Antropología : del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación antes los nuevos retos políticos, científicos y sociales”, in : *Opsis*, n° 16, 2016, p. 348. C'est moi qui souligne. Maintenant nous avons aussi l'ouvrage issu de la thèse de Fabien Van Geert qu'approfondisse dans son objet d'étude, les musées dans le prisme du multiculturel. cf. VAN GEERT Fabien, *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d'une transformation globale*, Paris : La documentation française, 2020.

⁵⁰ THOMAS Nicholas, “The importance of being anachronistic”, conférence sur YouTube. Visité en 2015, inaccessible en 2019. Pour aller plus loin voir : THOMAS Nicholas, « No normal – a foreword », in : VON ZINNENBURG CARROL Khadija (éd.), *The Importance of Being Anachronistic : Contemporary Aboriginal art and museum reparations*, Melbourne : Discipline/Third Text, 2016, pp. 13-19.

⁵¹ Glissant parle d'une *totalité monde* qui vit constamment dans un processus de *créolisation*. GLISSANT Édouard. *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996.

⁵² Il s'agit là d'une remarque faite par Jean Loup Amselle pendant la présentation de son dernier ouvrage *Le musée exposé* au Musée d'ethnographie de Neuchâtel en 2017. cf. AMSELLE Jean Loup, *Le Musée exposé*, Paris : Lignes, 2016.

⁵³ cf. DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Rhizome : introduction*, Paris : Éd. de Minuit, 1976.

Reste à souligner la « muséographie de la rupture », qui constitue, comme nous le constaterons tout au long de ce travail, une exception, car ce modèle n'a pas été adopté par d'autres musées que celui dans lequel il a été créé, le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Bien que d'autres musées aient incorporé, comme nous le verrons plus loin, des pratiques critiques, il s'agit avant tout d'actions ponctuelles, situées dans des expositions temporaires, ou présentées comme des points contrastés d'une vision normative. La « muséographie de la rupture » fait écho au tournant linguistique en anthropologie, d'une manière intégrale et non ponctuelle, de sorte que sa pratique devient très spécifique et difficile à assimiler à d'autres démarches critiques, pourtant qu'elle partage certainement beaucoup avec la « muséographie critique » telle que manifestée par Antony Shelton⁵⁴. Nous ne nous attarderons pas à expliquer ces modèles car nous trouverons dans cette recherche divers exemples d'une « muséographie critique », ainsi que des réflexions spécifiques sur la « muséographie de la rupture ».

Enfin, ces réponses ne sont évidemment pas les seules qui ont été générées dans les musées d'ethnographie ces dernières années, mais elles représentent les changements les plus marqués, les exemples les plus denses. D'autres mouvements majeurs ont eu lieu dans les musées qui ont révolutionné leur contenu en le mettant à la disposition des personnes qui y sont représentées, c'est-à-dire lorsque les représentants sont issus des communautés représentées, comme c'est le cas du Musée *Te Papa Tongarewa* en Nouvelle-Zélande ou du *National American Indian Museum*, aux États-Unis. En tout cas, cela a été davantage appliqué dans les pays qui ont subi la colonisation que sur le sol européen, mais, comme nous le verrons tout au long de ce travail, nous pouvons trouver en Europe des démarches dans ce sens, surtout quand l'on travaille avec des membres des diasporas⁵⁵.

⁵⁴ cf. SHELTON Anthony, "Critical Museology: a Manifesto", in : *Museum Worlds Advances in Research*, Berghahn Journals, vol. 1, n° 1, 2013, pp. 7-23.

⁵⁵ Le Musée dauphinois de Grenoble a été pionnier en la matière, par ses expositions réalisées en collaboration avec des groupes minoritaires comme les gitans *tsingars* ; mais on peut aussi penser à des écomusées comme le Val de Bièvre à Fresnes, également en France. cf. DUCLOS Jean-Claude, "De la muséographie participative", in : *L'Observatoire*, n° 40, 2012, pp. 45-49.

Métathèse

a. Structure du texte

Ce texte ne présente pas une structure comparative fermée dans laquelle chaque étude de cas est traitée individuellement. Il adopte plutôt une structure conceptuelle dans laquelle les cas servent d'illustration. Une structure comparative classique aurait probablement simplifié la rédaction (ce qui se traduirait peut-être par une plus grande clarté dans le texte) : autant que dans une exposition organisée de manière taxonomique, dans un texte il est plus facile de pratiquer le cas par cas, en les classant selon ce que les choses *sont*, c'est-à-dire, dans ce cas, classer par Musée. Mais ici, tout au contraire, nous trouverons une structure conceptuelle, dans laquelle les objets (les musées) servent à illustrer des concepts. Pour y parvenir, j'ai d'abord réalisé le travail monographique, en étudiant chaque cas, en les décrivant, en essayant de poser les mêmes questions pour tous ... Après avoir étudié les divers cas retenus et compris dans quel but ils pouvaient être mobilisés, j'ai établi une structure thématique. C'est en raison de cette façon de travailler que nous ne trouverons guère de données *brutes* dans le texte, mais des déclarations basées sur ces données, qui ont été minutieusement élaborées dans une étape précédente de la recherche. Disons, avec un clin d'œil muséologique, que ce texte est plus proche d'une muséographie de l'idée que d'une muséographie de l'objet.

La première partie de cette recherche est consacrée à une analyse des expositions permanentes entendues comme des dispositifs de communication constitués d'une série d'éléments signifiants liés dans un espace et un temps précis : celui de l'exposition. Cette première approche vise à mettre en évidence tous les éléments à partir desquels l'objet peut être construit dans le temps, ainsi que l'existence d'une négligence généralisée envers cette construction dans le dispositif qui part de et/ou se cristallise comme, une construction de l'objet hors du temps, dans un temps neutralisé. Dans le deuxième chapitre nous nous concentrons sur le présent comme période et sur le contenu des collections, les muséalies. En effet, lorsque l'on part à la recherche de représentations du monde contemporain, on ne peut que constater la grande absence d'objets récents dans les collections, qui s'est révélée être une constante. Cette lacune a de multiples explications que nous explorons dans le chapitre, mais la plus intéressante est probablement celle qui répondrait à la question : quel est l'objet intellectuel de

l'ethnologie que l'on rencontre actuellement dans les musées ? Si le propos des musées d'anthropologie du XIX^{ème} siècle était l'étude de l'homme par l'analyse comparée des cultures, qu'en est-il des musées d'aujourd'hui ? Cette question peut être ciblée en analysant ce que le musée collectionne et expose. Si dans les dépôts et dans les expositions permanentes il semble difficile de définir cet objet contemporain et d'en exposer les artefacts, dans les expositions temporaires, en revanche, la représentation du contemporain est plus fréquente. C'est ainsi qu'au troisième chapitre, nous étudierons une sélection d'expositions temporaires et deux expositions permanentes, qui construisent activement leurs objets dans le temps. L'accent est mis sur les représentations contemporaines – que ce soit en envisageant le contemporain comme objet, ou en construisant des objets comme contemporains.

Il y a une intentionnalité dans la façon de penser et d'articuler ce texte en trois parties que, au final, suggèrent la forme d'un sablier. Il s'agissait de jouer avec l'ouverture et la fermeture du diaphragme, en partant de l'état actuel des choses et dans un champ large : le dispositif d'exposition et la recherche du temps, notamment l'identification de l'atemporalité, au chapitre 1. Puis, rétrécissement du champ pour nous concentrer sur *un seul* des éléments signifiants du dispositif, les objets. Au chapitre II, il ne s'agit plus d'observer le temps et ses usages, mais de nous concentrer sur le présent. Et, finalement, revenir au champ large de représentation, celui de l'exposition, et à la recherche du temps, cette fois-ci nous concentrant sur l'identification de la contemporanéité (Ch.3). Le travail s'efforce de faire du sens à partir de l'*ici et maintenant*. Il fallait se situer d'abord dans la spécificité des études de cas, de s'en tenir à l'observation de l'état actuel et ensuite seulement de chercher des explications à cet état. Ainsi, élaborer la recherche et le texte dans cet ordre est une prise de position pour éviter de prendre comme point de départ pour cette recherche *la crise des musées d'ethnographie* pour ensuite tracer un chemin jusqu'au présent. Déjà pour s'éloigner ces sentiers trop battus – ayant déjà été si souvent explorés par d'autres chercheurs, la théorisation a rendu les déclarations parfois trop éloignées de la spécificité des cas – mais aussi parce que probablement raconter l'histoire du musée, l'écrire, puisse devenir une ressource pour éviter de parler du présent. Ainsi, je voulais échapper d'une pensée chronologique-linéaire : la condition était de *ne pas commencer par le passé*, même par un passé récent (comme lors de la dernière crise en date, quand on s'est demandé si on ne devrait pas peut-être brûler les musées

d'ethnographie⁵⁶) qui semblerait un point de départ idéal. Cela risquait d'établir une causalité que je préfère mettre en question. Alors, on fera une sorte de démarche régressive, de lecture à rebours : partant du présent, nous voyons ce que le musée est ; ce qu'il montre lui trahit et est perceptible comme un signe. Une fois le signe identifié, on peut remonter le temps pour lui donner toute sa signification ; en même temps, cela nous permet de ne pas nous éloigner du projet de comprendre le passé dans le présent.

b. Méthodologie

L'élaboration d'une thèse en muséologie nous invite à nous demander une fois de plus s'il s'agit d'une *discipline* ou plutôt d'un *champ de connaissances*, s'il est question « de recherches sérieuses pour former une discipline ou d'une simple accumulation de recettes empiriques »⁵⁷. D'ailleurs, tout se complique lorsque l'on interroge l'objet même de la muséologie. On peut penser, avec Anna Gregorová et Zbynek Stransky, que la muséologie est une science, que cette relation soit établie au musée ou ailleurs⁵⁸. Mais on peut aussi se rapprocher de la « nouvelle muséologie » de Georges Henri Rivière et trouver l'objet de savoir de la muséologie dans le musée. Ces questions ont été reprises dans une publication importante en 1980, et déjà à l'époque, elles faisaient figure de *résurgence* d'un débat... Aujourd'hui, le paysage continue de varier entre les contextes institutionnels. La muséologie forme un département avec l'histoire de l'art à l'Université de Neuchâtel, en Suisse ; en Espagne elle est étudiée à la Faculté de Géographie et Histoire dans des universités comme l'*Universidad Complutense de Madrid* et à l'*Universidad de Barcelona* ; tandis qu'en France depuis longtemps c'est l'École du Louvre (en partenariat avec diverses Universités⁵⁹) qui a hébergé ces études, mais on peut

⁵⁶ cf. JAMIN Jean, « Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? », in : *Gradhiva*, n°24, 1998, pp. 65-69.

⁵⁷ DESVALLÉES André, « La muséologie, science ou seulement travail pratique in : *MuWoP/DoTram*, n°1, 1980, p. 17.

⁵⁸ cf. GREGOROVÁ Anna « La muséologie : science ou seulement travail pratique dans les musées ? » in : *MuWoP/DoTram*, n°1, 1980. pp.19-21. STRANSKY Zbynek, *op.cit*, pp. 42-45. LUKIĆ GUZIN Nada, « La Muséologie de l'Est : la construction d'une discipline scientifique et la circulation transnationale des idées en muséologie », ICOFOM Study Series, n°43, 2015, pp. 111-125. Dans une lecture critique et récente sur l'objet de la muséologie, Bruno Brulon soulève la possibilité de penser cet objet à partir de la théorie de l'*acteur-réseau* de Latour, dépassant ainsi les limites imposées par la relation exclusive entre sujets et objets (entraînée dans l'idée que l'objet d'étude de la muséologie serait la relation homme-réalité). cf. : BRULON SOARES Bruno, "The Museum Performance : Reflecting on a Reflexive Museology", in: *Complutum*, vol. 26, n°2, pp. 49-57.

⁵⁹La muséologie de l'École du Louvre a une focalisation en Histoire de l'art, le partenariat avec d'autres institutions donne un lieu aussi à l'archéologie et les sciences sociales. cf. <http://www.ecoledulouvre.fr/enseignements/etre-eleve/troisieme-cycle/co-encadrements-doctoraux> [en ligne] consulté le 9 juin 2020.

aussi faire une thèse en muséologie à la faculté des Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université Sorbonne Nouvelle ou à l'Université d'Avignon. Cette dernière rappelle le cas franco-canadien où, la muséologie va de pair avec la médiation et l'étude du patrimoine à l'Université du Québec à Montréal⁶⁰. Au niveau doctoral, on trouve en Suisse romande une production de connaissances plus en phase avec l'histoire des musées : ainsi par exemple, l'ouvrage de référence de l'historien Serge Reubi sur l'institutionnalisation de l'ethnographie et de ses musées en Suisse⁶¹, ainsi que les recherches en cours de Isaline Deléderray-Oguey, « Un paradigme muséal complexe : le Musée industriel. Étude comparative de cas helvétique », et celle de Pamela Guerdat « René Gimpel (1881-1945) et les fondements d'une histoire muséale »⁶².

Par rapport à cette recherche, son lieu épistémologique est le présent, ce qui n'exclut nullement le travail de compréhension du passé, et surtout à la présence du passé dans le présent ; ici, l'histoire des institutions n'occupe qu'une place limitée – je me suis surtout appuyée sur les recherches extensives et approfondies déjà menées sur les musées d'ethnographie inclus dans ce travail⁶³. L'enquête comporte deux angles différents. La vision la plus large correspond à l'analyse des expositions permanentes et temporaires, pour lesquelles nous pratiquerons une analyse intertextuelle⁶⁴. En second lieu (et dans le

⁶⁰ Dans cette Université nous trouvons des recherches comme celle de Laurence Provencher St-Pierre, soutenue cette même année et avec un objet proche de celui de cette thèse mais plutôt focalisée sur une ethnologie des pratiques de collecte contemporaines dans les musées de société québécois. Cette thèse, soutenue le 30 juin 2020 à l'Institut de patrimoine de la Faculté des Arts de l'Université de Québec à Montréal, a pour titre : « Qualifier, requalifier et disqualifier l'objet de collection : ethnologie du quotidien et pratiques de collectionnement dans les musées du Québec ».

⁶¹ cf. REUBI Serge, *Gentlemen, prolétaires et primitifs : Institutionnalisation, pratiques de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880-1950*, Berne : Peter Lang, 2011.

⁶² cf. Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel, disponible à l'adresse URL : https://www.unine.ch/iham/home/theses_de_doctorat.html [en ligne] consulté le 23 mars 2020.

⁶³ L'histoire institutionnelle de chaque musée, marquée par des contextes politiques et sociaux particuliers, est suffisamment étendue pour qu'il ne soit pas considéré comme possible (ni souhaitable) d'élaborer dans cet ouvrage un chapitre consacré à une question aussi générale. Ci-après, dans la présentation des musées étudiés, nous trouverons une série de sources historiographiques qui ont été consultées par l'auteure et qui fournissent au lecteur les indices permettant d'approfondir l'angle historique de cette étude fondamentalement synchronique. Toutefois, il convient de mentionner, en tant que vaste bibliographie sur la relation historique entre les musées d'ethnographie et le colonialisme, les travaux de Benoît de L'Estoile. cf. DE L'ESTOILE Benoît, *Le goût des autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris : Flammarion, 2007.

⁶⁴ Cette analyse est proche à une approximation sémiotique, cohérente avec l'analyse des expositions en tant que dispositifs de communication élaborée ces dernières décennies par Jean Davallon et que l'on peut relier aux propositions pour comprendre le musée comme système de communication de Parker et Mc Luhan, déjà avancées dans les années 1960. Le sociologue Jean Davallon, a longtemps codirigé le Programme international de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine ; un programme conjoint de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et de l'Université du Québec à Montréal. Son travail en muséologie s'est concentré sur la mise en valeur de la dimension communicationnelle du musée et de

deuxième chapitre) nous définirons quelques jalons historiques des musées d'ethnographie et leurs objets intellectuels et matériels. Dans cette partie, l'étude se concentrera principalement sur le travail interne du musée, plutôt que sur sa dimension publique et communicationnelle, davantage sur les collections que sur les expositions. À cet effet, la méthodologie s'éloignera alors de l'analyse synchronique pour se tourner vers des sources et des méthodes plus propres à l'histoire. En raison de la différence entre l'un et l'autre, nous trouverons ci-après la description du chemin suivi dans cette recherche divisée en deux parties : la première pour l'analyse du dispositif, appliquée aux chapitres 1 et 3, la seconde pour l'analyse des collections récentes élaborée au chapitre 2.

1. Pour l'analyse du dispositif d'exposition (Ch.1 et Ch.3)

Lorsque nous visitons une exposition, nous sommes habitués à recevoir des informations sur une partie de ce que nous avons devant nous –les muséalies–, ou/et d'être guidés pour comprendre comment ce que nous voyons fait partie/est représentatif, de quelque chose qui *n'est pas là* (un concept, une idée) ; nous sommes habitués à apprendre sur un « fait absent » comme l'exprime Martin Schärer⁶⁵. La question est : comment les expositions parviennent-elles à nous *traduire*, nous *rappeler*, nous *évoquer* ou à *témoigner* de cette réalité absente ? Pour essayer de répondre à cette question, il a été nécessaire une sorte de guide pour l'observation d'une exposition. Un cadre pour saisir tout ce qui *est là* (dans l'exposition) pour identifier tous les éléments présents dans le dispositif et comprendre comment ils font appel à ce *fait absent* ou conceptuel dont nous venons de parler⁶⁶. Il

l'exposition en tant que média. cf. <http://univ-avignon.fr/m-jean-davallon--3034.kjsp> [en ligne] consulté le 30 juin 2020. Pour le musée comme système de communication voir : MCLUHAN Marshall, PARKER Harley et BARZUN Jacques. *Le musée non linéaire : exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, (1967), Lyon : Aléas, 2008. Il s'agit du texte du séminaire tenu au Musée de la Ville de New York les 9 et 10 octobre 1967, initialement publié sous le titre "Exploration of the ways, means, and values of... Museum Communication with the viewing public", New York, Museum of the City of New York, 1969, traduction, introduction et notes par Bernard Deloche et François Mairesse.

⁶⁵ Lors de l'entretien réalisé par Magali Junet et Jean-François Blanc, Martin Schärer – ancien directeur de l'*Alimentarium*, Musée de l'alimentation – à Vevey, Suisse – et vice-président du Conseil exécutif de l'ICOM – pense qu'une exposition est une représentation visuelle et une explication de faits absents par des objets muséalisés en tant que signes. Entretien avec Martin Schärer, propos recueillis par JUNET Magali et BLANC Jean-François, in : *Design et muséographie*, Disponible à l'adresse URL : <http://www.ecal.ch/download/wysiwyg/7dec4af0dbe2569468b9889fae41c0a.pdf/design-museographie.pdf> [en ligne] consulté le 15 octobre 2018.

⁶⁶ J'utiliserai le terme « dispositif d'exposition » au sens que lui donne Davallon, qui parle d'un « dispositif socio-symbolique désignant des situations ou des objets que ne sont pas des objets de langage classiques, qui ne se construisent pas en s'appuyant sur le fonctionnement de la langue, mais qui sont porteurs de sens, des objets et des processus qui visent –prétendent – à fonctionner comme objets et faits de langage mais qui sont avant tout des pratiques sociales ». DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris :

s'agit donc d'un guide d'observation pour une analyse expographique⁶⁷, nécessaire pour identifier les éléments et les mécanismes qui composent le dispositif d'exposition et qui permettrait de questionner les *cadres temporels* des représentations du monde dans les musées.

Si, nous pensons l'exposition comme un lieu où se conjuguent des éléments qui génèrent un message, nous l'envisagerons comme un acte de communication, et donc son analyse sera une analyse sémiotique. Cet exercice analytique nous permette d'en percevoir le contenu, les messages qui y sont présents, les plus directes comme les contenus dénotatifs des informations textuelles, par exemple, mais aussi les messages connotatifs et parfois plus cachés, comme ceux qui se construisent par l'omission ou par une gestion déterminée des informations. Même si leur codification est très diverse, dans l'analyse du dispositif nous considérerons tous les éléments comme sources d'information ; nous irons du plus subtil au plus concret en partant de la description de l'espace d'exposition, à la fois physique et conceptuelle⁶⁸. Cela signifie que non seulement des éléments invisibles entrent en jeu – comme la classification et la logique selon laquelle les choses sont organisées dans l'espace, ou le parcours qui nous suivons lors de la visite de l'exposition – mais aussi des éléments matériels, comme le design et de l'architecture du lieu. Ensuite, nous décrypterons les informations proposées par le langage verbal, lisible dans les différents formats de textes d'exposition. Nous aborderons les textes d'exposition selon leur finalité, qu'il s'agisse de la présentation d'un objet ou d'un concept, et les décrirons et analyserons en fonction de leur forme et leur contenu. Finalement, nous nous concentrerons sur les objets, sur les *vraies choses* présentes dans les expositions permanentes⁶⁹. Pour prendre les objets comme source d'information sur la représentation

L'Harmattan, 1999, p.11. Davallon, reprend pour sa part la notion de Giorgio Agamben : AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris : Payot & Rivages, 2007.

⁶⁷ *Expographie* est le terme proposé par André Desvallées et que Serge Chaumier reprend pour élaborer son *Traité d'expologie* où il montre la pertinence d'une analyse communicationnelle appliquée aux expositions, traitant tous les éléments du dispositif comme des signes pour la co-construction d'un message/contenu entre le musée et le visiteur. cf. CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Paris : La Documentation Française (coll. Musée-Monde), 2013. Ainsi que : DESVALLÉES André 1998. « Cent quarante termes muséologiques ou Petit glossaire de l'exposition » in : DE BARY Marie-Odile et TOBELEM Jean-Michel (dir.) *Manuel de muséographie* Paris : Séguier, 1998, pp. 215-251.

⁶⁸ DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? » in : DAVALLON Jean (éd.) *Publics et Musées*, n°2, Regards sur l'évolution des musées, 1992. pp. 99-123.

⁶⁹ *Vraie chose*, définie pour la première fois par Duncan Cameron, comme étant une chose qui est à l'exposition pour elle-même et non pas pour représenter une autre chose. Voir : CAMERON Duncan, "A view point : The museum as a communication system and implications for museum education", in :

du monde contemporain, nous travaillerons dans une tension entre l'objet comme muséologie et l'objet comme expôt, c'est-à-dire le moment où la muséologie est exposée, et donc porteuse d'un discours d'exposition. Nous apprendrons les objets comme nous apprenons nos autres sources, non seulement en apprenant ce qu'ils sont, mais aussi en cherchant les connotations dont ils sont chargés dans le dispositif, quand ils sont *mis en présence* de quelqu'un : le visiteur. À l'intersection des dimensions matérielles et symboliques des objets exposés, nous chercherons à nouveau des constructions temporelles présentes dans les discours des expositions permanentes. C'est un exercice qui consiste à observer le dispositif, à en décrire les parties, à en saisir tous les éléments et à les mettre en relation. En ce sens, l'analogie faite par Davallon entre exposition et film, peut être efficace pour comprendre comment les contenus sont générés dans la relation entre les différents éléments signifiants du dispositif d'exposition⁷⁰:

« De même qu'au cinéma tous les éléments matériels que je perçois, que je lis, que je reconnais, que je découpe et que je combine me permettent de saisir et de reconstituer le contenu du film ; de la même manière, la matérialité même de l'exposition, dans la mesure où cette matérialité est organisée formellement, m'amène à saisir le « contenu » de l'exposition : ce qu'elle me dit »⁷¹.

Or, dans une exposition, les contenus sont générés à l'articulation des différents éléments du dispositif, et ainsi, la sensation temporelle de ce que nous voyons est davantage liée à cette articulation du dispositif, qu'à la *date de naissance* précise des objets exposés. À cette façon complexe de percevoir le temps des choses, il faut ajouter que dans les musées d'ethnographie tout particulièrement, nous le verrons, le temps est un fantôme difficile à saisir, qui se dilue à chacune des couches de sens du dispositif.

Le choix que j'ai fait de privilégier l'analyse intertextuelle oblige donc à traiter l'exposition comme un dispositif de communication. Ceci implique de prendre les

Curator, XI, 1, 1968, pp. 33-40. Ainsi que : DELOCHE Bernard et MAIRESSE François, 2011, pp. 385-420.

⁷⁰ Dans cette recherche, et dans une logique d'analyse sémiotique de l'exposition, j'utiliserai l'expression *éléments signifiants*, pour me référer aux différentes parties du dispositif. Gob et Drouguet, comme Chaumier, utilisent le terme *registre*, comme quand ils expliquent : « elle [la scénographie] articule et englobe les autres *registres de l'exposition* (objets, textes, signalétique, architecture existante) ». DROUGUET Noémie et GOB André : *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, Paris : Armand Colin, 2014, p. 171. Voir aussi : CHAUMIER Serge, 2013.

⁷¹ DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre*, 1999, p.49

éléments comme des éléments signifiants qui peuvent être décomposés pour identifier la présence ou l'absence d'*indicateurs* ou de *marqueurs temporels*⁷². Cette approche permet donc à un observateur extérieur de pointer les messages qui sont construits dans les diverses couches de signification de l'exposition, dans le cas présent, des messages sur la temporalité. Une autre méthode d'analyse possible aurait été de réaliser un travail de *muséologie de la réception* et d'étudier la perception du public⁷³. Dans le cas qui nous occupe, étant donné que les études de public déjà existantes dans les musées choisis varient en quantité et en profondeur, et qu'elles ne sont pas consacrées à l'objet de cette recherche, à savoir le temps, il aurait fallu partir de zéro. Pour des raisons de faisabilité, il aurait également fallu réduire le nombre de cas étudiés : l'étude actuelle, y aurait perdu en valeur démonstrative. Mais telle qu'elle est, elle permet d'observer une praxis commune dans l'usage du temps, qui transcende les grandes différences entre les musées sur lesquels nous avons travaillé, et qui met précisément en évidence un cadre *colonial—moderne—rationnel*, à l'origine d'un *usage du temps* qui a été *naturalisé* ou créé par l'inertie des systèmes de représentation. Et pourtant, un travail de *muséologie de la réception* nous aurait offert un support que l'analyse intertextuelle développée ne saurait proposer : la validation des affirmations par les résultats mesurables dans les réponses des visiteurs du musée. D'autre part, si l'étude des publics peut parfois donner des réponses plus nettes ou des réponses soutenues par plus d'un observateur, les réponses des visiteurs ne permettent guère de connaître les raisons qui sous-tendent leurs perceptions. Ainsi par exemple, la réponse à une question aussi importante pour cette étude que celle-ci : pourquoi ont-ils le sentiment que ce qu'ils ont vu appartient à un temps antérieur au présent ? Comment se fait-il que l'espace, la classification des objets et des concepts,

⁷² Dans le chapitre 1, nous trouverons une analyse des expositions qui est structurée en trois couches de création de sens : la couche de l'espace, celle du texte et celle de l'objet. Dans chacune, nous identifierons les indicateurs ou les marqueurs temporels qui participent à la formation d'un contexte temporel pour l'exposition. Dans le cas de l'espace, nous verrons qu'une classification conceptuelle-spatiale faite par géographie, dans un cadre comparatif, établit un point de départ synchronique qui rend difficile la compréhension de la profondeur temporelle de l'objet exposé. Dans le cas des textes, les indicateurs temporels sont plus évidents (nous y sommes plus habitués), comme, bien sûr, l'utilisation des temps verbaux et des mots qui marquent une temporalité, mais nous porterons une attention particulière à la temporalité générée dans un texte qui établit une relation entre le temps de l'objet et le temps du sujet, de ce qui est vu et de celui qui le regarde. Enfin, dans le cas des objets, nous nous concentrerons sur les référents qu'un visiteur actuel peut identifier dans un objet ; la forme et la fonction des objets seront des indicateurs clés de leur temporalité. Nous porterons une attention particulière aux objets qui mélangent des fonctions atemporelles avec des matériaux faciles à identifier dans un moment récent, ou au contraire, ceux dont la fonction est née dans un moment plus récent, mais dont les techniques ou les matériaux sont difficiles à identifier avec un moment précis.

⁷³ cf. MAIRESSE François, « Vers une muséologie de la réception : Point de vue », in : *La Lettre de l'OCIM Des dispositifs de médiation innovants, Le recensement des Herbiers*, n° 156, 2014, pp. 32-33.

l'éclairage, les textes ou les objets provoquent une sensation d'atemporalité ? Nous risquerions alors, même si les affirmations sur l'atemporalité des expositions étaient plus nettement confirmées, de manquer de précieux indicateurs sur la manière dont cette sensation a été construite, et cela, nous parvenons à l'identifier plus profondément grâce à l'analyse intertextuelle⁷⁴. Cela étant, on peut penser qu'un travail de *muséologie de la réception* serait une voie complémentaire, à développer peut-être dans une deuxième étape de cette recherche.

1.1 *Par rapport aux sources pour l'analyse du dispositif :*

Toutes les données nécessaires à la description et à l'analyse des expositions ont été recueillies lors d'un travail de terrain effectué entre janvier 2015 et juin 2019 dans le cadre de cette thèse de doctorat. Le travail consistait en une visite critique des expositions permanentes et temporaires des musées retenus, à savoir : le Musée d'ethnographie de Genève (MEG), le Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN), le Musée de l'Homme (MdH), le Musée du quai Branly-Jacques Chirac (MqB), le *Museo de América* (MAM), *Museo Nacional de Antropología* (MNA), le *Museo de Etnología de Barcelona* (MEB) et le *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona* (MCMB). En ce qui concerne les expositions temporaires, dans le troisième chapitre, nous trouverons l'analyse de certaines qui ont été présentées au cours de la période consacrée à cette recherche, telles que « Trans* : diversidad de identidades y de roles de género » (MAM), « Amazonie. Le chamane et la pensée de la forêt », « L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie », « Afrique. Les religions de l'extase » (MEG) ; d'autres expositions (dont certaines n'étaient pas présentées dans les musées qui font partie des études de cas) sont également évoquées dans l'analyse.

Prendre la visite critique des expositions comme source d'analyse exigeait non seulement un exercice d'observation minutieux ou exhaustif, mais aussi une multiplication des visites à chaque exposition. Il ne s'agissait donc pas seulement pour moi de considérer l'exposition comme un dispositif qui peut être analysé, mais d'essayer, au cours de ce

⁷⁴ De même, bien qu'il existe actuellement un intérêt croissant dans les musées pour connaître l'impact des expositions dans la presse, ainsi qu'en termes de fréquentation, de durée des visites et, en particulier, pour approfondir les motivations qui conduisent les visiteurs à une exposition et leur perception de celle-ci, ces indicateurs n'ont pas été inclus dans cette recherche car ils n'affectent pas directement ou de manière sensible l'objet spécifique de l'étude, les usages du temps d'un musée.

travail, de ne jamais oublier que les expositions sont un lieu d'interaction, une *expérience* qui cherche à émouvoir, à engager, à séduire les sens. Pour saisir l'exposition comme *expérience*, il fallait prendre en compte la dimension subjective de celle-ci, et donc de s'éloigner de l'esquisse d'un *visiteur prototypique*, en éprouvant la multiplicité des expériences qui résultent de chacune des visites, et même à différents points du parcours de l'exposition. Au cours de ces visites, j'ai pris des *notes de terrain*, afin d'homogénéiser les informations à retenir sur les expositions. Pour ce faire, je me suis basée sur un format de *fiche de visite*⁷⁵. Dans cette fiche, une série de critères a été établie pour décrire l'exposition en termes d'espaces, de textes et d'objets. Outre les critères normalisés, qui conduisent à une description corsetée mais utile, j'ai aussi retenu certaines remarques spécifiques, dérivées de questions exceptionnelles qui se sont posées au fil des visites. Cette grille conceptuelle, dont le propos était de tamiser les informations entrant dans le cadre de la recherche, a subi, au fil de ces quatre ans, une déformation qui a fini par l'ouvrir à des remarques inattendues que le tamisage n'aurait pas laissé passer au départ. Cette déformation de la grille d'analyse correspond au final à la géométrie de mon regard pendant cette recherche. C'est ainsi que dans sa forme initiale elle fait sens, autant que par son débordement postérieur. C'est aussi pour cette raison qu'il m'a fallu revenir aux expositions aussi souvent que possible, pour les faire passer et repasser par le tamis, en me demandant en quoi l'expérience et mon regard avaient changé. Pendant les visites, j'ai également réuni une documentation photographique des expositions, outil qui s'est révélé très pratique pour la rédaction de ce texte, puisque j'ai pu ainsi vérifier des informations enregistrées sur les fiches et, dans certains cas, même, découvrir de nouvelles informations que je n'avais pas perçues au moment de ma visite. Ce dernier cas, la découverte des informations que je n'avais pas saisies *in situ*, m'a fait aussi m'interroger sur les raisons qui pourraient obscurcir certains messages pourtant présents dans l'exposition.

Les descriptions que l'on rencontrera dans ce texte correspondent aux éléments *de base* d'une exposition, ceux qui prennent le caractère de signifiants de première ligne, autrement dit ceux sans qui le dispositif expographique ne pourrait exister comme tel, se bornant à être un simple ensemble d'objets sans code ni message expressément *voulus*, et

⁷⁵ Le modèle de fiche utilisé pour les visites se trouve aux *Annexes*, (p. 346). Pierre Alain Mariaux a eu la générosité de me partager un format de base que j'ai ensuite adapté à ma recherche.

conçus pour communiquer. Il s'agit donc des éléments qui sont en permanence *in situ*, et sans lesquels le message ne serait pas codifié, des éléments donc qui ne requièrent pas la médiation d'un agent externe –guides publiques et vendus, audioguides, personnel de médiation, visites guidées, événements connexes, ou dispositifs interactifs externes à l'exposition. Ainsi, par exemple, l'information présentée sur écrans interactifs, dans les expositions en question, a souvent un caractère d'information de deuxième ligne, car elle n'est pas toujours visible, et sa visibilité se mesure à la volonté active du visiteur d'aller plus loin ... Bien sûr, lorsque l'information numérique est une information de première ligne dans une exposition, en remplaçant par exemple le texte imprimé, elle est ensuite incorporée à l'analyse.

Pour des raisons de faisabilité l'analyse de toutes les informations numériques relevées dans une exposition permanente des dimensions de celles qui sont ici incluses (comme les informations sur écrans à structure arborescente et possibilités innombrables, ainsi que les textes para-expographiques et les activités concernant les expositions permanentes) dépasse les limites de cette étude. Néanmoins, si cette information n'ait pas été systématiquement reprise dans le présent texte, au cours du travail sur le terrain, elle a en revanche été dûment notée et prise en compte dans les fiches de visite, et peut donc être utilisée à titre exceptionnel lorsque sa pertinence dans le discours est remarquable. En ce qui concerne les informations textuelles externes à l'exposition – catalogues, guides et informations en ligne – celles-ci sont mobilisées dans ce texte en regard des informations trouvées sur le terrain, c'est-à-dire que leur inclusion à la recherche est postérieure au travail de terrain.

Pour les chapitres 1 et 3, l'intention a été de donner la priorité aux lectures qu'un agent extérieur au musée (visiteur) peut faire lui-même en se basant uniquement sur ce à quoi il a accès, c'est-à-dire ce qui se trouve dans l'exposition. J'ai donc décidé d'adopter un point de vue similaire à celui d'un visiteur de musée. Mais aussi partant de l'idée que les expositions condensent déjà en elles-mêmes les messages que l'institution veut faire passer, ceux-ci n'ont pas besoin, en principe, d'être explicités *ailleurs*. Bien entendu, le point de vue du muséologue ne peut jamais être le même que celui d'un visiteur peu habitué au sujet, mais, comme dans toute science humaine, le chercheur peut opter pour un regard distant, tout en étant conscient de l'impossibilité d'un détachement total. J'ai donc choisi de ne pas développer un travail d'observation participante, d'entretiens

systematisés, ni de considérer comme sources d'analyse les échanges, les interprétations et les traductions que les acteurs des musées font de leur travail expographique. Les remarques des créateurs d'une exposition, bien que très riches, se sont souvent révélées très difficiles à reconnaître dans l'exposition ; parfois par manque de clarté, parfois en raison d'une proximité excessive avec leur objet, de sorte que dans certains cas les déclarations des professionnels du musée vont même à rebours de ce que le dispositif transmet. Cependant, après le travail de terrain, et surtout lors de la rédaction de ce texte, l'inclusion de la bibliographie relative aux expositions, et notamment des catalogues d'exposition eux-mêmes, a fait que l'analyse tient nécessairement compte des points de vue des concepteurs d'expositions eux-mêmes. Il en va de même pour le contexte social ou politique dans lequel se situe chacune des expositions incluses dans l'étude. Dans le présent travail, on ne trouvera guère d'allusions à ce contexte. En effet, bien qu'il s'agisse d'une ressource très riche pour comprendre les projets muséographiques de chaque institution, mon intention a toujours été de voir chaque exposition « par-dessus l'épaule du visiteur ». Le parti pris est de valoriser l'exposition elle-même comme un lieu puissant de création de sens, et dans la même mesure, c'est-à-dire en faisant confiance à son pouvoir, de l'interroger pour pointer les mécanismes sur lesquels s'appuie la construction du temps.

En somme, en prenant l'exposition comme un dispositif pensé et articulé pour faire passer un message, l'intention a été de se tenir aux éléments de base que l'on peut trouver dans toute exposition et qui condensent ces messages, y compris ceux qui nous intéressent ici – ceux qui ont trait au temps. C'est donc à l'exposition elle-même qu'il convient de faire appel.

2. Pour l'analyse des collections récentes (Ch.2)

Après avoir analysé le dispositif des expositions permanentes, nous nous concentrerons, dans le deuxième chapitre, sur les objets récents, afin de comprendre comment se construit actuellement l'objet d'étude contemporain de l'anthropologie. Comme nous le constaterons plus loin, cette construction contemporaine, tout comme la construction atemporelle, concerne autant les objets (muséaliés) que le dispositif qui les expose, mais comme les collections sont pour le musée le moyen de connaître son objet et qu'elles marquent, dans une large mesure, la manière dont il le représente, il était important de

consacrer un chapitre exclusivement aux collections exposées en permanence dans les musées retenus. En effet, au cours de mes visites à ces expositions permanentes, j'ai eu l'impression de rencontrer très peu d'objets récents. Cette impression s'est confirmée quand, à la rédaction du premier chapitre, je me suis mise à chercher, dans mes études de cas, des objets récents pour les analyser à la section sur *Les Objets* (p.99). C'est alors, en examinant les informations recueillies dans mes fiches et notes, dans la documentation des brochures et des catalogues, ainsi que dans les photographies des expositions permanentes, que j'ai éprouvé de grosses difficultés à les identifier⁷⁶. Et c'est pourquoi, dans la première partie du chapitre 2, on trouvera une analyse des facteurs qui peuvent inciter les musées d'ethnographie à inclure ces objets récents en si petit nombre dans leurs collections. Cette question est abordée sous deux angles, l'un plutôt historique et l'autre plus réflexif. Cette analyse a aussi pour propos de dessiner un contexte historique et un cadre théorique que j'ai expressément évité de prendre comme point de départ pour cette recherche. Pour la deuxième partie du chapitre, je fais le lien entre les réflexions plus générales, élaborées juste avant, et la spécificité des études de cas de cette recherche, en mobilisant à la fois les informations tirées de l'observation directe, et celles qui proviennent de sources imprimées⁷⁷.

⁷⁶ Cette affirmation ne touche pas au même niveau tous les musées étudiés ici : les deux expositions qui incluent la plus grande quantité d'objets récents sont les deux qui ont été ouvertes le plus récemment, le MdH (fin 2015) et le MEN (fin 2017), et donc les dernières à avoir été incluses dans cette recherche.

⁷⁷ Au début de cette recherche, outre l'étude diachronique des collections, j'ai mené un exercice similaire avec des expositions temporaires. Le but était d'identifier dans les représentations des expositions, le même décalage temporel (ou manque de contemporanéité) entre un objet et sa représentation dans le musée. Il était nécessaire de travailler avec les archives des expositions, et bien qu'il y ait une grande disparité dans le travail de mémoire mené par les musées que j'ai étudiés – de l'organisation et de la systématisation des archives elles-mêmes, au travail réflexif des conservateurs sur les expositions – l'étude était plus ou moins réalisable dans tous les cas, sauf au Musée de l'Homme. J'ai donc consulté les archives des MAM, MNA, MEG, MEN et MqB pour savoir à quoi ressemblaient leurs expositions, de quelle époque dataient les objets exposés, d'où ils venaient, si la logique de l'exposition répondait à un principe de *grand partage*, si les objets étaient présentés comme des œuvres d'art, si l'exposition s'était articulée avec une muséographie de l'objet, ou plutôt de l'idée. Malheureusement les informations conservées sur les expositions ne permettaient pas d'approfondir suffisamment pour dégager la relation de contemporanéité entre une culture et sa représentation dans le musée, et c'est pourquoi ce travail n'a pas été inclus dans le présent texte. Néanmoins, certaines données, ou *indices* intéressants – comme l'observation d'un faible nombre d'expositions présentant des collections contemporaines à leur époque, ainsi qu'une sorte de migration de la représentation du présent par des *objets* vers la représentation avec des *images* – ont également été repérés dans l'étude synchronique d'expositions, et sont donc présents dans le texte. Sur la question de la création institutionnelle d'une mémoire des expositions, voir : BERGERON Yves, *Mémoire de « Mémoires » : étude de l'exposition inaugurale du Musée de la civilisation*, Laval : Presses de l'Université de Laval, 2009. Pour avoir une idée de la manière d'étudier les expositions disparues, voir : DELATTRE Anne-Marie, « Mémoires d'expositions : l'exemple du musée des Confluences », in : *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], n°165, 2016, disponible à l'URL : <http://journals.openedition.org/ocim/1652>, consulté le 14 novembre 2019.

2.1 Par rapport aux données du terrain pour l'analyse des collections récentes

Afin de préciser et de bien visualiser la faible présence d'objets récents aux expositions permanentes, j'ai décidé d'élaborer une grille. Il fallait d'abord imaginer une manière de classer les objets présents dans une exposition pour en comprendre la composition, la géométrie, même si elles varient considérablement. Pendant que je réfléchissais à un tableau à même d'organiser l'hétérogénéité des objets exposés, la remarque de Borges me revenait à l'esprit, en résonance avec ce que j'étais en train d'entreprendre : « toute classification est conjecturale et arbitraire »⁷⁸. Et c'est ainsi, en effet, que m'apparaissaient toutes les classifications envisageables des éléments présents dans les expositions permanentes des musées d'ethnographie : des objets venus de milieux urbains ou de la campagne ; des objets qui ne sont plus utilisés et d'autres utilisés au quotidien ; objets d'*ici* et d'*ailleurs*, objets de fabrication récente, objets anciens ou dont les fonctions sont anciennes mais les formes nouvelles ; objets faits main ou fabriqués industriellement, objets confectionnés à partir de matériaux naturels, ou de matériaux synthétiques ; objets uniques ou alors produits en série, objets d'artisanat, objets d'usage religieux ou profane, objets d'art, objets de vitrine ou hors vitrine, objets présentés avec un cartel d'information, objets datés en siècles, ou sans date aucune ... Peu à peu, la classification finissait par me rappeler celle de l'encyclopédie chinoise dont Borges parle dans le même texte. Mais, bien que toute classification soit arbitraire, la seule énumération d'une telle liste laissait voir que quelques-uns des critères énoncés évoquaient plutôt des attributs matériels de la chose, et que d'autres sont plutôt les classifications disciplinaires que nous établissons en en faisant des objets d'étude. Alors j'ai décidé de m'éloigner des notions qui nous servent à nommer/connaître les choses dans les disciplines, telles que : *œuvre d'art*, *objet traditionnel*, *objet historique*, *objet contemporain*, *objet de culte*, *objet fétiche*... ces notions devraient être remises en question car qu'est-ce qui fait qu'un objet entre dans telle ou telle catégorie ?

J'ai fini par élaborer une grille très simple, à partir de deux critères seulement, le lieu et la date de provenance de l'objet. Pour frontières j'ai choisi, du point de vue spatial, les limites du pays où se trouve l'objet, et du point de vue temporel, les années 1980. En

⁷⁸ "Toda clasificación es conjetural y arbitraria", BORGES, Jorge Luis, "El idioma analítico de John Wilkins", in: BORGES Jorge Luis, *Otras inquietudes*, Madrid/Buenos Aires: Alianza Ed./ Emecé, 1976, (1952), p. 105.

d'autres termes, dans cette recherche, les limites spatiales – que nous trouverons également énoncées en termes d'*ici* et *là-bas* ou de *loin* et de *près* – prennent simplement comme point de départ le lieu où un objet est exposé, le lieu géographique où se trouve le musée, de sorte que, dans ce travail, *ici* peut être l'Espagne, la France ou la Suisse, tandis que *là-bas*, englobe tout ce qui franchit cette frontière. Ces limites spatiales ont pour but de répondre à une dichotomie établie entre *nous* et les *autres*, ce qui, depuis de nombreuses années, se traduit par l'attribution d'espaces différenciés pour l'étude et la présentation de *notre propre* culture (celle du lieu où un objet est exposé) et celles des cultures *lointaines*. Quant à la limite temporelle, elle répond à une intention de recherche de *notre* contemporain, mais ce contemporain ne pouvait être trop récent : disons qu'il devait laisser une marge « réaliste/pratique » au processus de collecte et d'exposition dans les musées que nous étudions. Choisir les années 1980 comme limite laisse une large marge, elle permet à ces objets d'être identifiés comme nos contemporains tout en tenant compte du fait que les expositions permanentes commentées ici ont toutes été installées après 1994⁷⁹.

L'identification des objets s'est faite exclusivement pendant la visite des expositions permanentes, et bien que ce type d'exposition ait un rapport plus étroit avec les collections du musée que les expositions temporaires, nous ne pouvons certainement pas juger les collections dans leur ensemble en nous fondant exclusivement sur une exposition permanente. Ce que nous voyons n'est qu'une partie des collections, mais elle est loin d'être négligeable puisqu'elle a été choisie pour être exposée en permanence, elle est donc *la référence*. Il faut aussi remarquer que l'intérêt de l'exercice réside surtout dans le processus : c'est en recherchant un objet qui soit représentatif d'une case de la classification, que j'ai réalisé s'il était difficile ou non à la localiser. Une fois complété, le tableau nous offre une image des objets plus ou moins représentés dans les expositions

⁷⁹ Parmi les huit musées inclus dans cette recherche, deux suivent aujourd'hui encore la même disposition pour leur exposition permanente, et ce depuis leur première inauguration ; ce sont les musées les plus jeunes, celui du quai Branly-Jacques Chirac ouvert en 2006, et le Musée de las Culturas del Mundo de Barcelona ouvert en 2014. Les six autres musées, dont l'histoire est plus longue, ont connu différents établissements et leurs collections ont été exposées selon des arrangements divers. Il est important de noter que, dans tous les cas étudiés – à l'exception du Museo de América qui maintient l'exposition inaugurée en 1993 – les expositions permanentes que nous allons observer ont été installées au cours des quinze dernières années. L'année d'inauguration de l'exposition permanente que nous pouvons visiter aujourd'hui dans chacun de ces musées est : 2006 pour le Musée du quai Branly ; 2008 pour le *Museo Nacional de Antropología* ; 2014 pour le *Museo Etnológico de Barcelona y Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona*. Musée d'Ethnographie de Genève, 2014 ; Musée de l'Homme, 2015 ; Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2017.

permanentes incluses dans la présente étude, individuellement (par musée) et dans leur ensemble. L'image finale de la grille a été élaborée de manière systématique ; cependant, la méthode utilisée, basée sur l'observation *in situ*, suivie d'une vérification de la documentation recueillie sur le terrain (fiches, notes, photos) et des catalogues de l'exposition permanente, pourrait donner des résultats plus exacts s'ils étaient tirés non pas des informations issues du terrain, mais d'une base de données interne à chaque musée par exemple, ce qui, de plus, allègerait et faciliterait la tâche. Plus rigoureux, certes, mais moins humain, et pour ce premier travail (à la différence des parties qui suivent dans ce chapitre où j'exploite des sources imprimées), j'ai décidé de conserver cette dimension d'*observatrice* de l'exposition. Partir des informations tirées de mes visites me rapprochait davantage de l'expérience du visiteur que de celle du conservateur ou du commissaire d'exposition. Ce parti pris me laissait donc une marge qui risquait peut-être de me faire omettre dans ma classification un objet récent, mais guère plus⁸⁰.

Exercice révélateur, surtout du fait du procédé choisi, et non par sa forme finale : j'ai fait passer les contenus des expositions permanentes par ce tamis à plusieurs reprises. La facilité ou la difficulté avec laquelle j'ai trouvé un objet pour chaque case m'évoquait tour à tour une question numérique (nombre élevé ou faible d'objets susceptibles d'être classés) et une question qualitative : outre le fait qu'il y avait peu d'objets récents, leur identification était difficile. C'est ainsi que la question a pris une tournure qualitative : j'avais élaboré la grille comme moyen de vérifier qu'il y avait très peu d'objets récents dans les expositions permanentes, et je découvrais que l'intéressant était de les rechercher, d'observer à quoi ils ressemblaient, et pourquoi il était difficile de les identifier. Évidemment, cela est lié à l'intuition que tous les objets récents ne sont pas des objets contemporains. Parallèlement à l'élaboration du tableau et à titre d'exercice exhaustif, je me suis consacrée à la description de la géométrie de chacune des expositions permanentes incluse dans l'étude, en insistant notamment sur l'identification individuelle de chacun des objets récents de chaque exposition, ainsi que des objets provenant d'*ici*. Dans cette description, je notais l'apparence de ces objets, le lieu et le temps d'où ils

⁸⁰ Compte tenu de cette limitation de la méthode, l'étude a été aussi minutieuse que possible, de façon à ce que les cases du tableau où l'on trouve une croix correspondent à l'absence d'un type d'objet. Cet exercice m'a permis d'identifier la relation entre l'exposition permanente et les dépôts, et de déterminer si c'est une exposition qui adhère particulièrement à ce qu'elle conserve, ou qui s'en éloigne. Elle m'a également permis de localiser les périodes auxquelles appartiennent les objets exposés et leurs origines géographiques. On trouvera le tableau dans les Annexes (p. 348).

venaient, comment ils étaient fabriqués, comment ils étaient présentés dans le musée, comment ils étaient traités de manière expographique, comment ils étaient expliqués textuellement. Toutes ces informations, trop lourdes pour être incluses dans ce texte de manière brute, me permettent, dans la deuxième partie du chapitre 2, d'alléger la description, de sorte que, sans présenter de données chiffrées, il est possible d'élaborer des affirmations concernant le contenu des expositions permanentes présentées. Ainsi, les interprétations du tableau sont rapportées dans la deuxième partie du chapitre 2, imbriquées avec des informations provenant d'autres sources, et relatives à la construction théorique élaborée au début du chapitre.

2.2 Par rapport aux sources imprimées : archives, politiques d'acquisition, catalogues, annales

Une fois identifiés les contenus matériels des expositions permanentes, il semblait important de connaître les critères régissant l'acquisition d'objets suivies dans les musées sélectionnés, pour mieux comprendre *pourquoi les objets du présent sont comme ils sont*, du point de vue quantitatif et qualitatif. Pour connaître ces critères, une des possibilités était de consulter la *politique d'acquisition* de chaque musée, puisqu'elle condense les informations sur tout ce qui est considéré comme susceptible d'être collecté. En effet, dans le Code de Déontologie de l'ICOM, il est expliqué que chaque musée doit élaborer et mettre à la disposition du public sa politique pour l'acquisition des objets⁸¹. Bien que l'adhésion à l'ICOM de la part des musées constitue une acceptation du Code, la réalité est que les chartes d'acquisition, comme celles que l'ICOM préconise, ne sont pas courantes dans les musées dont il est question ici. Seul le MEG et, dans un format beaucoup plus restreint, le Musée de l'Homme, ont une politique de constitution des collections d'accès public⁸². En l'absence de ce document, j'ai décidé de compléter l'étude en consultant d'autres sources. Dans le cas du MEN, j'ai pu m'appuyer sur les

⁸¹ Dans le code de déontologie de l'ICOM pour les musées, approuvé en 2006, il est expliqué que : « Dans chaque musée, l'autorité de tutelle doit adopter et publier une charte concernant l'acquisition, la protection et l'utilisation des collections. Ce texte doit clarifier la position des objets qui ne seront pas catalogués, préservés ou exposés ». Code de déontologie de l'ICOM, p. 3, document disponible à l'URL : http://archives.icom.museum/code2006_fr.pdf [en ligne] dernière consultation le 12 novembre 2018.

⁸² La politique d'acquisition du MEG consultée dans cette étude a été élaborée en 2017. Elle est toujours en vigueur, bien que maintenant, en tête du document, il soit précisé qu'elle est actuellement en cours de révision. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE, « Politique d'acquisition du Musée d'Ethnographie de Genève », 2017. Disponible dans : http://www.ville-ge.ch/meg/pdf/politique_acquisition.pdf, [en ligne] consulté le 20 juillet 2020.

publications de ses conservateurs autour de la désignation de l'objet ethnographique et des pratiques d'acquisition de ce Musée. Le MEN étant un musée dans lequel le musée lui-même est un objet de recherche, il est loisible d'y rencontrer ce type de réflexion. Pour le Musée du quai Branly, je n'ai pas trouvé de politique d'acquisition publique, ni obtenu de réponse à ma demande de ce document, si ce n'est que l'on m'a conseillé de consulter les rapports annuels où se fait le bilan des objets achetés pendant cette période⁸³. Ces rapports ne constituent pas une politique des collections en tant que telle mais un compte rendu qui n'est d'ailleurs pas exhaustif. Aussi ai-je décidé de consulter le catalogue du Musée du quai Branly disponible en ligne pour mieux approfondir davantage la recherche.

Les musées de América et le Nacional de Antropología n'ont pas de politique d'acquisitions individuelle. En effet, en Espagne, les musées appartenant à 100% à l'État n'ont pas la possibilité d'acquérir directement de collections. Les acquisitions doivent être évaluées, approuvées, et même proposées, par la *Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico*. Cet organisme est responsable des « demandes d'exportation et d'importation de biens culturels protégés et de l'acquisition des biens culturels de l'État qui font partie des collections des musées, archives et bibliothèques publiques »⁸⁴. Ainsi, dans le cas de ces deux musées, j'ai décidé de vérifier la base de données *DOMUS* pour identifier les acquisitions qu'ils ont faites à partir des années 1980⁸⁵. Et enfin, précisons que le *Museo de Etnología de Barcelona/Museo de las*

⁸³Pour les rapports d'activités du Musée du quai Branly, voir : <http://www.quaibranly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/rapports-dactivite/> [en ligne] dernière consultation 06.06.2018

⁸⁴ Le conseil d'administration est composé de représentants de la culture, des bibliothèques et des beaux-arts, des finances, de l'économie et du fisc, ainsi que d'un président et d'un vice-président qui sont des fonctionnaires de haut rang et qui se relayent souvent. C'est le directeur d'un des musées d'État qui siège dans chaque comité. Les critères d'acquisition de pièces pour les Musées d'État sont plutôt d'ordre historique et patrimonial, c'est-à-dire que la légitimité des pièces est assurée par leur caractère historique. Traduction libre des fonctions de la Junta. Pour mieux connaître les compétences de la *Junta de calificación, valoración y exportación de bienes*, voir l'URL : <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/informacion-general/gestion-en-el-ministerio/junta-de-calificacion-valoracion-y-exportacion.html> [en ligne] consulté le 3 janvier 2019.

⁸⁵ DOMUS est le système intégré de gestion de la documentation et des musées développé par le ministère de la Culture (sous-direction générale des musées d'État et sous-direction générale des technologies et systèmes d'information). Il s'agit d'une plateforme informatique pour le catalogage et la gestion des collections muséales et des documentaires, issue du rapport *Normalisation documentaire des musées : éléments pour une application informatique de gestion des musées* comme expliqué dans le document *Fonctionnalités de DOMUS*, disponible à l'adresse URL : https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/funciones-de-los-museos/documentacion/documentacion-de-colecciones/Domus_funcionalidades.pdf. [en ligne] consulté le 3 janvier 2019.

Culturas del Mundo de Barcelona n'a pas été inclus dans cette partie finale de la recherche pour différentes raisons, principalement parce que ce musée a été ajouté aux études de cas à un stade avancé de ma recherche et son inclusion est directement liée à l'intérêt de son devenir actuel, la redéfinition et la séparation de ses collections et le projet politique dans lequel il s'inscrit. Ce sont précisément ces mouvements internes au Musée qui, par ailleurs, ont attiré mon attention sur son cas et m'ont amenée à l'inclure dans l'étude. Mais ces mouvements sont ceux-là même qui empêchent l'accès aux sources. Ce musée n'a pas non plus de politique d'acquisition publique. Par conséquent, l'analyse des pratiques de collecte dans ce musée a été laissée de côté.

Les sources mobilisées pour comparer les informations tirées de l'observation directe des expositions sont de nature trop diverse : la consultation d'une politique d'acquisition, même si elle est élaborée dans le but d'être fidèlement mise en pratique, et l'observation directe des documents qui attestent les acquisitions sont deux processus différents ; de même que les publications scientifiques réalisées par les conservateurs de musées sur leurs pratiques de collection n'ont pas le même statut que les documents d'acquisition d'objets ou les politiques d'acquisition publiées. Toutefois, l'intention initiale était de mettre en contraste les pratiques *visibles*, celles que nous découvrons en tant que visiteur d'une exposition permanente, et les définitions normatives que les musées donnent de ce qu'ils considèrent comme un objet susceptible d'être collecté. L'inclusion d'autres sources est due au manque de documents proposant une définition normative des objets à collecter pour les comparer avec les pratiques observées. Il s'agit de ce fait d'un parti pris pour remédier à une hétérogénéité entre les cas, tout en respectant ce caractère et sans forcer une homologation artificielle qui nous séparerait irrémédiablement de l'objet de la recherche.

c. Études de cas

Les musées retenus dans cette thèse sont, en Suisse, le Musée d'ethnographie de Genève et celui de Neuchâtel. En France, le Musée de l'Homme et le Musée du quai Branly-Jacques Chirac. En Espagne, le *Museo de América*, le *Museo Nacional de Antropología* et le *Museo Etnológico y de Culturas Mundo* de Barcelone. Nous pouvons dire qu'à l'heure actuelle, ces musées ont presque autant de points communs que de différences, mais ici nous les retenons ensemble, parce qu'ils partagent un important point commun :

il s'agit d'institutions fondées à partir de collections issues d'un contexte colonial et censées permettre la connaissance de cultures extra-européennes. C'est pourquoi l'échantillonnage ne comprend pas de musées situés hors de l'Europe. Bien que l'ethnologie et ses musées aient évolué au fil du temps dans une tension continue entre l'intérêt pour un *autre exotique* et un *autre proche*, dans le cas des musées traités ici, le poids des collections fondatrices infléchit considérablement l'équilibre vers une altérité lointaine dans l'espace. Le choix d'examiner les usages du temps de musées aussi différents est intentionnel. Bien qu'il s'agisse de musées d'échelles très variées – tant en termes de collections et d'installations, que de fréquentation ou de moyens financiers – leurs origines nous permettent de les traiter ensemble. L'hétérogénéité même des cas soulignera d'autant plus le fait que chez la plupart d'entre eux, l'usage du temps met les objets à distance. Nous verrons donc que, même s'ils diffèrent par des traits très importants, les musées traités partagent pour la plupart *l'usage du temps*, qui est précisément l'héritage de leurs origines communes : modernes, rationnelles et coloniales.

Il est également important de noter que la circulation des connaissances en muséologie entre les trois pays retenus ici est fluide depuis le siècle dernier. Bien entendu, les relations entre la Suisse romande et la France, entre les professionnels des musées et les universitaires des deux pays ont été constantes. Dans le cas de l'Espagne, on peut dire que la tradition des études muséales, du moins au XX^{ème} siècle, s'est davantage inspirée des sources francophones que des sources anglo-saxonnes. Dans les générations des conservateurs, directeurs de musées ou professeurs d'université d'aujourd'hui, le français a été plus étudié en Espagne que les autres langues étrangères, créant ainsi une plus grande proximité avec la muséologie élaborée dans les pays francophones. Cependant, comme je l'ai dit, les chemins que chacune des institutions présentées ici ont empruntés tout au long de leur existence leur confèrent actuellement une série d'attributs qui les différencient de façon remarquable. Même dans un contexte européen largement partagé, nous ne pouvons sous-estimer les différences qui existent entre les musées situés dans différents pays, qui sont soumis à des prescriptions gouvernementales et à des cadres juridiques divers, et les profils des professionnels des musées peuvent être très éloignés. Il est clair qu'il s'agit là d'un écueil difficile à éviter dans toute étude comparative, et cette thèse ne fait pas exception. Au-delà des justifications théoriques citées, le choix des

études de cas a été limité par une série de possibilités et de restrictions liées au travail de terrain à effectuer entre trois pays et cinq villes.

Bien que chacun des musées retenus ici présentent des caractéristiques qui justifient l'importance qu'on leur accorde (qualité, nombre, diversité des collections, production scientifique, histoire institutionnelle, développement de la muséologie, etc.), leur coexistence dans cette étude n'est pas particulièrement fondée pour le fait qu'ils constituent des paradigmes spécifiques par rapport à l'objet de cette recherche. On pourrait à bon droit se demander pourquoi j'ai choisi pour cette analyse des musées d'anthropologie européens, alors que je viens d'un pays, le Mexique, où l'anthropologie est une discipline très active, productive et « débordante d'objets ». Et certes, il est vrai qu'à un moment donné j'ai eu la tentation de mettre en cause *l'autorité de représentation* – animée par cette curiosité du *représenté* de connaître les ficelles dont se servent les scientifiques à l'autre bout du monde pour élaborer les portraits (de celui-ci, de celle-là, de *moi*). Mais finalement, cette tentation n'a pas vraiment marqué mon travail. En effet, me considérer comme faisant partie d'un collectif représenté (et donc comme représentante des représentés est un rôle que d'ailleurs je ne souhaite pas tenir), m'aurait conduit vers une pensée dichotomique. Mon but a été d'échapper à cette dynamique du pendule qui est le propre des dichotomies et qui s'exprime par la mise en cause de *l'autorité de représentation*, et aussi celle de *la légitimité de conservation des objets des autres*. Ce débat pertinent a été – et il continue d'être – intelligemment mené par d'autres chercheurs.

Ainsi donc, pourquoi choisir des musées en Europe ? l'argument le plus honnête est que je suis persuadée à penser que le pays choisi n'est pas assez définitif si l'objet d'intérêt, ce sont les musées, l'anthropologie, et leurs politiques du temps. On en a la preuve en visitant le *Museo Nacional de Antropología* du Mexique, où l'on pourra constater que les usages du temps ressemblent beaucoup à ceux qui pratiquent les musées analysés dans cette recherche. Guillermo Bonfil Batalla, historien de la *mexicanité*, s'interrogeait il y a quelques années sur la neutralisation du temps présent dans le portrait immaculé et idéalisé que ce musée propose des *cultures vivantes* du Mexique dans son exposition permanente. Le premier étage du musée (la partie *ethnographique*, peu visité par rapport au rez-de-chaussée consacré aux cultures préhispaniques) condense un discours sur une

altérité – cette fois-ci *interne*, celle du *Mexique indigène* – qui porte la même marque que celle que nous retrouvons tout au long de cette étude : l’usage éloignant du temps⁸⁶. Au Mexique, ceux qui racontent l’altérité dans les musées nationaux utilisent les mêmes mécanismes de distanciation que ceux utilisés ici en Europe. Or, dans ce travail, nous abordons la question de la *politique du temps*, qui a trait à des institutions marquées par la pensée moderne et occidentale, les musées et l’anthropologie, ainsi que à des rapports de forces asymétriques (y compris les rapports coloniaux et postcoloniaux). Décoloniser le musée n’est donc pas une question qui touche uniquement les relations entre pays colonisateurs et pays colonisés ; décoloniser le musée, c’est penser en dehors des cadres que la *colonialité* (concept plus large que son dessin dans une carte) a utilisés et utilise encore pour construire ses objets⁸⁷ : ici cette décolonisation passe par la libération du temps.

En somme, les cas retenus dans cette étude concordent sur le fait qu’ils sont nés comme des musées *coloniaux*, et que c’est dans ce cadre qu’a germé l’idée d’un *objet ethnographique*. Un objet de savoir, l’altérité, connaissable à travers un objet matériel et marqué notamment par ce que Victor Segalen décrit comme l’« esthétique du divers », ou l’*exotisme*⁸⁸. Or, même si les cas présentés sont variés, cette hétérogénéité n’affaiblit pas le travail effectué, bien au contraire, elle renforce l’hypothèse car, au-delà des différences dans l’histoire coloniale des pays où se trouvent les musées étudiés⁸⁹, au-delà des distances dans les projets muséaux actuels, des différentes échelles et publics, on retrouve toujours une constante : *l’usage du temps*. Cette constante nous parle précisément de la relation entre le projet scientifique, celui de la modernité, et celui de la colonisation, substrats du projet muséal lui-même.

⁸⁶ BONFIL BATALLA Guillermo, *México profundo, una civilización negada*, México, Grijalbo, 1987.

⁸⁷ Par rapport à la *colonialité* du pouvoir et du savoir, telle qu’articulée par les penseurs latino-américains contemporains, voir les travaux de Aníbal Quijano réunis dans : PALERMO Zulma et QUINTERO Pablo, *Aníbal Quijano, textos de fundación*, Buenos Aires : Ediciones del signo, 2014.

⁸⁸ cf. SEGALÉN Victor, *Essai sur l’exotisme : une esthétique du divers*, Fontfroide St-Clément-la-Rivière : Fata Morgana, 1978.

⁸⁹ Benoît de l’Estoile parle de « *rapport colonial* pour désigner la structure principale des rapports entre l’Europe et les autres continents, en gros, entre le XVe et le XXe siècle ». Cette distinction conceptuelle par rapport à la *colonisation* peut nous être utile car elle ouvre un sens plus large pouvant inclure des pays comme la Suisse, qui s’il n’a pas entrepris une *colonisation*, a certainement participé à ce *rapport colonial*. DE L’ESTOILE Benoît, « L’oubli de l’héritage colonial », in : Le Débat, n° 147/5, 2007, p.92.

Portrait-robot des études de cas

Comme la description des cas sera imbriquée dans les chapitres suivants sous une structure conceptuelle, nous trouverons ci-après une très brève présentation des musées étudiés, qui donne des clés pour les placer dans une cartographie des musées d'ethnographie européens. Les deux musées nationaux espagnols que nous examinons ici, le *Museo Nacional de Antropología* et le *Museo de América*, sont situés dans la capitale espagnole. L'histoire institutionnelle de ces musées a été développée avant tout par les premières générations de conservateurs appartenant au corps des conservateurs de l'État, qui ont également entrepris les publications des *Anales de Museos*, qui se poursuivent aujourd'hui. Les recherches de Pilar Romero de Tejada pour le *Museo Nacional de Antropología* et de Paz Cabello pour le *Museo de América* sont particulièrement remarquables. Situé au centre de Madrid, le *Museo Nacional de Antropología* se trouve dans le bâtiment que le médecin ségovien Pedro González Velasco avait fait construire au XIX^{ème} siècle pour abriter sa collection privée de spécimens, et qui a donné naissance à son musée d'anatomie. Selon les pratiques habituelles de l'époque, cette collection regroupait des spécimens d'origine naturelle : minéraux, végétaux, animaux (anthropologie physique bien sûr), ainsi que des objets produits par l'homme. Après la mort de M. Velasco, l'État a racheté le bâtiment et les collections, et le musée a été inauguré en 1875 sous le nom de *Museo Anatómico*. Dix ans plus tard, les collections ethnographiques et préhistoriques du Musée des sciences naturelles viendront s'ajouter à celles du Musée anatomique, et, en 1910, un décret royal crée le Musée national d'anthropologie, d'ethnologie et de préhistoire. Les collections du Musée des sciences naturelles contenaient des pièces provenant de l'ancien Cabinet royal d'histoire naturelle du roi Carlos III fondé en 1771, et aussi de différentes expéditions scientifiques effectuées entre le XVIII^{ème} siècle et le début du XIX^{ème} siècle, ainsi que de nombreuses pièces philippines de l'exposition générale des îles Philippines, tenue à Madrid en 1887.

Comme l'explique Pilar Romero de Tejada (ancienne directrice du MNA), c'est en 1940 qu'il a été décidé de donner plus d'importance aux collections *ethnographiques* qu'à celles d'anthropologie physique au Musée, en lui donnant désormais le nom de *Museo*

*Etnológico*⁹⁰. Au cours de ces années, plusieurs expéditions sont venues nourrir les collections du Musée, qui a également accueilli la collection du défunt *Museo de África* en 1984. Ce n'est qu'en 1993 qu'il a reçu le nom de *Museo Nacional de Antropología*, et dans le cadre de ce changement on a envisagé de réunir ses collections et celles du *Museo del Pueblo Español*, un musée d'ethnographie à caractère régional. Mais cette fusion n'a pas été au-delà d'une déclaration administrative car, en réalité, les deux musées ont toujours fonctionné comme des institutions parallèles, jusqu'à leur séparation effective en 2004. Entre 2004 et 2008, les derniers changements ont été apportés au Musée, par l'installation de salles d'exposition permanente avec une muséographie et un discours qui persistent sans changements remarquables, jusqu'à l'heure actuelle (2020)⁹¹.

Le *Museo de América* a été fondé par Décret Royal en 1941, dans une logique d'exaltation nationaliste initiée par la dictature franquiste qui cherchait à montrer/valoriser le travail colonisateur et évangélisateur de l'Espagne en Amérique. Bien qu'il ait été fondé dès cette époque, la construction de son énorme bâtiment a pris plusieurs années et a été fortement marquée par la pauvreté de l'après-guerre, de sorte que le musée a d'abord été hébergé dans le *Museo Arqueológico Nacional*, où on lui avait attribué quelques salles d'exposition jusqu'en 1962, date à laquelle il a déménagé dans ses locaux actuels, un nouveau bâtiment dans la cité universitaire de Madrid. Entre 1981 et 1994, le Musée resta fermé (à l'exception d'une série d'expositions temporaires présentées entre 1981 et 1986) pour permettre le réaménagement du bâtiment et développer un projet muséographique pour l'exposition permanente. Cette exposition permanente est celle que l'on trouve aujourd'hui, dans un parcours structuré en cinq sections : « La connaissance de l'Amérique », « La géographie et le paysage », « La société », « Les formes religieuses » et « La communication ». Cette exposition permanente se compose de 10 % environ des quelque 25 000 pièces du Musée. Dans cette étude nous analysons exclusivement la section « La sociedad, el ciclo vital » qui est définie par le musée lui-même comme la partie ethnographique, ainsi parce que l'exposition dans sa totalité est

⁹⁰ cf. ROMERO DE TEJADA Pilar, *Un templo a la ciencia. La historia del Museo Nacional de Etnología*, Madrid: Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1992. Ainsi que: ROMERO DE TEJADA Pilar, "El Museo Nacional de Etnología (Madrid 1875-1993)", in : ORTIZ GARCÍA Carmen et SÁNCHEZ GÓMEZ Luis Ángel (éd.), *Diccionario histórico de la antropología española*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, pp. 498-502.

⁹¹ Les données sur la surface et le nombre d'objets dans les collections sont disponibles à l'URL : <http://directoriomuseos.mecd.es/> [en ligne] consulté le 8 février 2018.

significativement plus grande que les autres expositions permanentes du même ordre⁹². Il faut souligner que cette partie définie comme *ethnographique* se compose presque exclusivement d'objets qui condensent un regard *exotique* sur l'altérité. Je reviendrai à cette notion au long de la recherche, me bornant à dire ici que les objets de la collection qui ne sont pas investis de cet exotisme, ne sont pas mobilisés pour élaborer des savoirs sur la *partie ethnographique* du musée, ils s'inscrivent plutôt dans d'autres domaines, comme celui de l'art : *el arte virreinal* (l'art vice-royal), par exemple.

Quant à l'origine des collections, bien que les rois d'Espagne aient rassemblé un grand nombre d'objets américains depuis la Conquête, ceux-ci ont malheureusement disparu presque entièrement dans l'incendie de l'Alcazar de Madrid en 1734, de sorte que les collections les plus anciennes du Musée proviennent également pour la plupart du Cabinet royal d'histoire naturelle du roi Carlos III. Parmi elles, signalons aussi la collection du naturaliste Pedro Franco Dávila, ainsi que celles rassemblées lors des expéditions scientifiques et des fouilles archéologiques effectuées en Amérique pendant le XVIII^{ème} siècle, comme celle de l'évêque de Trujillo Martínez Compañón (1782 et 85), les objets recueillis lors des fouilles maya à Palenque (1785 et 87) et celles de l'expédition archéologique et ethnographique dans le vice-royaume du Pérou⁹³. Actuellement, à l'instar des départements de recherche du Musée, les collections sont divisées en Archéologie Précolombienne, Ethnographie et Art Colonial (ou *Virreinal*). Dans cette étude nous nous concentrerons sur les collections dites ethnographiques.

Enfin, un troisième musée complète les études de cas retenues de l'Espagne, le *Museo Etnológico y de Culturas del Mundo de Barcelona*. Contrairement aux deux précédents, ce musée dépend de la Mairie de Barcelone et non de l'État espagnol. En raison de son

⁹² La visite à la section ethnographique du Museo de América poursuit avec une explication de *l'évolution des sociétés*, des tribus et bandes à la formation des états. Bien que l'intention de cette partie soit d'élaborer un récit chronologique, comparable à ceux produits dans les musées d'histoire nationaux, son caractère linéaire et évolutif soulève de grands doutes. Nous n'analyserons pas ce discours, qui dépasse les possibilités de notre étude et qui nécessite une réflexion individuelle. Pour une analyse de ce discours, voir : DELGADO Manuel, "L'América virtual. El Museu d'Amèrica de Madrid", in : *Revista d'etnologia de Catalunya*, 1995, pp. 78-86.

⁹³ Pour plus d'informations sur le Museo de América, voir : CABELLO CARRO Paz, "El Museo de América" in : *Anales del Museo de América*, Madrid : Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Volumen 1, 1993, pp. 11-21. Pour les collections voir : CABELLO CARRO Paz, "La formación de las colecciones americanas en España : evolución de los criterios" in : *Anales del Museo de América*, Madrid : Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Volumen 9, 1993, pp. 303-318.

évolution récente, ce musée peut être considéré comme une institution à deux têtes. Le *Museo Etnológico de Barcelona* (MEB) a rouvert ses portes le 4 octobre 2015 après avoir été fermé au public pendant quatre ans au cours desquels un nouveau discours a été conçu et mis en œuvre, centré sur l'étude des cultures des pays catalans. Dans la même ville, quelques mois auparavant, le nouveau *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona* (MCMB) avait été inauguré dans un autre bâtiment (mais dépendant administrativement du MEB). Les racines de ces deux musées plongent à leur tour dans deux institutions qui coexistaient à Barcelone pendant une période du siècle dernier : le Musée d'ethnologie – appelé à l'époque *Museo etnográfico colonial* – et le *Museo de las Industrias y las Artes Populares* (MIAP). Dans la première, créée en 1949, les collections fondatrices répondaient aux pratiques de l'ethnographie *exotique*, rassemblant principalement des pièces extra-européennes provenant, par exemple, des anciennes colonies espagnoles comme les Philippines et de la dernière colonie conservée par l'Espagne : la Guinée Équatoriale, en plus des objets recueillis dans une série prolifique d'expéditions et de travaux pratiques menés dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. De son côté, le *Museo de las Industrias y las Artes Populares*, créé en 1942, préservait la culture matérielle des sociétés proches, en mettant l'accent sur l'environnement *rural* et *traditionnel*. Ses collections ont commencé à être rassemblées vers 1920, et dans les années suivantes ont été principalement nourries par des campagnes d'acquisition d'objets de la *culture populaire* et *traditionnelle* de Catalogne, à partir de 1940 et pendant une décennie. Le chemin de ces deux institutions s'est croisé, se rapprochant et se séparant en différentes occasions ; c'est à partir de 1999 que les collections du MIAP ont été définitivement destinées au *Museo de Etnología de Barcelona*, formant ainsi un seul musée avec des collections d'ethnographie régionale et d'ethnographie *exotique* : le *Museo Etnológico de Barcelona*⁹⁴. Tout cela nous rappelle le projet également tronqué de réunir le *Museo de Antropología de Madrid* avec celui du *Pueblo Español*, qui s'inscrit dans une dichotomie établie entre l'étude de la *culture propre* et de celle des autres qui, nous le verrons plus loin, est présente dans l'histoire et l'actualité de divers musées, devenant un thème central dans les débats des musées d'ethnographie : la tension entre nous et les autres, et la renégociation cyclique des frontières qui sont établies pour les séparer.

⁹⁴ Pour l'histoire du MEB voir : CALVO CALVO Luis, *Historia de la antropología en Cataluña*, Madrid : Centro Superior de Investigaciones Científicas (col. Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares), 1999. GÓMEZ PARADAS Muriel, "Musealizar el Mundo desde Barcelona, del Museu Etnològic de Barcelona al Museo de las Culturas del Mundo", in : *Revista de Museología*, n° 66, 2016, pp. 6-19.

En 2012, le prêt de longue durée de la collection Folch – une importante collection de plus de 2000 objets à caractère ethnographique, pour la plupart de provenance extra-européenne – a permis de reformuler (encore une fois) le *Museo de Etnología de Barcelona*, donnant naissance au projet dichotomique MEB-MCMB que l’on connaît aujourd’hui avec une nouvelle répartition des *collections ethnographiques*. Le *Museo de Etnología de Barcelona* a été rouvert dans le bâtiment où il a été installé en 1973, sur la colline de Monjuic, et il est dédié aux cultures catalanes, tandis que le *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona* est situé dans le quartier gothique de Barcelone où se trouvait auparavant le *Museo de Arte Precolombino Barbier-Mueller* ; il expose les collections extra-européennes du *Museo de Etnología de Barcelona* ainsi que la collection Folch, de sorte que celui-ci présente les cultures du monde entier, sauf de l’Europe. Les deux expositions permanentes sont donc vraiment récentes et remontent à 2015⁹⁵.

* * *

Poursuivant nos études de cas, cette fois dans un autre pays, la Suisse, nous citerons le Musée d’ethnographie de Neuchâtel, qui a rouvert ses portes en 2017 après une série de travaux de rénovation qui l’ont maintenu fermé au public pendant trois ans. Les collections fondatrices de ce musée proviennent du cabinet d’Histoire naturelle de Charles Daniel de Meuron, données à la ville de Neuchâtel en 1795. Il est à noter que, contrairement aux musées de France et d’Espagne étudiés ici, la Suisse est un pays qui n’a jamais eu d’empire colonial et qui s’est pourtant intéressé à l’ethnographie dès le début de son développement dans les pays voisins. La participation de citoyens suisses aux missions coloniales, comme la mission belge au Congo, a enrichi les collections du Musée, notamment celles d’Afrique⁹⁶. Depuis 1904, le Musée est installé dans une villa du XIX^{ème} siècle sur la colline de Saint Nicolas – un don du marchand James-Ferdinand de Pury - à laquelle s’est ajouté en 1955 la *blackbox*, un bâtiment entier consacré à la présentation d’expositions temporaires, ainsi qu’en 1986 un troisième bâtiment destiné à

⁹⁵ Pour la naissance du projet MCMB voir : CELIS Fernanda, “Entre resistencia y metamorfosis, los museos de etnografía” in : *Revista de Museología*, n° 71, 2018, pp. 91-101. FORNÉS, Josep “El museu de la gent”, *Mnemósine: revista catalana de museologia*, N° 4, 2007, pp. 151-163. SAVALL Cristina, “Golpe de timón hacia el debate social en el Museu de les Cultures del Món”, in : *El Periódico*, 1 juin 2016, disponible à l’adresse URL : <http://www.elperiodico.com/es/> [en ligne] consulté le 11 août 2017.

⁹⁶ Pour l’histoire du MEN nous pouvons récupérer la publication faite lors de son 100 anniversaire : GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jaques et KAHER Roland (éd.), *Cent ans d’ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel : Musée d’ethnographie de Neuchâtel, 2004. Ainsi, la nouvelle exposition permanente est présentée dans le catalogue : GONSETH Marc-Olivier et al. (éd) *L’impermanence des choses*, Neuchâtel : Musée d’ethnographie, 2018. Voir aussi : KNODEL Bernard (éd) *Le musée réinventé : une exposition du TP d’ethnomuséographie*, Neuchâtel : Musée d’ethnographie, 2018.

accueillir l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel, avec lequel le Musée collabore étroitement. Le travail du MEN a été marqué par une approche critique de l'ethnographie qui n'établit pas une division de son objet d'étude entre le proche et le lointain, et qui, en termes de collections, a impliqué l'incorporation d'objets du monde entier. De même, le travail du MEN se distingue surtout par le développement de sa propre théorie et pratique en muséographie, que l'on appelle la « muséographie de la rupture ». La bibliographie qui retrace l'évolution du MEN et de ses pratiques muséographiques est abondante et a été préparée par les conservateurs du musée eux-mêmes. La publication *Cent ans d'ethnographie*, éditée par deux anciens directeurs du Musée, Jacques Hainard et Marc-Olivier Gonseth, ainsi que par Roland Kaher, à l'occasion du centenaire de la fondation du Musée, est à remarquer, tout comme les catalogues des nombreuses expositions temporaires réalisées ces dernières décennies, auxquelles participent des chercheurs du Musée, mais également d'autres institutions et universités de différents pays.

En Suisse, nous pouvons clairement identifier les musées comme lieu d'origine de l'anthropologie, puisque leurs collections, et même leurs expositions, précèdent la disciplinarisation des études ethnographiques dans ce pays, qui ne s'est faite que vers 1950, comme Serge Reubi le souligne dans l'ouvrage *Gentlemen, prolétaires et primitifs*, où il retrace l'histoire de l'institutionnalisation des musées et de la discipline en Suisse⁹⁷. C'est le cas aussi du Musée d'ethnographie de Genève, fondé en 1901, qui a ouvert ses portes avec un intérêt précoce pour les expositions et la face publique du Musée. Sa collection fondatrice provient des collections historiques de la Ville de Genève, en l'occurrence du Cabinet d'histoire naturelle du professeur Henri Boissier, comme le rapporte Danielle Buyssens, ancienne conservatrice qui a consacré plusieurs études à l'histoire des musées de Genève⁹⁸. Après s'être installé entre 1901 et 1939, dans la villa Mon Repos sur les rives du lac Léman, le Musée a occupé le bâtiment d'une ancienne école primaire dans la rue Carl Vogt, où il se trouve toujours. En plus du bâtiment de Carl Vogt, la ville de Genève a acquis en 1975 une villa qui est devenue l'annexe de Conches,

⁹⁷ cf. REUBI Serge, *Gentlemen, prolétaires et primitifs*... voir plus spécifiquement la partie concernant l'institutionnalisation de l'ethnographie en 1950, pp. 253-259.

⁹⁸ cf. BUYSENS Danielle, « Histoire des musées, histoire des regards », in : LECLAIR Madeleine, MORIN Floriane, TAMAROZZI Federica (dir.), *Musée d'ethnographie de Genève. Regards sur les collections*, catalogue de l'exposition de référence, Genève: MEG / Morges: Glénat, 2014.

une maison dans un quartier résidentiel au sud de Genève, où dans les années suivantes (et jusqu'en 2013) des expositions temporaires ont été organisées principalement consacrées à montrer une ethnographie des cultures voisines, tandis que le bâtiment principal a maintenu une ligne dédiée aux cultures extra-européennes⁹⁹. En 2010, le Musée a obtenu l'appui nécessaire pour la réalisation d'un important projet d'agrandissement et de rénovation qu'il demandait depuis des décennies faute d'espace¹⁰⁰. Avec l'anthropologue Boris Wastiau à la tête du projet, le MEG a rouvert ses portes en octobre 2014, après une période de travaux qui l'ont maintenu fermé au public pendant quatre ans. Durant ce temps, un travail architectural a été réalisé qui consistait en une excavation monumentale qui a abouti à deux salles souterraines de 1000 mètres carrés, l'une pour la collection permanente, l'autre pour les expositions temporaires. Il s'agit d'espaces très fonctionnels, sans une seule colonne ou un seul mur, qui permettent des installations muséographiques diverses. Au cours de ces cinq années d'ouverture du nouveau MEG, une exposition temporaire a été organisée chaque année, chacune consacrée à un continent, en commençant par l'Asie et en terminant en 2019 par l'Europe. La salle d'exposition permanente est articulée elle aussi par continents et, contrairement à l'habitude qui prévaut dans ce type d'organisation, elle présente aussi l'Europe. Il est à noter que l'actualité du MEG s'articule autour d'un agenda culturel intense proposant divers spectacles, conférences et concerts, qui semble avoir pour objectif de devenir un musée proche de la communauté où il est implanté.

* * *

Enfin, les deux musées français qui font partie de cette recherche, le Musée de l'Homme et le Musée du quai Branly-Jacques Chirac, sont également brièvement présentés. L'histoire institutionnelle tracée pour les cas étudiés ici est d'ampleur inégale ; c'est probablement le Musée de l'Homme qui a fait l'objet des recherches les plus approfondies, tant par sa longue trajectoire que par les vicissitudes qu'il a connues, sans oublier l'importance de ses collections et du travail muséographique qui s'est ensuivi

⁹⁹ Bernard Crettaz, ancien conservateur du MEG très impliqué dans le travail à Conches, écrit une lettre d'adieu à cet espace qu'il appelle « d'ethnographie en liberté » dans le magazine TOTEM n° 64. Dans ce magazine trimestriel publié par le MEG sans interruption depuis 1991, nous trouvons des informations sur les expositions, les projets, les recherches, les acquisitions, l'actualité des collections et l'agenda culturel du musée. Ils sont tous disponibles en à l'URL : <http://www.ville-ge.ch/meg/totem.php> [en ligne] consulté le 18 mars 2020.

¹⁰⁰ Le projet d'un musée sur la place Strum a été élaboré en 1997. Dans la revue TOTEM n° 19, on en trouve la présentation par le directeur du Musée à l'époque, Louis Necker, mais en 2001 un référendum a rejeté ce projet.

pendant tout le siècle passé. Nélia Dias, Christine Laurière, Nina Gorgus et Claude Blanckaert¹⁰¹, ont mené des recherches qui nous aident à connaître le parcours de ce musée créé en 1882, dans le droit fil de l'Exposition Universelle de 1878, et installé au Palais du Trocadéro qui lui a donné son premier nom : Musée d'ethnographie du Trocadéro. Les collections fondatrices du Musée, issues du Cabinet Royal des Curiosités, des expéditions scientifiques et de la donation de l'explorateur Alphonse Pinart, ont été enrichies au cours des ans par des expéditions de collecte comme la célèbre Mission *Dakar-Djibouti*. Puis, en 1937, le Musée de l'Homme fut créé sous ce nom, dans le nouveau Palais de Chaillot, construit après la démolition du précédent et sous la direction de Paul Rivet ; dans ce nouveau musée, outre les *collections ethnographiques*, sont installées les collections d'anthropologie physique et préhistorique du Muséum national d'Histoire naturelle, conservées jusque-là au jardin des plantes. Dans les années suivantes, le binôme formé par Paul Rivet et George Henri Rivière donnera au Musée une vie scientifique et publique qui survivra même à la Seconde Guerre mondiale. Rivet s'est donné pour mission de faire du musée un laboratoire, Rivière de faire de la magie dans les vitrines. Comme nous le rappelions à propos des tensions établies entre le *Museo Nacional de Antropología* et le *Museo del Pueblo Español*, pour le *Museo de Etnología de Barcelona* et le *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona*, le Musée de l'Homme a également connu un dédoublement dans le but de faire connaître les cultures populaires françaises (installées anciennement dans la salle de France du Trocadéro) de façon plus autonome avec l'ouverture en 1972 du Musée des Arts et Traditions populaires¹⁰².

En 1996, le chef de l'État français à l'époque, Jacques Chirac, décida que les collections *ethnographiques* du Musée de l'Homme lui seraient retirées afin de construire avec elles un nouveau musée consacré exclusivement à la culture matérielle du monde à l'exclusion de l'Europe. Le résultat de cette scission (ajouté aux collections du Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie) est le Musée du quai Branly-Jacques Chirac. Collatéralement, certaines des pièces les plus importantes du Musée de l'Homme ont été

¹⁰¹cf. BLANCKAERT Claude (dir), *Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Artlys : Muséum national d'Histoire naturelle, 2015. DIAS Nélia, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et Muséologie en France*. Paris : Éditions du CNRS, 1991. GORGUS Nina *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges-Henri Rivière*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme 2003. LAURIÈRE Christine, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris : Publications scientifiques du Muséum National d'Histoire Naturelle (coll. « Archives »), 2008.

¹⁰² Fermé en 2005, ses collections appartiennent aujourd'hui au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, voir à l'URL : <https://www.mucem.org> [en ligne] consulté le 25 mars 2020.

déplacées au Musée du Louvre pour créer une sorte d’ambassade du Musée du quai Branly, dans Pavillon des Sessions, ouvert en 2000. Le mouvement politique de réorganisation des cultures extra-européennes et de leur place en France a fait l’objet de nombreux débats et a été largement critiqué par l’ethnologue Sally Price dans *Au Musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly* et *Paris Primitif : Musée Jacques Chirac au quai Branly*¹⁰³. La création de ce musée relança le débat entre deux positions antagonistes à l’égard des objets (représentants) des Autres ; un débat qui, comme le rappelle Nélia Dias, a eu sa première édition en France (1826-28) entre Ferrusarc et Jomard, le premier défendant une idée des collections extra-européennes comme *monuments historiques* et le second plutôt comme *objets-documents*¹⁰⁴. Ainsi, à cette occasion, la mise en place d’un discours esthétique sur des artefacts autrefois ethnographiques a suscité la méfiance de célèbres anthropologues français et étrangers, tels que Bernard Dupaigne ou Anthony Shelton, qui ont consacré leurs réflexions au projet¹⁰⁵. Le Musée du quai Branly, qui fait également partie de cette recherche, a ensuite ouvert ses portes en 2006 avec une exposition permanente structurée par des aires géographiques (Europe exceptée), qui fait souvent tourner les pièces exposées tout en maintenant le discours. Actuellement, le musée propose de nombreuses expositions temporaires, des activités scientifiques, des colloques, des débats et des spectacles, et accueille un grand nombre de visiteurs. Son succès au niveau de fréquentation est remarquable : l’ethnographie d’Octave Debary et Mélanie Roustan, *Voyage au Musée du quai Branly*, en fait le point enregistrant et analysant les impressions des visiteurs du Musée¹⁰⁶. Enfin, de son côté, le Musée de l’Homme, après avoir été fermé de 2009 à 2015, période durant laquelle un projet de rénovation architecturale de ses locaux a été réalisé, ainsi qu’un projet muséographique intégral incluant la constitution de nouvelles collections ethnographiques, a rouvert ses portes avec un nouveau discours, ce que nous analysons ici.

¹⁰³ PRICE Sally, *Au Musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly* Paris : Denoël, 2011. Ainsi que PRICE Sally, *Paris Primitif : Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly*, Chicago : The University of Chicago Press, 2007.

¹⁰⁴ DIAS Nélia, “Le musée du quai Branly : une généalogie.”, in : *Le Débat*, n° 147/5, 2007, pp. 65–79.

¹⁰⁵ cf. DESVALLÉES André, *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? À propos d’ethnographie des « arts premiers »*, Paris : L’Harmattan, 2007. DUPAIGNE Bernard *Le scandale des arts premières : la véritable histoire du Musée du quai Branly*, Paris : Mille et une nuits, 2006. SHELTON Anthony, “The Public Sphere as Wilderness: Le Musée du quai Branly”, in: *Museum anthropology*, vol. 32, n°1, 2009.

¹⁰⁶ DEBARY Octave et ROUSTAN Mélanie, *Voyage au Musée du quai Branly : anthropologie de la visite du plateau des collections*, Paris : Documentation française, 2012.

CHAPITRE I

Construction et dilution du *temps* au musée

1. Introduction

Notre recherche repose sur l'hypothèse que le musée et l'anthropologie suspendent le *temps*. Ainsi, bien que son propos soit d'identifier et de révéler les représentations des mondes contemporains élaborées dans les musées d'ethnographie – et plus particulièrement dans les expositions –, nous prendrons pour point de départ une quête du *temps* – tout court – au musée. Il s'agit d'élaborer une analyse des usages du temps du musée d'ethnographie, permettant de déceler la présence d'une rhétorique. Pour ce faire, nous devrons d'abord nous interroger sur les mécanismes avec lesquels les messages d'une exposition sont construits, parmi lesquels se nichent passivement et activement les *framings*, ou cadrages du temps.

Afin de mieux identifier ces mécanismes, souvent *naturalisés* ou inscrits dans l'inertie de la praxis de représentation muséographique et anthropologique, nous aborderons les expositions permanentes en les décortiquant par couches ; dans chacune d'elles, nous pourrions identifier ce qui pourrait être considéré comme de petits *gestes*, des choix et des omissions peut-être subtiles, mais qui, lorsque les couches se superposent, condensent une rhétorique du temps de l'objet représenté. Une rhétorique qui coïncide souvent avec la rhétorique coloniale, avec un usage du temps pour éloigner l'objet, une « apologie de la distance »¹⁰⁷.

De la même manière, tout au long de l'analyse, nous mettrons également en évidence les moments où émergent tant une représentation qu'une construction contemporaine de l'objet. En d'autres termes, nous identifierons le contemporain comme une période, plus étendue ou plus proche du présent, de sorte qu'il nous sera demandé de le comprendre comme l'imminent¹⁰⁸, comme ce qui est sur le point d'arriver, et nous exige donc une

¹⁰⁷ cf. FABIAN Johannes, *Time and the other...*, 1983.

¹⁰⁸ cf. GARCÍA CANCLINI Néstor, *La sociedad sin relato : antropología y estética de la inminencia*, Uruguay : Katz Editores, 2010. NOUDEMANN François, « Le contemporain sans époque : une affaire de rythmes », in : RUFFEL Lionel (éd.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes : Cécile Défaut, 2010, pp. 59 – 75.

forme de deuil de la compréhension. Mais nous penserons aussi la contemporanéité comme un temps partagé qui va au-delà d'une co-présence temporelle ; en ce sens, la relation de contemporanéité qui s'établira entre deux agents (l'objet représentant une culture et le visiteur de l'exposition, coproducteur de la représentation) est une relation qui n'a pas de base chronologique mais qui est donnée par une participation intersubjective. Cette forme intersubjective permet d'établir une relation de contemporanéité entre différents temps ... Elle se fonde alors sur l'anachronisme, autrement dit, sur une libération du temps qui permet de réconcilier *passé* et *présent*, *là-bas* et *ici*, *l'autre* et *moi*.

2. L'espace de l'exposition, le premier récit

« [...] Il est notoire qu'il n'est pas de classification de l'univers qui ne soit arbitraire et conjecturale. La raison en est très simple : nous ne savons pas ce qu'est l'univers [...]. L'impossibilité de pénétrer le schéma divin de l'univers ne suffit cependant pas à nous dissuader de concevoir des schémas humains, mais n'oublions pas qu'ils sont provisoires »¹⁰⁹.

2.1 L'organisation des collections dans un espace d'exposition permanente : découpages matériels et conceptuels

Du plateau libre de 1000m² sans une seule colonne du nouveau MEG, au *Palais Nadal* avec sa série de salles en enfilade aux plafonds à caissons médiévaux qui abrite le *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona*, l'architecture qui contient les expositions permanentes visitées pour élaborer cette étude présente des caractéristiques très diverses. Les contraintes physiques et les possibilités que les espaces, qu'ils soient préexistants ou nouvellement construits, imposent pour l'installation d'une exposition permanente paraissent évidentes, de même que leur implication dans la perception et l'expérience de la visite. Ainsi, la perspective que le visiteur des *Archives de la diversité humaine* du MEG découvre à son entrée, est marquée par une image de vitrines monumentales aux côtés vitrés. Sans un seul mur, sans un coin où quelque chose pourrait être caché, les images des objets à l'intérieur de leurs boîtes de verre se chevauchent sur un seul plan. On voit tout d'un coup d'œil, et ce tout dégage un halo de richesse. Les collections,

¹⁰⁹ “[...] notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo [...] La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisionarios”. BORGES, Jorge Luis, “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*, Madrid : Alianza Ed. ; Buenos Aires : Emecé, 1976, p.105. Traduction dans le corps du texte, Béatrice Dunner.

comme l'humanité dont elles témoignent, apparaissent à la fois vastes et saisissables. Avec un nouveau bâtiment, et une exposition inaugurée en 2014, ce qui veut être montré et ce qui se montre semble converger dans ce Musée.

Les salles irrégulières du *Palais Nadal*, dans le quartier gothique de Barcelone, permettent, pour le nouveau Musée des Cultures du Monde, d'autres jeux, des jeux de voilage et de révélation. La disposition originale du bâtiment en tant qu'espace domestique¹¹⁰, conditionne le parcours de l'exposition à un mouvement progressif de pièce en pièce, découvrant toujours l'une après l'autre, sans savoir si l'exposition touche à sa fin ou s'il y a encore d'autres *mondes* à voir. A mi-chemin entre voir et ne pas voir, se trouve l'exposition permanente du Musée National d'Anthropologie. Bien qu'il s'agisse d'un bâtiment de trois étages, un vide en son centre – comme une cour fermée par une coupole de verre – nous permet de deviner l'ensemble et ses parties, architecturalement délimitées, comme se délimite le Monde par continents à chaque étage.

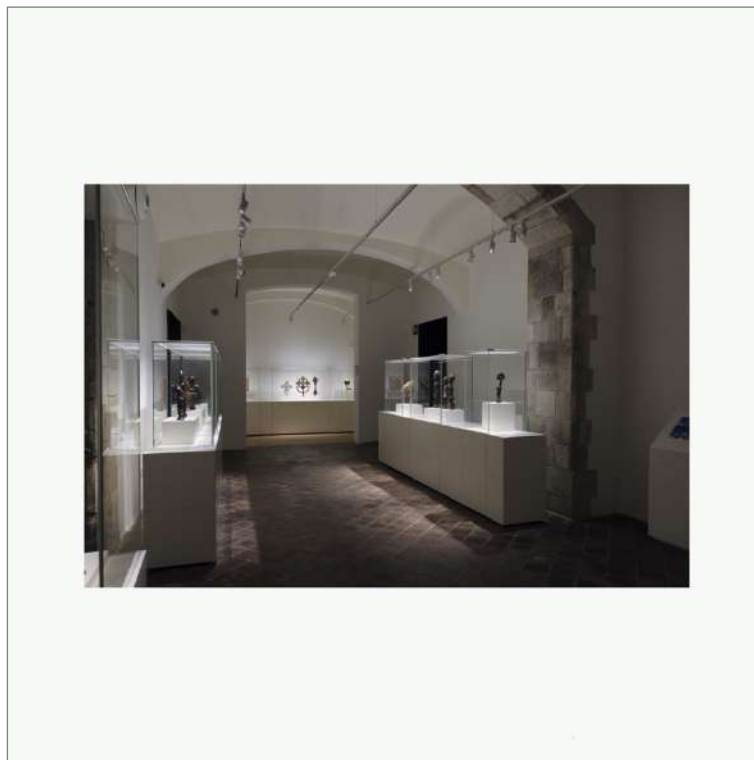


Figure 1. Exposition permanente du Museo de las Culturas del Mundo, Barcelona, 2016.

¹¹⁰ Le Palais Nadal de style gothique et Renaissance, est une ancienne résidence particulière, datant du XIV^{ème} siècle.

Dans le cube d'escaliers aux murs de faux marbre de la Villa de Pury rénovée, qui est la maison du MEN, des centaines d'étiquettes suspendues du toit flottent, annonçant – comme les miettes de Hansel et Gretel – le parcours des objets qui ont fait leur nid à l'étage supérieur ... L'architecture, limite et support de l'espace d'exposition, rejoint la scénographie, et c'est à partir d'elles que s'établit la première compartimentation physique de l'espace. Cette compartimentation physique se lie avec l'organisation conceptuelle du contenu, et dans cette tension, l'exposition commence à être chargée de sens, il s'établit un premier récit. Au-delà du caractère synthétisant ou référentiel d'une exposition permanente, il est clair que la disposition des choses qu'elle présente n'est pas une traduction directe des principes de classification qui s'appliquent aux collections. Il s'agit d'une relation entre l'ensemble conservé et ce qui est montré de cet ensemble, qui varie d'un musée à l'autre, en fonction de différents facteurs, autant pratiques que scientifiques. Ces facteurs s'affectent mutuellement, les facteurs pratiques ont un effet sur le projet scientifique, autant que les propositions conceptuelles affectent la forme physique que prend l'exposition. Parmi les critères d'ordre pratique, nous pouvons penser à la disponibilité et la forme de l'espace physique dédié à l'exposition et à ses caractéristiques architecturales, au nombre d'objets à exposer, aux caractéristiques physiques des objets (taille, poids, conditions de conservation), à leur relation avec la totalité des collections, ou à la vitesse à laquelle ces collections augmentent. Ainsi, les choix de nature scientifique pour la compartimentation des collections au sein du musée façonnent également la forme physique que l'exposition prendra. Parmi ces choix on peut citer la façon dont les objets sont classés pour leur conservation et leur étude, la définition d'un message à communiquer au moyen des objets dans une exposition, ou le choix d'un modèle muséographique pour articuler le discours.

En pensant aux premières façons de classer et d'organiser les collections pour les expositions ouvertes au public dans les musées d'ethnographie, nous pouvons nous souvenir que ces collections étaient souvent structurées par type ou par fonction, un choix qui reposait sur un paradigme naturaliste visant à l'étude typologique des séries d'objets. Il convient de noter qu'à la naissance des musées d'ethnographie, la classification des objets établie pour le travail scientifique interne – la conservation, la restauration et l'étude des objets –coïncidait souvent avec la classification appliquée à l'exposition permanente. Cependant, l'idée d'une coïncidence entre la classification interne des objets

et des savoirs et la classification de ceux-ci dans l'espace d'exposition n'apparaît que dans la perspective d'aujourd'hui, du présent, puisque, dans ces premiers temps des musées, la division entre ce que nous appelons aujourd'hui la face cachée et la face publique du musée ne suivait pas une frontière nette. Les limites actuelles de ces deux dimensions sont le résultat d'un processus dans lequel l'émergence du caractère public (et surtout de la pratique de l'exposition) des musées s'est graduellement cristallisée en développant ses propres fonctions et méthodes. Ainsi, la forme d'une exposition permanente est devenue de plus en plus indépendante de la forme de classification des collections pour leur étude, leur conservation et leur organisation interne.

Cependant, dans les musées disciplinaires, une relation a souvent été gardée entre la classification choisie pour l'organisation des savoirs sur l'objet intellectuel de la discipline, et l'organisation des choses dans les expositions permanentes. En d'autres termes, il existe une relation, à géométrie variable, entre épistémologie et présentation des collections dans les expositions de longue durée. Nous pourrions considérer que cette proche relation répond à un paradigme (matériel) du musée en tant que lieu de conservation du patrimoine où les savoirs sont produits surtout à partir de la recherche sur les collections. Voilà que, tout comme dans un musée des beaux-arts, ou dans une pinacothèque, les collections sont souvent exposées dans l'ordre dans lequel elles sont étudiées : par artistes, par écoles ou par mouvements ; ou, dans un musée d'histoire, elles sont présentées par périodes ; dans les musées d'ethnographie, la compartimentation des collections et leur présentation de longue durée a été marquée soit par un modèle géographique, soit par une classification typologique¹¹¹. De ces deux formes de classification, c'est la classification géographique qui a prévalu jusqu'à aujourd'hui¹¹².

¹¹¹ Nous trouvons, dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, la correspondance entre le médecin allemand Von Siebold (dont les collections sont la base du Rijksmuseum voor Volkenkunde à Leyde) et E.F. Jomard (conservateur du *Dépot géographique de la Bibliothèque Royale*), où ils discutent de la classification des objets ethnographiques. Von Siebold était en faveur d'un système géographique, tandis que Jomard préconisait une classification typologique par matière. cf. ANDREU TOMÁS Agustí, « Los museos de etnología en Europa : entre la redefinición y la transformación » in : *ILHA* v. 14, n. 1, 2012, p. 83-114.

¹¹² Différents liens connectent la géographie et l'ethnographie en tant que disciplines. D'une part parce que la géographie a été institutionnalisée avant l'ethnographie et, parmi les géographes beaucoup se sont intéressés à l'étude des ethnies. D'autre part, l'ethnographie, intéressée à l'altérité *lointaine* ou *exotique*, a classé ces autres par ethnie et s'est spécialisée dans leur étude en tant que groupes humains liés à un territoire. L'ethnographie a donc cartographié l'homme et les territoires, en les étudiant, en les comprenant et en les montrant ensemble, en établissant une géographie humaine qui se traduit par la géographie de la culture matérielle avec laquelle sont organisées les expositions permanentes des modèles géographiques. Comme l'expliqué la monographie consacrée à l'histoire institutionnelle du MEG « A Genève, loin des voies maritimes et, par cela même, loin des récits apportés par les voyageurs, l'ethnographie, en tant que « corps de doctrine » fut longtemps presque ignorée. Elle figurait sans doute, mais sous quels aspects ? dans

Le modèle de classification géographique organise les collections en fonction de leur origine ; puisque les artefacts ethnographiques ont été pris comme métonymies de leurs créateurs, la classification des objets selon leur origine géographique équivaut à une organisation spatiale de l'humanité, à l'élaboration d'une *géographie humaine*, qui situe les groupes humains (les cultures) dans l'espace. Cela s'accorde très bien avec un paradigme culturaliste de la discipline ainsi qu'avec une méthode comparative et synchronique : le modèle géographique permet de faire une coupure horizontale pour présenter les choses. Au contraire de l'approche diachronique qui est normalement mise en place dans un musée d'histoire, dans les musées d'ethnographie l'espace – et son dessin, la géographie – prend le pas sur le *temps*.

À l'heure actuelle, il n'est pas rare de trouver une coïncidence entre le classement par critère géographique, mobilisé pour organiser les savoirs et les choses de manière interne au musée, et la disposition des collections présentées dans l'exposition permanente ; mais nous observerons aussi des cas où cette relation n'est pas si directe. Je décrirai donc ensuite comment s'organisent les expositions permanentes des études de cas au niveau conceptuel et matériel. En nous basant sur le premier découpage classificatoire établi dans l'espace d'exposition, nous pouvons identifier deux façons d'organiser les savoirs et les choses : soit selon un critère géographique, soit selon un critère thématique.

L'organisation selon un modèle géographique est la plus convoquée parmi nos études de cas ; cependant, les découpages ne sont pas toujours les mêmes. Si dans l'exposition permanente du MEG les cinq continents sont présentés, au *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona* et au Musée du quai Branly il s'agit de tous les continents sauf l'Europe, et pour le *Museo Nacional de Antropología*, c'est plutôt l'Asie, l'Amérique et l'Afrique¹¹³. Voilà un premier choix à prendre en compte : que l'Europe soit représentée ou non dans les musées d'ethnographie européens, et le rapport de ce choix avec une

les écrits et dans les enseignements des professeurs de géographie ». JEANNERET André (éd.), *Musée d'ethnographie, 1901-1976*, Genève : Musée d'ethnographie, 1976, p.7.

¹¹³ Au MNA, en plus de la division géographique, l'exposition dispose également d'une salle d'anthropologie physique où il présente les origines du Musée et explique la naissance du MNA en tant que musée anatomique, la constitution des collections et la construction du bâtiment. Le MEG, consacre un espace à l'histoire du musée et de ses collections, et un autre à l'ethnomusicologie. Pour sa part, le Museo de América porte déjà un premier découpage géographique dans son nom : il est consacré monographiquement à un continent, puis, les collections d'archéologie sont divisées par des aires culturelles, les collections ethnographiques se déclinent par thématiques. De même, le MEB – depuis le récent partage de ses collections avec le MCMB – est désormais consacré à une zone géographique spécifique, celle correspondant aux *pays catalans*.

logique de *grand partage*, de division du monde entre nous et les autres, un choix qui a été hérité des premiers musées d'ethnographie et qui est maintenant reproduit dans beaucoup d'entre eux, au point qu'il est encore difficile d'ethnographier l'Europe comme cela a été fait avec le monde. Le modèle géographique sous lequel les expositions sont compartimentées est souvent lié à la spécialisation des départements scientifiques du musée, et il fonctionne comme un premier découpage qui ensuite se subdivise soit par aires géographiques plus spécifiques, soit par cultures ou groupes ethniques, ou par thèmes développés transversalement et, beaucoup plus rarement, par périodes chronologiques¹¹⁴. Ainsi, par exemple, dans le MEG, le plan ouvert de l'exposition permanente est compartimenté par une succession de vitrines rectangulaires qui, alignées en parallèle forment des files, chaque file correspondant à un continent. En même temps, à l'intérieur de chaque vitrine, les collections sont organisées selon des critères qui ne sont pas transversaux à tous les continents. Le continent asiatique, par exemple, n'est pas d'abord subdivisé en d'autres zones géographiques, mais abordé sous quatre domaines : « la cartographie », « l'iconographie religieuse », « l'écriture » et « le pouvoir » ; puis chacun de ces domaines est traité dans un contexte culturel, religieux ou temporel. Au MEG, le choix des thèmes et des objets présentés par continent est fait par le département scientifique correspondant à cette zone géographique. À la différence de la zone consacrée à l'Asie, celle qui traite le continent américain comporte une première subdivision établie, là encore, en fonction d'un critère géographique qui nous renvoie à une classification culturelle qui divise le continent américain en « Amérique du Nord », « Mésio-Amérique » et « Amérique du Sud ». Chacune de ces régions est présentée dans un ensemble de vitrines où sont abordés des sujets tels que « la religion », « le pouvoir », « l'adaptation à l'environnement » et « la relation entre la nature et la culture ». Ces thèmes sont encadrés à différentes époques, en Mésio-Amérique et en Amérique du Sud sont présentés principalement des objets des cultures précolombiennes, sauf pour l'Amazonie dont les collections sont beaucoup plus récentes ; tandis que pour l'Amérique du Nord, les objets ont une origine temporelle située entre le XVII^{ème} siècle et le début du XX^{ème}. Si le premier découpage établi est clairement géographique (le continent américain), et le second se fait par zones culturelles (Amérique du Nord, Mésioamérique

¹¹⁴ Les départements de recherche du MEG, MqB, MNA, MNA, sont divisés selon la même classification qui s'applique à la présentation des objets dans l'exposition permanente. Ce n'est pas le cas du MCMB, dont la dépendance organique vis-à-vis du MEB et le contexte de sa création ont conduit à la mise en place de l'exposition permanente par une équipe scientifique extérieure au Musée.

et Amérique du Sud), la compréhension d'un tel cloisonnement devient relativement confuse dans sa dimension temporelle. « Méso-Amérique » est le terme utilisé pour désigner une vaste zone délimitée au nord par les frontières naturelles des fleuves Panuco et Sinaloa au Mexique, et au sud par une frontière diffuse entre le Guatemala et El Salvador¹¹⁵. Mais ce cloisonnement géographique implique aussi un cloisonnement périodique, qui correspond à une période allant d'environ 1500 avant J.-C. à 1519 après J.C. Par conséquent, la Méso-Amérique n'est actuellement utilisée que comme notion historique pour désigner un groupe de cultures qui, dans cet espace et à cette époque, partageaient une série de caractéristiques significatives (agriculture, spécificités religieuses, etc.). Et en effet, les cultures qui sont montrées dans le MEG sous la classification « Mésoamérique » correspondent à cet espace-temps, même dans le titre de la vitrine où l'on précise « Mésoamérique précolombienne ». Ce qui est un peu plus compliqué à comprendre au cours de la visite, c'est qu'une fois le continent classé par zones culturelles (et non géographiques), les deux zones restantes – l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud (qui coïncident en nom avec une classification géographique dans laquelle le troisième espace ne serait plus la Mésoamérique, mais bien l'Amérique centrale) – ne correspondent que par leur classement spatial. C'est-à-dire que si la Méso-Amérique est une notion délimitée par des frontières spatio-temporelles, l'Amérique du Sud et l'Amérique du Nord sont des coupures exclusivement spatiales, géographiques. Ainsi, une frontière impossible est établie entre une notion d'espace-temps et une notion qui fait seulement référence à l'espace, comme ici.

Prenons un autre exemple, celui du *Museo Nacional de Antropología*, où la collection est divisée en trois aires géographiques, chacune installée dans chacun des trois étages du bâtiment. Les deux étages supérieurs sont dédiés l'un à l'Afrique et l'autre à l'Amérique. Ici, pour chaque continent, les mêmes concepts articulent l'exposition : « le style de vie », « la vie domestique », « l'habillement », « les loisirs » et « la religion ». Ces concepts sont adressés dans un groupe de vitrines, au sein desquelles on trouvera des objets qui représentent une thématique plus spécifique. Le rez-de-chaussée de l'exposition est consacré à l'Asie, mais plus spécifiquement il est divisé en deux parties : les Philippines et les « Religions Orientales ». L'archipel philippin est subdivisé selon les mêmes critères

¹¹⁵ cf. ROMERO CONTRERAS Alejandro Tonatiuh, "Mesoamérica: historia y reconsideración del concepto", in : *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, vol. 6, n° 3, 1999, pp. 233-242.

thématiques mobilisés pour la présentation de l’Afrique et de l’Amérique (le mode de vie, les vêtements, etc...). Quant à la salle des « Religions Orientales », elle est divisée en trois parties représentant les trois grandes religions du continent asiatique : « islam », « bouddhisme » et « hindouisme ». L’exemple du *Museo Nacional de Antropología* nous permet d’observer comment la forme physique, l’organisation spatiale d’une exposition sont liées à la manière dont les objets et les groupes d’objets, les collections, sont appréhendés dans le Musée. Dans le *Museo Nacional de Antropología*, les collections philippines, provenant pour la plupart de « l’Exposition générale des îles Philippines » tenue dans le *Parc du Retiro* à Madrid en 1887, sont beaucoup plus nombreuses et importantes que celles du continent asiatique dans son ensemble. Dans ces conditions, le choix de ce qui doit être montré s’aligne sur ce qui est conservé dans les fonds du Musée. Or, en même temps, le Musée ne renonce pas à montrer les objets les plus importants de la collection asiatique qui ne proviennent pas des Philippines. Pour ce faire, il cherche un *chapeau* sous lequel les regrouper. Ayant en commun un caractère religieux, ils sont exposés dans la salle thématique des « Religions orientales »¹¹⁶. Cela permet d’assurer l’exposition de pièces dont la valeur patrimoniale les rend pratiquement incontournables pour une exposition permanente conçue sous un point de vue patrimonial.

¹¹⁶ Comme l’explique le site Internet du musée, « Parmi toutes les pièces asiatiques, les plus importantes sont celles provenant de l’Asie du Sud-Est et plus particulièrement de l’archipel des Philippines (...) » et « Les fonds des pays de l’Asie de l’Est suivent en importance : la Chine et le Japon, ainsi que l’Asie du Sud, avec l’Inde et le Népal comme pays les plus représentatifs. Les objets de ces régions se distinguent, dans l’ensemble, par leur caractère votif et religieux, montrant des aspects liés aux religions les plus répandues dans ces régions, principalement le bouddhisme et l’hindouisme ». Voir l’adresse URL : <https://www.mecd.gob.es/mnantropologia/fondos/Fondos-museogr-ficos-y-documentales/Nuestra-coleccion/Asia.html> [en ligne] Consulté le 22.02.2018



Figure 2. Hall central et salles d'exposition permanente du *Museo Nacional de Antropología*, Madrid, 2019.

Plus haut j'avais que le choix d'un modèle muséographique est lié à la manière de déployer les objets dans l'espace de l'exposition, et par conséquent, que cela affecte la forme physique d'une exposition. Je reprends la classification faite par Jean Davallon qui nous parle en principe de trois modèles : la muséologie de l'objet, celle de l'idée et celle du point de vue¹¹⁷. Bien que la muséologie de l'objet ait été la première des trois à apparaître dans l'histoire des musées, le passage entre un modèle et un autre n'entraîne

¹¹⁷ Jean Davallon reprend et amplifie la classification faite par Peter van Mensch en 1987 où il parle de la muséologie de l'objet et de la muséologie de l'idée, à ceci Davallon ajoute la muséologie du point de vue comme troisième modèle. Pour sa part, dans son *Traité d'expologie*, Serge Chaumier reviendra sur le classement de Davallon, renommant la muséologie du point de vue par *exposition du spectacle*, et il ajoute aussi un quatrième modèle, celui des *expositions d'interprétation*. Chez Chaumier le terme de *muséologie* est substitué par celui d'*exposition*. Dans cette recherche, nous utiliserons plutôt le terme *muséographie* (de l'objet, de l'idée et du point de vue) car il fournit un cadre plus restreint que le terme *muséologie*. cf. DAVALLON Jean. « Le musée est-il vraiment un média ? », 1992. Ainsi que CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie*, 2013.

pas une démarche progressive d'amélioration et, en fait, il arrive souvent que les trois modèles coexistent dans un même musée. En effet, pour ce qui concerne les musées que nous étudions ici, nous pouvons identifier des expositions permanentes qui travaillent dans la logique de la muséographie de l'objet ainsi qu'avec la muséologie de l'idée, et, plus ponctuellement, qui développent des dispositifs immersifs¹¹⁸. Une des différences entre ces muséographies réside dans la manière dont l'objet est appréhendé : une muséographie d'objet est caractérisée par l'établissement du discours d'exposition autour de l'objet lui-même, de sorte qu'une priorité est accordée à l'exposition de pièces ayant une valeur patrimoniale remarquable. De son côté, la muséographie de l'idée appréhende les objets plutôt en tant que signes, comme un *mot* porteur de message dans l'acte de communication que l'exposition implique, que selon leur valeur patrimoniale. D'après ce que nous avons observé dans nos études de cas, nous pouvons identifier un rapport entre un modèle géographique et la mise en exposition selon la logique d'une muséographie de l'objet. Cela peut s'expliquer par le fait qu'une compartimentation géographique, adoptée comme point de départ, permet d'organiser l'hétérogénéité des collections conservées dans le musée sous un premier *chapeau* qui apporte une souplesse classificatoire. En d'autres termes, si dans le musée sont conservés des objets provenant de différentes régions du monde, le fait de les organiser en fonction de leur provenance garantit que les objets les plus remarquables de chaque zone géographique soient exposés. La salle de l'Asie du *Museo Nacional de Antropología* nous permet de voir comment la façon de comprendre les collections est liée à la forme physique que prend leur exposition permanente. Dans ce musée, la compartimentation des collections est géographique, mais cette classification ne peut pas être appliquée de manière homogène à l'ensemble des collections, parce que parmi celles du continent asiatique, la quantité et la qualité des pièces philippines (provenant de l'époque où les Philippines étaient une colonie espagnole) sont beaucoup plus élevées que celles des objets provenant d'autres régions, raison par laquelle l'archipel est traité sous les critères que l'on a mobilisés pour les continents américain ou africain dans leur entier. Ainsi la relation établie entre les collections conservées et l'exposition prend un caractère représentatif, c'est-à-dire que ce

¹¹⁸ Dans le cas d'une *muséographie de point de vue*, nous verrons qu'il s'agit d'un virage plus subtil, dans lequel : « Objets et savoirs y sont présents comme dans les autres formes, mais ils sont utilisés comme matériaux pour la construction d'un environnement hyper-médiatique dans lequel il est proposé au visiteur d'évoluer, lui offrant un ou plusieurs points de vue sur le sujet traité par l'exposition ». DAVALLON Jean, *op.cit.*, p. 115. Entre les études de cas nous ne trouvons pas d'exemples qui travaillent complètement dans cette logique, mais plutôt des salles spécifiques comme celle des *Ambassades* du MEN.

qui est exposé est une partie représentative ou remarquable des collections du musée¹¹⁹. Cette forme d'exposition permanente fonctionne en sortant des dépôts les pièces les plus précieuses, soit parce qu'elles constituent des séries complètes, soit parce qu'elles sont uniques, soit parce qu'elles sont rares ou très anciennes, ou très belles, parmi d'autres attributs qui singularisent les objets¹²⁰. Cette relation si étroite, cette correspondance entre *ce que l'on a* et *ce que l'on montre*, entre l'étude et la présentation d'une chose, indique que l'exposition permanente est comprise davantage comme un reflet de la structure interne du musée que comme un espace public, un dispositif communicationnel dont la fonction première est de rencontrer le visiteur et co-construire un message ciblé. Au *Museo Nacional de Antropología*, le choix même de créer un chapeau pour les muséologies asiatiques, sur la base de leurs caractéristiques matérielles ou objectives, est en relation avec la mise en exposition sous une muséographie de l'objet, qui repose sur une conception patrimoniale des collections¹²¹. Ainsi, dans cette optique, le rôle du musée lui-même est compris comme un rôle patrimonial. De même, la relation auparavant citée entre la manière dont l'objet intellectuel du musée est étudié et la manière dont les muséologies sont présentées, peut également être comprise comme un paradigme du musée en tant que lieu de conservation, dont la production de connaissances est centrée sur l'étude de ses collections.

L'autre façon d'organiser les savoirs et les choses, identifiée dans les expositions permanentes des musées étudiés, est la structuration thématique. L'exposition permanente du MEN, « L'impermanence des choses », en est un bon exemple. Cette façon d'organiser une exposition selon une logique thématique est beaucoup plus courante dans les expositions temporaires que dans les permanentes, car en privilégiant

¹¹⁹ La morphologie de la collection est résumée en termes généraux dans les présentations des collections – regroupées par zone géographique – que le musée réalise sur son site web. cf. <http://www.culturaydeporte.gob.es/mn antropologia/fondos/fondos-museogr-ficos-y-documentales/nuestra-coleccion/asia.html>

¹²⁰ Ces critères sont souvent utilisés par les musées pour justifier la présence d'un objet dans une exposition permanente. Nous pouvons constater qu'ils sont mentionnés dans les demandes d'acquisition d'œuvres, ainsi que dans les présentations des expositions permanentes sur les sites web des musées et dans les informations imprimées destinées aux visiteurs.

¹²¹ Il est pertinent de questionner le choix d'une muséologie de l'objet dans les musées d'ethnographie. Des musées où les objets sont des artefacts, des documents, c'est-à-dire des objets qui témoignent de réalités absentes du musée, des morceaux de réalité dont le rôle est de parler de la réalité (contrairement aux musées d'art, où les œuvres sont là pour elles-mêmes). Forcer un modèle de muséographie de l'objet dans un musée d'ethnographie peut résulter d'une inertie partant du présupposé qu'une exposition permanente est équivalente à une exposition de mise en valeur du patrimoine. On opte donc pour une muséologie de l'objet, formule garantissant que cette fonction est bien accomplie.

la communication d'un message au moyen des objets, une relation beaucoup plus détendue s'établit avec les collections du musée. Dans « L'impermanence des choses », l'organisation des savoirs et des choses n'est pas marquée par une origine géographique, ni dans le premier ni dans le second niveau du discours. C'est-à-dire, à la différence d'une première coupe par continents, suivie d'une coupe par zones culturelles, par exemple, dans ce cas aux premiers niveaux d'organisation, il n'y a pas d'identification géographique ou culturelle de ce qui est montré. La première coupe établie est celle qui correspond à une thématique traitée dans la salle d'exposition. L'exposition compte au total huit salles ou espaces : « Au-delà », « Poids », « Plumes », « Ambassades », « Bazar », « Artistes », « Regards » et, enfin, à nouveau, « Au-delà ». Dans chacune de ces salles – qui fonctionnent presque indépendamment les unes des autres, ou en tant qu'unités – se trouvent des objets d'origines géographiques et temporelles très hétérogènes. Il est clair que cette organisation est très loin de correspondre à l'organisation classique des objets à des fins d'étude. Tout est à l'avenant : dans le cas du MEN l'organisation des choses exposées ne s'aligne pas sur un *ordre réel* ou *préexistant* des choses dans le Monde. C'est-à-dire qu'il n'y a pas là restitution du contexte d'origine des objets, mais création d'un nouveau contexte pour eux, ce qui fait que la relation entre le musée (la représentation) et le Monde (le représenté) est disloquée¹²², à l'instar de ce qui se passe dans la salle « Poids », qui fait doublement référence au poids matériel *et* symbolique des collections conservées dans un musée d'ethnographie¹²³. En même temps, le poids est évoqué pour parler de son contraire, de la légèreté des savoirs sur les objets. Pour donner une forme expographique à cette réflexion, un exercice évocateur (poétique) et relationnel est réalisé. Mille pièces – qui sont mille poids à peser l'or des Ashanti – sont présentées sur un mur, et juste devant elles, suspendues au plafond, un tourbillon d'étiquettes en papier descend (ou monte) ; il s'agit d'étiquettes typiquement utilisées pour inventorier les objets du musée, des étiquettes qui rendent visible les savoirs sur les collections. Ce dernier mouvement rend évident le caractère du musée en tant que constructeur de ce qu'il donne à voir, mais cette caractéristique est complètement liée au travail dans une « muséographie de la rupture » qui marque des grandes différences entre ce musée et les autres ici convoqués. Ainsi, les dispositifs de cette muséographie

¹²² Je développerai cette question sur la relation *musée-monde* dans les pages suivantes, et au troisième chapitre de cette thèse à l'occasion d'une analyse approfondie de l'exposition permanente du MdH ainsi que du MEN lui-même.

¹²³ cf. Texte de la salle *Poids* à l'exposition permanente du MEN, 2019.

deviennent un exercice esthétique, rappelant les installations d'art contemporain. Nous y reviendrons un peu plus loin.

En reprenant la question des différents types de muséographie, une compartimentation par thème peut être identifiée avec une muséologie de l'idée, avec la mise en valeur des capacités sémantiques des objets, de leurs possibilités en tant que signes pour la construction du discours en question. Évidemment, ce point de départ pour articuler une exposition ne force pas l'écart des objets de valeur patrimoniale, mais il permet l'entrée des objets dont cette valeur n'est pas – ou mieux, pas *encore* – affirmée¹²⁴ ; dans la même logique, certains objets dont l'exposition serait incontestable dans le cadre d'une muséographie de l'objet (en raison de leur valeur patrimoniale affirmée) peuvent ne plus trouver de place dans le discours articulé¹²⁵. Dans ce cas, la relation établie entre l'organisation interne des savoirs et des choses au musée et l'exposition permanente se voit relâchée. Cette compartimentation dans l'espace d'exposition ne correspond pas à la logique qu'articulent traditionnellement les études en ethnologie, ni à la spécialisation des départements scientifiques du musée. En gardant les nuances, nous pourrions dire que le modèle thématique, marqué ici dans surtout par la « muséographie de la rupture » qui l'accompagne, se situe dans une forme de compréhension de l'exposition qui s'éloigne d'un *dépôt ouvert*, et devient un lieu marqué par un objectif communicationnel, où le choix de ce qui s'expose est subordonné à ce que l'on veut communiquer.

Je n'irai pas beaucoup plus loin pour expliquer la structure thématique, car les thèmes susceptibles d'être choisis sont divers. Mon intention, en évoquant ces cas, est tout simplement de tirer des fils qui tissent la première trame d'une exposition permanente, pour montrer comment ce tissu est généré au croisement d'une série de choix conceptuels et matériels. En effet, la première classification des savoirs et des choses sera déterminante dans la façon d'appréhender le discours présenté. Ce premier découpage, extrêmement subtil, est donc une sorte de premier récit dans l'exposition qui pourra même

¹²⁴ Nous traiterons plus largement cet enjeu du statut de l'objet non patrimonial, ou même de l'objet du quotidien, dans le Chapitre II où nous aborderons à proprement parler les objets du présent, ainsi qu'au Chapitre III, avec les cas d'expositions temporaires, où la muséographie de l'idée est beaucoup plus récurrente que celle de l'objet, au contraire de ce qui se passe dans les expositions permanentes.

¹²⁵ Un moyen de surmonter cette difficulté est la création de dépôts visitables. C'est le cas du MEB qui, ayant adopté une muséographie de l'idée pour son exposition permanente, a ouvert une zone de dépôt où l'on peut visiter une grande partie des collections exposées par typologie et par zone géographique, telles qu'elles sont disposées dans les dépôts de nombreux musées.

nous laisser voir la manière dont l'objet de la discipline (anthropologie, ethnologie) est perçu dans le musée. En pensant au découpage géographique d'une exposition permanente, on peut dire qu'à l'heure actuelle ce choix obéit à une construction culturelle de l'objet de l'anthropologie, qui repose sur une approche comparatiste ; en organisant les collections par lieu d'origine, en les regroupant par continents, on organise en même temps le monde par cultures, ou par zones culturelles. Dans un modèle géographique, le premier message sera d'insister sur la comparaison établie à partir d'une coupe transversale. En observant le premier récit établi dans l'exposition du MEN par exemple, nous verrons que, issu du compartimentage des connaissances et des choses, il est équivalent à l'objet principal de ce musée qui, à la différence des autres cas, ne consiste pas en priorité à définir et décrire les cultures, mais bien plutôt à définir le lieu où nous nous trouvons, le musée, et aussi l'Europe, la Suisse, et encore un lieu beaucoup plus restreint, celui à partir duquel nous regardons le monde. Aussi invisible qu'il puisse paraître car trop naturalisé dans notre regard, ce premier acte de gestion du contenu du musée est fortement chargé de sens. Dans ce premier geste s'établissent des choses aussi définitives que l'objet primordial du musée, le choix de la fonction qui y prévaut, et d'une certaine manière, ce que l'on entend dans le musée par l'objet de la discipline, qui n'est pas un objet calqué dans toutes les institutions. Alors, quelles cultures ? quels moments de quelles cultures ? La gestion de l'organisation du contenu de l'exposition, dont le choix est le message prioritaire, celui qui est sous-jacent et que le visiteur ne pourra presque pas remettre en question, en raison de son caractère invisible et naturalisé, est donc très puissant.

2.2 La relation musée-Monde : le musée d'ethnographie comme le musée des musées

Avant de réfléchir à la façon dont l'arrangement conceptuel et matériel de l'espace agit sur notre perception du temps de ce que l'on voit, il est opportun d'aborder une question qui sera transversale à toutes les couches de signification qui constituent l'exposition : la relation entre le musée et le Monde. Comme Davallon l'explique, chaque exposition crée deux mondes, (1) le monde de l'exposition elle-même, un monde réel qui, en tant que monde *intérieur*, est différent du monde *extérieur*, et (2) un monde qu'il appelle utopique : « le second des mondes de l'exposition est un pur être de langage ; il est un monde imaginaire. Il n'a pas d'existence réelle ; ses contours sont flous et incertains. Il est une construction qui résulte de l'agencement de significations produites au cours des visites,

il existe à travers elles »¹²⁶. Comme nous le constaterons au fil de cette partie, l'utilisation du terme : *monde de l'exposition* – quand il s'agit des musées d'ethnographie – nous sera, à la fois utile et problématique, par les mêmes raisons, et en égale mesure. Dans ces musées, le projet intellectuel a été et est encore souvent, de montrer le Monde. Et cet objet de représentation fait que – à des degrés divers, certes – la relation qui s'opère entre le *monde utopique de l'exposition*, le *monde réel de l'exposition* et le *Monde extérieur*, devient un amalgame difficile à décortiquer. Comme le signalait Pierre Alain Mariaux lors d'une conversation, le projet de représentation du Monde, fait que le musée d'ethnographie devienne « le musée de musées », le lieu où l'on veut comprendre et montrer le Monde à travers des objets.

Si « le musée en tant que représentation du monde piège régulièrement, comme les autres médias, le spectateur dans une *illusion de réalité*, cela d'autant plus qu'il expose des objets présentes comme authentiques – mais déjà substituts de la réalité »¹²⁷, de différents degrés d'*illusion* peuvent être identifiés dans les expositions. Ainsi, une compartimentation des savoirs et des choses par géographie resserre la relation associative entre le musée et le Monde, et par là même, l'illusion de réalité. La géographie apparaît comme un point de départ objectif, qui découle d'un ordre *réel* des choses dans le Monde : les choses sont ordonnées à l'exposition comme elles le *sont* dans le Monde, régies par la même logique. Si nous pouvions voir l'exposition sur un plan, nous pourrions – dans un simple effort figuratif – comprendre l'espace dans lequel nous nous trouvons en tant qu'*infographie*, une carte colorée et schématique sur laquelle se dessine un objet représentatif pour chaque zone géographique. Nous parcourons l'exposition en parcourant une carte du monde.

Ainsi, l'exposition permanente du Musée du quai Branly donne à voir ce palimpseste de mondes qui se crée entre le Monde-monde, le monde réel de l'exposition et le monde utopique de cette dernière. En plus, dans le cas de ce musée, ce palimpseste est une entreprise délibérément poursuivie dans son discours, souhaitée dans ses objectifs institutionnels, dans son projet. Assimilant la visite du « plateau des collections » à un

¹²⁶ DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre...*, 1999, p.170.

¹²⁷ MAIRESSE François, « Préface », in : SCHÄRER Martin, *Exposer la muséologie*, ICOFOM 2018, p. 8, ressource en ligne, disponible à l'adresse URL : http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Martin_SCHARER_Exposer_la_museologie.pdf.pdf [en ligne] consulté le 8 juillet 2020.

Ces éléments sont séparés par des frontières physiques et symboliques, mais en même temps ils restent connectés dans un espace unique, un monde unique. L'organisation des displays d'exposition (les vitrines, les socles) donne des caractéristiques *topographiques* à l'espace, de même que le fleuve, limite naturelle pour séparer les mondes, à la fois dans le Monde extérieur et dans le monde intérieur de l'exposition. Or, l'exposition, est proposée comme un Monde à travers lequel les visiteurs explorent *le territoire* plutôt que la salle¹²⁹. Si l'expérience relationnelle de l'espace d'exposition et de l'espace géographique nous permet de visiter le musée *et* le Monde en même temps, l'expérience du temps deviendra alors beaucoup plus difficile à saisir.

Dans l'association musée-Monde, le tiret qui relie ces deux lieux se distend, tandis que les concepts qui articulent le discours de l'exposition sont présentés de manière moins objective, réelle ou concrète. Disons que parmi les propositions qui impliquent la prémisse que le musée *est* un monde ou que le musée *reflète* le monde, il y a d'autres formules telles que le musée *parle*, *interprète* ou *évoque* le Monde. Le tiret se rallonge, en prenant la mesure de la distance qui existe entre la représentation, comprise comme reproduction/reflet ou la représentation comprise comme une évocation ou un acte créatif. *Parler* du Monde, évoquer le Monde dans le musée, cela implique une dissociation entre le Monde extérieur et le monde (réel et utopique) de l'exposition, ainsi que l'émergence de l'exposition comme un lieu réel différencié du Monde extérieur, un lieu à partir duquel le Monde est vu et construit. Cette dissociation implique l'entrée (ou mieux : *la mise en évidence de l'entrée*) de la *voix* du musée dans le récit, et ceci peut se faire de différentes façons. L'une d'entre elles est l'inclusion d'une réflexion méta-muséale dans le discours¹³⁰. Au MEG, par exemple, nous trouvons un espace dans l'exposition permanente – le premier endroit lorsque nous entrons dans l'exposition – dédié à la présentation de l'histoire du Musée, et de l'ethnographie. Une table de 12 m de long traverse l'espace, et sur celle-ci, disposés comme s'ils étaient déployés pour leur étude, il

¹²⁹ Telles sont les impressionnantes recueillies par Octave Debary et Mélanie Roustan dans leur ethnographie du Plateau des collections, où des visiteurs s'expriment en termes comme : « On a fait l'Afrique, il nous reste encore l'Amérique » « On fait des entrelacs, un peu comme les explorateurs qui cherchaient une île sur l'océan ». DEBARY Octave et ROUSTAN Mélanie, 2012, p.30-31.

¹³⁰ Dans *The Predicament of Culture...*, une des propositions que James Clifford fait pour les musées d'ethnographie est précisément qu'ils incluent dans leurs expositions une partie qui montre l'histoire de la collection et du musée en tant que tel: "More historical self-consciousness in the display and viewing of non-Western objects can at least jostle and set in motion the ways in which anthropologists, artists, and their publics collect them selves and the world" . CLIFFORD James, p.229.

y a des objets du monde entier, des objets singuliers, chacun sous un cube de verre faisant fonction de vitrine. L'information textuelle présentée à côté de la table, parle de l'histoire des collections, et de la façon dont celles-ci, en même temps qu'elles représentent le Monde d'où elles viennent, nous parlent du goût et de l'attrait qu'elles ont exercé sur les gens qui les ont composées. Ainsi, l'histoire du Musée est liée à une histoire plus générale des musées d'ethnographie et à celle de l'ethnologie en tant que discipline.

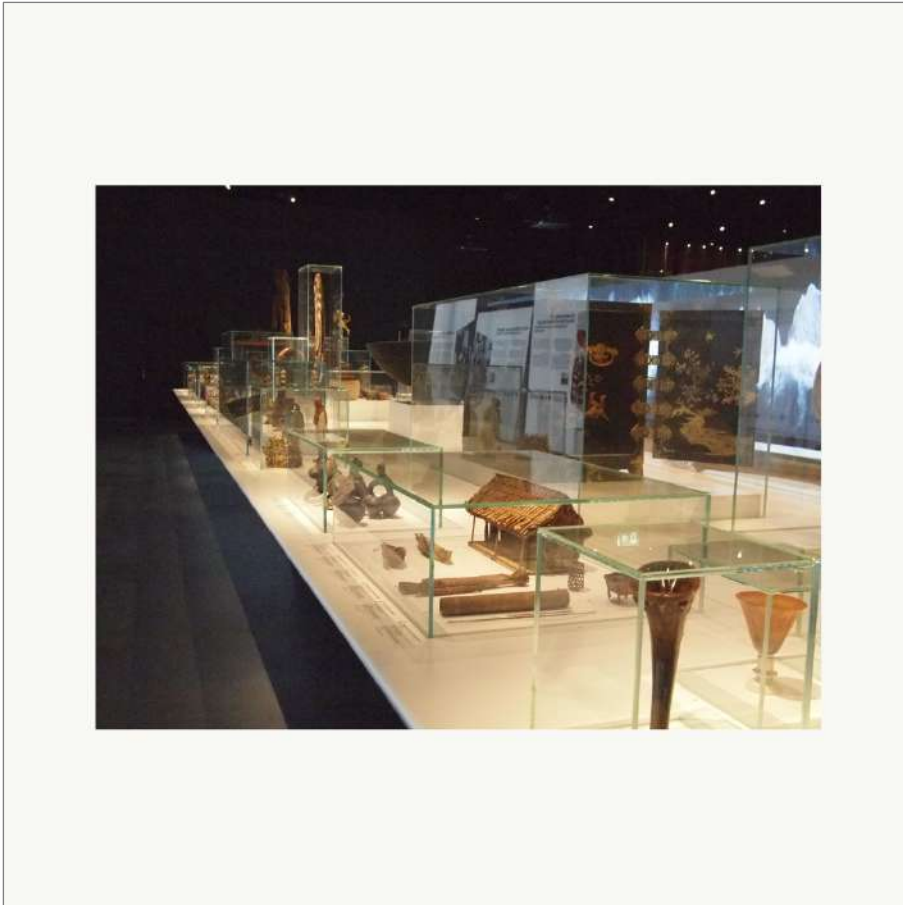


Figure 4. Collection permanente du Musée d'ethnographie de Genève, 2017.

Dans la même logique, nous trouvons la Salle des Origines du *Museo Nacional de Antropología*, qui rompt avec l'organisation géographique de l'exposition permanente. Au milieu de la salle apparaît, monumental et déconcertant, le squelette du *Géant d'Estrémadure*. Sa présence, accompagnée d'autres objets, est convoquée pour présenter l'anthropologie physique en tant qu'origine disciplinaire du Musée. Le Musée parle de lui-même, non seulement de son histoire mais aussi de la façon dont il construit son objet, il se situe hors du Monde et dit quelque chose sur lui. Cette visibilité du musée comme

acteur dans la construction du récit de l'exposition, entraîne une inflexion qui nous rappelle l'entrée de l'ethnographe en tant que sujet ou auteur visible (présent) dans ses ethnographies¹³¹.

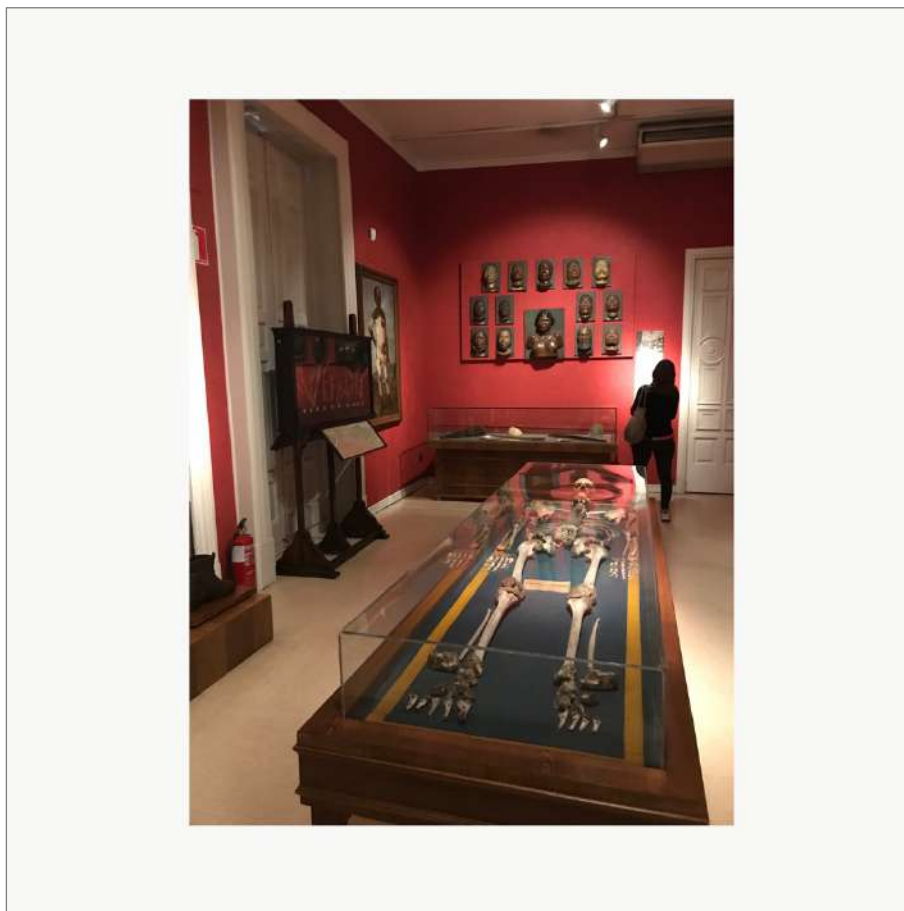


Figure 5. Salle « Orígenes del Museo », dans l'exposition permanente du Museo Nacional de Antropología, Madrid, 2019.

Ainsi, dans l'exposition permanente du MEN le trait d'union entre musée-Monde est clairement rallongé par des différentes opérations symboliques. Tout au long de l'exposition, la présence du Musée – du MEN et des musées d'ethnographie comme type de musée – est manifeste dans le récit. Dans chaque salle, chaque thème est présenté en expliquant la tension entre ce qui est montré *en soi* et ce que le musée veut *signifier* par ce qui est montré. Cette tension laisse voir que le musée n'est pas *le miroir* du Monde mais plutôt *un interprète*. Dans le cas du MEN, outre l'inclusion du Musée en tant

¹³¹ Ça me fait évidemment penser au tournant linguistique : CLIFFORD James et MARCUS George E., *Writing Culture : The poetic and politics of ethnography*, California : University of California Press, 1986. GEERTZ Clifford, *Works and lives...*, 1988, p.143.

qu'acteur dans le discours, nous rencontrons aussi d'autres outils tels que l'évocation ou l'abstraction, qui participent à la dislocation de l'association musée-Monde. Dans la première salle de l'exposition permanente, *Au-Delà*, se trouve une image tomographique de la momie *Nakht-ta-Netjeret* entourée d'autres images montées dans de grandes boîtes rétroéclairées, qui montrent des portraits réalisés pendant le travail de terrain des ethnologues du Musée. L'information textuelle souligne la fascination que la momie a produite depuis son arrivée à Neuchâtel, et explique l'ensemble des images présentées dans ces termes : « Ces traces fantomatiques rappellent que les institutions conservent jalousement les objets mais peinent souvent à retrouver l'esprit des humains qui les ont produits et utilisés »¹³². A *l'Impermanence des choses*, chaque thème traité dans l'exposition permanente met en évidence la présence du Musée dans la construction du récit. Dans la salle des *Ambassades*, par exemple, des objets d'origines très différentes, temporelles et géographiques, comme une *tête-monnaie* Kanak, une collection de poupées russes ou un sarcophage de momie égyptienne, se réunissent pour parler des musées comme lieux de pouvoir où s'établissent des relations diplomatiques avec le Monde, et de la manière dont ces liens s'accompagnent souvent d'échanges d'objets. Encore une fois, le musée se réfère à lui-même et parle aussi du monde, du monde extérieur auquel appartiennent les objets qu'il expose et du monde intérieur qu'il génère à travers leur exposition. L'exposition acquiert sa propre logique et son propre discours dans lequel le musée agit en tant que constructeur d'un récit sur le Monde extérieur. Ainsi, finalement, les deux mondes réels semblent connectés mais ils ne se superposent pas.

Par contraste, nous pouvons penser que lorsque les choses sont dans le musée comme elles le sont dans le Monde – en d'autres termes, lorsque les thèmes sont présentés d'une manière plus *directe* qu'*évocatrice*– le discours de l'exposition est davantage compris comme une représentation ou une synthèse du Monde que comme une construction. Autrement dit, l'illusion de réalité créée par le musée est plus puissante. Prenons l'exemple de l'exposition permanente du *Museo de Etnología de Barcelona* qui, nous l'avons expliqué plus haut, se décline en cinq thèmes. L'un d'entre eux, *l'espace domestique*, est présenté dans les textes de salle comme étant « le premier espace de socialisation de l'être humain »¹³³, et se met en exposition à travers un ensemble d'objets

¹³² Extrait du texte de la salle *Au-Delà*, exposition permanente du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2018.

¹³³ Extrait du texte du cartel *espacio doméstico*, exposition permanente du MEB, 2017.

tels qu'une chaise et un berceau catalan du XIX^{ème} siècle, un téléviseur des années 1960, une commode barcelonaise du XVI^{ème} siècle ou une cafetière marocaine de production récente. Or, si dans une section appelée *espace domestique* ce que nous trouvons ce sont, en effet, des objets provenant des espaces domestiques du Monde, la relation établie entre le monde de l'exposition et le Monde extérieur a un caractère de *représentation* ou de *synthèse*. Dans la section *espace domestique* les objets s'exposent pour refléter le Monde au musée, un Monde alors *claquemuré*, en reprenant l'expression de Jean Davallon¹³⁴, dans l'espace d'exposition. Ils sont convoqués dans l'exposition pour représenter ce qu'ils sont et qu'ils *font* dans le Monde. En contraste, dans le cas du MEN, le discours est constitué d'objets qui peuvent se référer directement au sujet ciblé, et d'autres qui nous *rappellent* ou qui *évoquent* ce sujet. Comme dans la salle *Poids*, dont nous avons parlé plus haut, dans laquelle sont exposés des *Poids ashanti*, qui sont effectivement utilisés dans le Monde extérieur pour *peser*, mais à côté d'eux nous trouvons le tourbillon d'étiquettes à inventorier des objets; les étiquettes qui s'envolent sont montrées pour évoquer la légèreté face au poids, mais elles ne sont pas la représentation directe de la légèreté, et leur fonction dans le Monde n'a rien à voir avec le discours sur l'apesanteur que le Musée met en scène.

Plus les thèmes et les objets présents dans une exposition s'articulent sous la même logique que dans le Monde extérieur, plus il est difficile que le monde de l'exposition et le Monde extérieur émergent comme deux mondes *reliés* mais *différenciés*. Qu'ils apparaissent liés sans se superposer. En d'autres termes, il est plus difficile de soupçonner que l'exposition n'est ni un *miroir* ni une *carte* du monde. Enfin, avec cette réflexion, ce qui m'intéresse, c'est de suggérer que, puisque dans un musée d'ethnographie, ce qui est normalement exposé est le *Monde humain* (les *cultures*, ou les *ethnies*), la présentation cartographique du Monde donne l'illusion que le travail du musée consiste à décrire ou représenter le Monde *tel qu'il est en réalité*, ou alors les *cultures* dans le cas qui nous occupe, et, par conséquent, incite à leur objectivation.

2.3 La territorialisation du temps : les cadrages temporels issus de la spatialisation

Dans leur ethnographie sur le Musée du quai Branly, Octave Debary et Mélanie Roustan recueillent, par le biais d'une série de témoignages, des informations sur l'expérience des

¹³⁴ cf. DAVALLON Jean, *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986.

visiteurs de l'exposition permanente du Musée, intitulée le « plateau des collections ». Les retours des visiteurs montrent à quel point il leur est difficile d'encadrer le temps de ce qu'ils ont vu dans cette exposition, alors qu'ils précisent très facilement s'ils ont *été* en Amérique, ou en Afrique, par exemple. Lorsqu'on leur demande de dater ce qu'ils ont vu, la date qu'ils vont proposer sera souvent antérieure à la date réelle des objets ; autrement dit, les visiteurs attribuent volontiers l'objet au passé¹³⁵. Comment se fait-il que, dans une exposition, le temps se volatilise ainsi, tandis que l'espace se sédimente ? Réfléchissons d'abord à la compartimentation des savoirs et des choses et à leur organisation dans l'espace, en prenant pour exemple deux expositions permanentes : celle du Musée du quai Branly et du Musée des Cultures du Monde de Barcelone. Rappelons que dans les deux cas, l'exposition permanente est organisée selon une division géographique, qui ne comprend que quatre des cinq continents, à savoir tous, sauf l'Europe. Les deux expositions ont recours à la même solution pour faciliter l'identification : à chaque continent sa couleur.

Dans le *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona*, d'une esthétique sobre, au milieu de la blancheur totale de la salle, les couleurs attribuées aux zones géographiques – bleu pour l'Océanie, jaune pour l'Amérique...etc¹³⁶ – ressortent comme étant le seul élément chromatique. Ces couleurs ne valent que pour la signalétique : bannières portant le nom de la zone géographique, titres des sections, etc. Dans chaque salle du *MCMB*, une carte, également blanche, muette, met en évidence la couleur de la région géographique (celle-là vivement colorée), dans laquelle nous nous trouvons. Voilà donc une zone bien délimitée, fixe. Au sein de ce premier ordre continental du Musée, les salles peuvent contenir des objets regroupés selon des critères différents, qui apparaissent comme équivalents ou interchangeables. Nous trouvons des classifications par ethnie, par religion, par technique de fabrication, par zone géographique (pays, région) ou par typologie et – très rarement – par période. L'exception dans la classification se trouve dans la partie du musée consacrée au continent asiatique, dans la salle dédiée à l'*Art de la période Moghol*, qui est la seule à se présenter sous une classification temporelle, c'est-

¹³⁵ DEBARY Octave et ROUSTAN Mélanie, *Voyage au Musée du quai Branly...*, 2012, p.47

¹³⁶ Palette chromatique pour l'identification des continents dans les expositions permanentes : Dans le Musée du quai Branly : Afrique-Jaune, Océanie-Magenta, Asie-Orange, Amérique-Bleu. Dans le MCMB : Afrique-brun, Océanie-Bleu, Asie-Rouge, Amérique-Jaune. En MNA : Afrique - Jaune, Asie - Rouge, Amérique - Vert. Dans le MEG : Afrique - Jaune, Océanie - Bleu, Asie - Rouge, Amérique - Vert, Europe - Brun.

à-dire déterminée non seulement par sa zone géographique mais par l'appartenance à une période bien définie. Le texte explicatif, après nous avoir situés géographiquement, précise que les pièces exposées ont été produites entre le début de l'Empire Moghol, en 1526, et la colonisation anglaise, en 1858. Mais c'est une exception, répétons-le : d'habitude, c'est plutôt l'inverse qui prévaut. Si nous allons voir les salles du continent africain, nous remarquerons que la première s'intitule, succinctement, « Les Fang ». Sous ce titre, une carte, où la *zone fang* est indiquée en couleurs. Sans même savoir ce que nous allons découvrir, nous savons déjà où cela se trouve. La salle présente un groupe d'*eyema byeri* (gardiens de reliques anthropomorphiques en bois sculpté, datant du XIX^{ème} siècle) ; l'explication textuelle indique que ces reliquaires font partie du culte des ancêtres. Les informations proposées par le musée ne nous disent rien d'autre que ceci : au XIX^{ème} siècle (datation des objets), les *Fang* se servaient de ces reliquaires. Les informations ainsi communiquées peuvent influencer sur nous de deux manières : soit nous sommes tentés de laisser ces dans le passé (*Fang* archaïsés et inexistantes aujourd'hui), soit nous interroger sur leur devenir dans le présent (les *Fang* sont toujours là, pareils à ce que nous voyons dans l'exposition). La deuxième salle est intitulée « Royaume du Bénin, l'art à la cour des Oba ». Une fois de plus, la carte et la localisation du royaume dominent les informations proposées au visiteur. Dans le cas du Royaume du Bénin, il s'agit d'un classement culturel, lié à un espace-temps précis ; une *période artistique*, comparable à « l'Art de la période moghole ». Mais rien sur l'Afrique n'est présenté comme une période. La classification spatiale dans le Musée domine le discours ; nous *parcourons le monde*, nous nous déplaçons entre différents lieux, la perception que nous en avons est celle d'un voyage, mais dans l'espace seul : nous avons été invités à un voyage autour du monde... parce qu'ici, le musée, *c'est le Monde*¹³⁷. Dans ce cas, comme dans beaucoup d'autres que nous allons évoquer plus loin, il ne s'agit pas d'incriminer un manque de rigueur – l'information est correcte, elle répond aux exigences de base de la datation des choses, de l'offre d'indices – mais plutôt la conjonction d'une certaine négligence dans la véritable insertion de l'objet dans le temps et d'une l'insistance très nette sur une insertion de l'objet dans l'espace, tout cela conférant à ce que nous voyons une apparence d'immobilité : l'espace et le temps sont immobiles parce qu'ils ont été figés.

¹³⁷ Dans la publicité du Musée du quai Branly et du MCMB, et lorsqu'ils sont mentionnés dans la presse, le visiteur est souvent invité à « parcourir le monde » en visitant le musée.

Retour au « plateau des collections » du Musée du quai Branly. Ici, la ressource est radicalement différente, et en même temps exactement équivalente à celle du musée que nous venons d'évoquer : au lieu de la blancheur immaculée, ici c'est, dès l'entrée, l'obscurité totale de l'espace. La couleur qui identifie chacun des quatre continents exposés se retrouve au sol – le territoire ! –, dans le design graphique de la signalétique, dans les textes, et sur certains murs. Le sol coloré *est* en soi un continent, un continent comme ceux que l'on dessine sur les cartes : l'Afrique est jaune, l'Océanie magenta, l'Asie orange, l'Amérique bleue ... et, entre un continent et un autre, une couleur uniforme qui rassemble le tout et à la fois le sépare (la mer, peut-être ?). Comme dans les autres cas que nous avons pu examiner, après un premier découpage conceptuel et matériel par zones géographiques, une classification thématique s'instaure au niveau des vitrines. Il s'agit là d'un ordre qui reproduit *l'ordre du Monde*, de sorte que, plus que l'explication d'un discours, la présentation des objets semble être, avant tout, une façon de *classer* le Monde dans son reflet, qui est l'exposition. Autrement dit, si les pièces appartiennent à un complexe architectural, elles sont placées ensemble ; si elles composent un trousseau funéraire, elles s'exposent ensemble pour expliquer la fonction du trousseau dans la culture en question¹³⁸. C'est ainsi que l'hétérogénéité du Monde est organisée, chaque vitrine étant constituée comme une unité, et toutes sont regroupées en fonction de la zone géographique d'où elles proviennent, de sorte qu'il n'est pas rare de se retrouver (comme sur le continent africain) devant une vitrine présentant des pièces archéologiques et en côtoyant une autre où l'on peut voir des costumes touareg récents. La continuité spatiale qui préside à la présentation des objets rend difficile la perception de leur multi-temporalité. Le discours et la présentation, s'efforçant de montrer l'ampleur, l'extension spatiale du monde, laissent de côté sa profondeur temporelle. La géographie, en tant que carte, apparaît immobile ; seul le temps nous permettrait de voir que si le terrain, les continents, la terre, sont depuis longtemps les mêmes, le monde humain, lui, n'est pas (et ne saurait être) un plan fixe.

Bien sûr, nous n'avons pas oublié que le Musée du quai Branly et le *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona* nous invitent à nous déplacer autour du monde et non

¹³⁸ Si dans le Monde un masque est utilisé pour danser une danse, dans l'exposition il est présenté pour expliquer cette danse. Ceci, que nous pouvons aussi appeler la *restitution du contexte perdu* d'un objet, peut sembler évident, mais nous verrons plus loin que cela ne va pas de soi, que le contexte perdu d'un objet n'est pas toujours restitué quand il est exposé, c'est-à-dire qu'un nouveau contexte peut être créé. C'est le cas de la « muséographie de la rupture ».

pas à faire un voyage dans le temps. Et c'est bien là la question : avec un pied dans le réel, l'organisation exclusivement géographique occulte le fait que rien n'est immobile quand on regarde par le prisme du temps. Le temps et l'espace sont deux notions constamment présentes dans notre construction du monde. Et enfin, est-il vraisemblable que nous entreprenions un « voyage autour du monde » dans un musée, sans jamais attribuer, de quelque façon que ce soit, un temps à ce que nous voyons ? Sur place, à la visite de l'exposition, c'est au prix d'un effort que nous pourrions comprendre que la section transversale opérée pour recomposer le Monde dans le musée est une section bidimensionnelle, pour un objet qui, lui, est volumétrique. Autrement dit, le monde de l'exposition se compose d'espaces et de géographies fixes *remplis* par des objets et des thèmes d'origine multi-temporelle. Grâce à cette réflexion consciente, nous pourrions comprendre que dans ces musées où nous voyageons à travers le monde, si on nous a bien avertis que nous nous déplacerons dans *l'espace*, ce voyage inclura aussi des sauts dans le temps : nous bougeons à tout moment sur les deux axes. Que si le musée est un monde, ce monde est forcément hétérochronique.

Revenons à la relation musée-Monde que nous évoquions un peu plus haut : on peut penser que lorsque cette relation est établie en termes de représentativité-reproduction, la perception des cadres temporels peut s'avérer plus complexe. C'est-à-dire, si nous sommes dans une exposition qui semble être régie par la logique du monde-Monde¹³⁹, ou qui nous est même présentée comme son reflet, comment pourrions-nous intégrer la multiplicité des temporalités dans un seul monde (celui des quatre continents immobiles sur lesquels nous *voyageons*) ? La mise à plat qui, évacuant le temps et se concentrant sur l'espace, est générée par le choix des modèles géographiques ou des zones culturelles, renforce une construction atemporelle de ce qui nous est montré. La qualité de cette atemporalité est que ce vidage du temps désactive la possibilité d'établir à la fois le passé comme histoire et le présent comme contemporain. Il y a, dans ce projet taxonomique, une suspension du temps.

2.4 *Le passé simple*

Le musée est ce lieu où s'accumulent tous les présents qui perpétuellement sont appelés à devenir passés. L'exposition est donc un lieu nécessairement composé d'objets à

¹³⁹ C'est à dire, une logique qui cherche à rétablir la réalité dans le musée, à recréer le contexte d'origine des choses, bien que ça soit une réalité *théâtralisée*.

origines temporelles multiples. Mais le fait qu'un objet *viene du passé* n'implique pas qu'il soit construit comme *historique* : il existe partout, et bien au-delà des musées, nombre de « *passés sans histoire* »¹⁴⁰, et de fait, l'élaboration d'un discours historique s'appuyant sur les objets du passé dans une exposition – et cela ne vaut pas seulement pour ceux de l'ethnographie – est un geste plutôt rare. Quand ce geste est absent, négligé ou limité, l'accumulation des collections du passé finit par prendre cette forme de *passé sans histoire*. Pourrait-on penser que dans certains musées d'ethnographie, la *dés-historisation* – ou, tout du moins, une certaine indifférence à l'égard de l'élaboration des discours historiques – révèle un manque de volonté de délivrer un message ? Un manque d'intention de placer les objets dans le temps, un regard méprisant sur la compréhension et la mise en évidence du *temps* comme facteur marquant dans la construction de son objet ? Bien sûr, il faut tenir compte des lacunes qui existent dans la connaissance de l'histoire des cultures d'où sont issus nombre de ces objets du passé ; cependant, nous verrons plus loin, à propos de quelques expositions temporaires telles que « Amazonie. Le chamane et la pensée de la forêt » ou « Afrique. Les religions de l'extase » (ch. III p.212), qu'il est possible de développer un exercice d'historicisation qui éloigne les expositions du *passéisme*, même lorsqu'il s'agit d'objets intellectuels relativement peu abondants dans l'historiographie.

Ainsi, dans une exposition, nous pouvons mesurer l'importance et l'intérêt accordés à la construction de l'objet dans le temps en portant notre attention sur l'espace physique et symbolique où s'élaborent les récits historiques et contemporains dans le dispositif. Dans la plupart des expositions permanentes des musées étudiés ici, l'espace dédié à la construction de l'objet dans le temps est un espace accessoire, secondaire, un lieu qui exige du visiteur la volonté d'aller plus loin, au-delà de la rencontre déjà très roborative que représente le premier niveau de visite d'une exposition permanente qui compte des centaines d'objets exposés, tous plus merveilleux les uns que les autres. Pourtant, des gestes d'historicisation existent, et, parmi eux, certains indiquent une volonté plus

¹⁴⁰ Symptomatique du présentisme, au sens défini par Hartog, le passé *des-historisé* est caractéristique de plusieurs musées d'anthropologie. On l'a souvent qualifié de *passéisme*. Je reprends ici l'expression que Gil Bartholeyns utilise dans sa réflexion sur le passé *des-historisé* (médiéval dans son cas) dans les films et des scénarios de jeux de rôle, lesquels sont bien représentatifs de ce genre de passé, au point, selon lui, de devenir même une « catégorie esthétique et dramatique dans de nombreuses œuvres et pratiques artistiques dépourvues de toute historicité ». cf. BARTHOLEYNS Gil, « Le passé sans l'histoire. Vers une anthropologie culturelle du temps », in : Itinéraires, 2010, pp. 47-60.

marquée d'offrir au visiteur des référents permettant de créer du sens, tandis que d'autres fonctionnent plutôt comme une *structure d'historicisation apparente*. Trop souvent, ces gestes se résument à de petites fissures dans l'atemporalité générale. En effet, les exercices d'historicisation dépendent largement du format le plus courant de production et de diffusion du savoir, autrement dit les livres, ce format étant simplement *adapté* au caractère spatial de l'exposition. Ce sont des actions que l'on pourra surtout mettre en évidence par l'analyse des textes de salle et des cartels de présentation des objets, dans lesquels l'information fournie et sa codification traduisent davantage une volonté de rigueur apparente que celle d'offrir véritablement au visiteur des références qui lui permettent d'élaborer du sens¹⁴¹.

C'est le cas de la place accordée à la construction historique du passé dans les expositions permanentes du Musée du quai Branly et du *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona*. Ces expositions combinent tous les éléments facilitant l'atemporalité dans le discours. Ce sont là des mécanismes à évacuer le temps de tout ce qui est montré, concentrant ainsi l'attention sur une construction de la tradition qui annihilera toute marque temporelle et rendra impossible le temps partagé¹⁴². Dans ces expositions, si nous voulons trouver un récit sur les personnes vivantes appartenant aux cultures d'où proviennent les collections exposées, il nous faudra chercher leur image dans les écrans interactifs. Et si nous voulons situer ce que nous voyons dans l'histoire, nous verrons que les informations de ce type sont reléguées aux supports graphiques accessoires du dispositif. Les références nécessaires à la compréhension historique des cultures sont quasi absentes des éléments signifiants du dispositif « de base », tout comme les éléments dénotant la contemporanéité du présent : ils s'échappent sur le plan des vraies choses, sont bannis du monde des objets, se cantonnent au *bidimensionnel* (c'est-à-dire à l'image). Et il ne s'agit pas seulement de passer de l'objet tridimensionnel à l'objet bidimensionnel : dans ces expositions, les éléments bidimensionnels, où le passé est

¹⁴¹ La nécessité de donner une apparence de rigueur à travers une certaine forme d'écriture pour que l'anthropologie et ses textes puissent être qualifiés de scientifiques, voilà ce que Clifford Geertz met en question dans *Works and lives : the anthropologist as author*, quand il dit : "As the criticism of fiction and poetry grows best out of an imaginative engagement with fiction and poetry themselves, not out of imported notions about what they should be, the criticism of anthropological writing (which is in a strict sense neither, and in a broad one both) ought to grow out of a similar engagement with it, not out of preconceptions of what it must look like to qualify as a science". GEERTZ Clifford, *Works and lives: the anthropologist as author...* 1988, p.6.

¹⁴² Nous y reviendrons au Chapitre 2.

élaboré comme histoire et le présent comme contemporain, n'ont pas un caractère de *vraie chose* comme c'est le cas dans les expositions temporaires que nous allons étudier plus loin (ch. III), où la fonction des expôts dans le dispositif, des vidéos, photos, images, n'est pas de compléter ce qui est dit mais de jouer le rôle de *signe autonome*. Ce geste, de même que la construction du temps dans les textes, se caractérise, par l'*apparence* d'un discours historique – mais peut-être manque-t-il de profondeur.

En ce sens, et encore une fois, le *Royaume du Danhomè* pose question. Les sculptures qui en sont conservées sont particulièrement appréciées dans les musées d'ethnographie et dans celui du quai Branly un geste d'exposition est fait pour situer ce royaume dans l'histoire. Ce geste de *mise en histoire* consiste en une *time-line* dessinée sur le mur, derrière les œuvres. La question, inévitablement, se pose une fois de plus : dans une exposition proposant tant d'objets qui rivalisent de beauté, de rareté, de singularité, d'ancienneté, et où l'on saute d'un continent à l'autre poussé par un langage qui assimile musée et monde, des compléments aussi accessoires que ces supports d'information (bidimensionnels, nourris de pensée textuelle) permettent-ils vraiment de ré-insérer les objets dans le temps ? Car les objets ainsi présentés ont été écartés de leur contexte historique, précisément pour ne s'insérer dans aucun autre contexte historique (ni d'ailleurs restituer chacun le sien, le plus particulier), et sans pour autant leur permettre leur permettre d'entrer efficacement dans une *histoire en commun*. Il pourrait s'agir d'un affichage d'informations qui se préoccupe davantage de répondre à une exigence de rigueur, d'exhaustivité *apparentes*, que de viser à la véritable construction d'un cadrage temporel. On peut donc s'interroger sur l'efficacité d'une chronologie sur un mur ...¹⁴³ On pourrait aussi s'interroger sur le choix du trait linéaire comme forme de représentation – « ces lignes graphiques qui échelonnent les moments clés comme un rang de perles, situant les styles et les œuvres importants par rapport aux royaumes, dynasties, empires, papautés, guerres, voyages d'exploration et découvertes scientifiques »¹⁴⁴. Sally Price parle de la *pédagogie des time-lines* et de leur relation à l'histoire de l'art où elles servent à confirmer la version traditionnelle de la discipline, par une narration chronologique qui

¹⁴³ On pourrait en effet parler, comme le fait Marie-Hélène Joly, d'un *panneau-alibi*. cf. JOLY Marie-Hélène, "Les musées d'histoire", in : JOLY Marie-Hélène et COMPERE-MOREL Thomas (éd.), *Des musées d'histoire pour l'avenir*, Paris/Péronne : Ed. Noësis/Historial de la Grande Guerre, 1998, pp. 7-37.

¹⁴⁴ cf. PRICE, Sally, « Raconter l'art », in : GONSETH Marc-Olivier et al. (éd.), *L'art c'est l'art*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1999, pp.77-92.

va d'un début à une fin, constituant un récit linéaire dans lequel chaque élément occupe une place précise. La lecture graphique de gauche à droite de ces chronologies, leur code de lecture nous invitent – nous, lecteurs occidentaux – à penser plus facilement le mouvement du temps comme progression, réaffirmant à l'évidence une conception linéaire du temps, qui avancerait de façon nécessairement unidirectionnelle. Dans tous les cas, ces éléments sont accessoires, ils n'exploitent en aucune façon la dimension spatiale ou expérientielle de l'exposition, se contentant de se référer à la forme la plus élémentaire de synthèse de l'histoire : le schéma graphique. Une forme que l'on peut aisément retrouver dans un manuel, mais alors bien sûr accompagnée d'un récit plus complexe, textuellement élaboré. C'est à ce point que l'on peut se demander si c'est la synthèse (celle des textes des panneaux) qui rend les exercices de divulgation historique peu efficaces, ou si on peut y déceler un geste dont le seul but serait de satisfaire une apparence de rigueur et d'exhaustivité mais qui ne pourra que difficilement fournir au visiteur des références pour la coproduction de sens.

Empêcher la construction historique du passé et la construction contemporaine du présent, voilà deux des traits qui caractérisent la construction de l'objet hors du temps. La manière dont une exposition permanente est conçue devient symptomatique de la façon dont ses concepteurs réfléchissent sur les objets intellectuels. La *dés-historisation* et la *négarion de la contemporanéité* dans le discours principal du musée (c'est-à-dire celui de l'exposition permanente) s'accompagne d'une série de gestes minimaux qui respectent l'insertion d'une narration historique et contemporaine, mais qui ne semblent pas servir efficacement cette fin, et sont d'ailleurs souvent facultatifs et superficiels. Reléguer l'insertion des objets dans le temps à des espaces marginaux, à des éléments scénographiques de deuxième ligne ou à des supports interactifs qui demandent un effort supplémentaire au visiteur, tout cela traduit une même façon similaire de penser l'objet qui, dans cette logique, avant d'être un objet avec lequel nous partageons le temps, est un objet que nous *pourrions* inscrire dans le temps – mais cette possibilité dépendra de la volonté du visiteur de *partager*, d'aller au-delà du discours de base (qui est celui des *vraies choses* dans l'exposition permanente), vers celui qui insiste pour *décrire/refléter* le réel¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Nous verrons cela au troisième chapitre, à propos de la réflexion sur les expositions permanentes et leur relation avec les discours monographiques.

Continuons, donc à dégager la manière dont cette atemporalité est subtilement construite – sans pour autant s'affaiblir – dans les autres éléments signifiants du dispositif d'exposition.

3. Deuxième récit : les textes

« Le monde était si neuf que beaucoup de choses n'avaient pas de nom, et pour les mentionner, il fallait les montrer du doigt » ¹⁴⁶

3.1 *L'information verbale dans l'exposition*

La série de descriptions et d'analyses qui précède cette section provient d'une sorte de premier niveau d'appréhension de l'exposition. Nous nous sommes concentrés sur la description des éléments qui configurent l'espace matériel et conceptuel de l'exposition ; mais, il est évident que dans le dispositif il y a d'autres éléments qui condensent les messages à communiquer et qui entraînent donc une construction du temps. C'est le cas des informations textuelles, sur lesquelles nous nous concentrerons dans cette section. Les musées que nous analysons ici – et d'ailleurs la plupart des musées d'ethnographie – sont situés dans des sociétés à forte tradition écrite (à la différence, précisément, des cultures qu'elles ont pour objet d'étude). Il n'est donc pas difficile d'en déduire que dans ces musées l'information textuelle est jugée comme un élément prépondérant de la construction du message d'une exposition. En d'autres termes, la familiarité avec la textualité peut amener à accorder plus d'importance aux textes qu'au reste des éléments signifiants du dispositif, qui sont des éléments non verbaux. De plus, habitués à la production et à la transmission textuelle des connaissances, les scientifiques peuvent avoir tendance à considérer le support écrit comme le lieu où le contenu intellectuel est condensé. Cependant, à travers l'étude de cas, j'ai identifié que, dans les expositions muséales, l'information textuelle agit – au mieux – avec la même capacité à faire du sens, que les autres éléments du dispositif qui construisent un message.

Dans cette partie de la recherche, nous analyserons à la fois les contenus des textes et leurs formats. L'intention est de montrer les constructions temporaires explicites ainsi

¹⁴⁶ Traduction française par Béatrice Dunner de : « El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo ». GARCIA MARQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid: Espasa Calpe, 8a ed., 1985, p.1.

que de dégager les cadres temporels ressortant d'une dimension connotative des textes. Reprenant la distinction faite par Sylvie Poli, nous nous intéresserons aux contenus *explicites* d'un énoncé (à l'information) ainsi qu'aux contenus *implicites*, c'est-à-dire « aux effets de connotation des signes, et aux actes de grammaire du texte qui les véhiculent »¹⁴⁷. Nous chercherons ainsi à identifier les messages passifs résultant de la *hiérarchisation* des données, de l'*omission* ou de la *mise en valeur* de certaines informations, des *généralisations* et des *spécifications* ; toutes ces caractéristiques étant comprises comme des mécanismes qui agissent dans la cristallisation d'un message. En les distinguant par leur objet, nous traiterons deux types d'information textuelle que l'on retrouve dans toute exposition d'ethnographie : l'information sur les *thèmes* ou *concepts* et l'information sur les *objets*. Dans tous les musées d'ethnographie – indépendamment des critères selon lesquels ils organisent les connaissances et les choses qu'ils montrent – les thèmes qui sont présentés sont articulés par des ensembles d'objets. Le texte conceptuel ou thématique est alors celui où la notion de convergence des objets montrés est expliquée. Généralement, l'explication d'un thème se trouve sous la forme de textes de salle (ou *panneaux*) montés directement sur des éléments scénographiques, comme les murs, mais aussi sous la forme de cartels placés dans une vitrine. Ainsi, dans toute exposition, nous trouvons aussi des informations textuelles pour les objets exposés. Ces informations peuvent avoir un format très concis – proche des informations typiques des catalogues – que nous appelons un format de *cédule*, et parfois, un texte plus détaillé est ajouté pour décrire l'objet en question. En dehors du musée, une cédule est aussi un document d'identité (c'est dans quelques pays le terme utilisé pour désigner la carte d'identité), et dans le musée, l'information qu'elle présente revêt ce sens : il s'agit d'identifier l'objet lui-même, de décrire ses attributs afin de pouvoir le classer et l'étudier ; ainsi, ces informations ne concernent pas le rôle de l'objet dans le monde de l'exposition mais dans le Monde d'où il vient, ainsi que dans la collection du musée. Normalement, ces informations sont affichées dans un format de cartel individuel (un cartel par objet) ou dans un cartel de groupe qui se situe à proximité des objets. Comme dans la section précédente, je propose de faire le point sur des informations textuelles trouvées dans les expositions permanentes étudiées dans cette recherche, afin de montrer

¹⁴⁷ Marie-Sylvie Poli a consacré plusieurs études linguistiques aux textes d'exposition scientifique, ce qui constitue un objet très spécifique et rarement exploré. POLI Marie-Sylvie, « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique », in : *Publics et musées*, n°1, 1992, p.93.

la place que l'élément textuel du dispositif prend dans la construction du temps de ce que l'on voit.

3.2 Textes sur les concepts et textes sur les objets

Au *Museo Nacional de Antropología*, on trouve trois types d'informations textuelles dans chacune des zones géographiques qui articulent l'exposition permanente. Les textes vont du général au particulier : le premier type est consacré à la région géographique à laquelle la salle est dédiée (soit l'Asie, l'Afrique ou l'Amérique) ; le deuxième présente le sujet à traiter dans une vitrine ou dans un ensemble de vitrines, et le troisième type de texte contient les informations relatives aux objets exposés. Le texte dédié à l'aire géographique est situé à l'entrée de la salle, sur un mur de construction scénographique de la couleur attribuée au continent – vert dans ce cas-là – et sur lequel on lit, disons, *Amérique*. Les trois quarts du mur sont occupés par une carte du continent en question. Sur cette carte, situées graphiquement dans la zone d'où ils proviennent, nous trouvons les images des objets les plus représentatifs que nous découvrirons tout au long du parcours d'exposition. Dans le texte – en espagnol et en anglais – on lit :

Cette carte montre l'emplacement géographique de certaines des sociétés américaines représentées dans cette salle – Inuit, Haïda, Lakota, Hopi, Purépecha, Afro-Américain, Shuar et Achuar, Tapirapé, Aymara, Chané ou Yámana – à travers des objets qui leur sont propres¹⁴⁸. La salle est organisée en domaines thématiques qui reflètent les aspects importants de la vie de ces communautés dans le passé et le présent, tels que l'économie, le logement, les loisirs et les activités festives, l'habillement et la religion¹⁴⁹.

La visite commence ensuite. Dans l'exposition permanente du *Museo Nacional de Antropología*, chaque continent est présenté en abordant cinq domaines thématiques, ceux qui sont mentionnés ci-dessus dans le texte d'entrée de salle. Ces domaines sont traités dans un groupe de vitrines, dont chacune est consacrée à un sujet illustré avec un ensemble d'objets. En poursuivant avec le cas de l'Amérique, un des cinq domaines à traiter pour ce continent est *le loisir* ; le musée propose donc trois thèmes pour mettre en exposition les loisirs en Amérique : les fêtes communautaires (spécifiquement le *carnaval andin* et la *fête de l'Areté*), la musique, et les jeux. Les informations textuelles sont

¹⁴⁸ Dans cette description, nous pouvons identifier le caractère que les objets dans une exposition, prennent comme des représentants presque métonymiques d'une culture dont nous avons parlé plus haut.

¹⁴⁹ Traduction du texte originale en espagnol dans la salle *América*, exposition permanente du MNA, 2018.

standardisées, de sorte que à chaque vitrine correspond un cartel contenant un texte thématique et une liste des objets présents. Prenons le texte thématique concernant la vitrine consacrée aux « Jeux et jouets » :

Les jeux et jouets pour enfants sont conçus pour enseigner aux tout-petits les rôles qu'ils auront à jouer dans leur vie d'adulte. Dans de nombreuses sociétés, il y a eu ou il y a une importante division sexuelle du travail, de sorte que les jeux et les jouets sont différents selon le sexe. Les enfants jouent, mais nous trouvons aussi des jeux pour adultes, dont certains sont étroitement liés à la religion, comme le jeu de balle ; d'autres sont de simples passe-temps, comme le jeu des bâtons¹⁵⁰.

Ensuite, dans le même cartel placé à l'intérieur de la vitrine, on lit les informations sur les objets qui illustrent ce sujet :

Ceinture en pierre. On pense que ces ceintures sont des reproductions de celles que l'on utilisait dans le jeu de balle, un jeu préhispanique pratiqué en Méso-Amérique et aux Antilles. Taino, Porto Rico. Aire *circumcaribéene*.

Berceau et poupée jouet. L'éducation des enfants était l'une des activités les plus importantes pour les femmes de la région du Plateau, de sorte qu'il était courant pour les filles de jouer avec des reproductions élaborées de crèches comme celle-ci. Plateau, États-Unis et Canada.

Arc et flèches en jouet. La chasse en groupe en Amazonie est une affaire d'hommes ; les enfants jouent avec de petits arcs et des flèches pour devenir de bons chasseurs. Bororo, Brésil, région amazonienne.

Jeux de bâtons. C'était un jeu de hasard pour deux joueurs, il consistait à faire des piles de bâtons, qui étaient recouverts d'écorce de cèdre et qui bougeaient, l'adversaire devait deviner dans quelle pile de bâtons se trouvait un bâton particulier. Tlingit ou tsimshian, États-Unis et Canada, région de la côte nord-ouest¹⁵¹.

¹⁵⁰ Traduction du texte originale en espagnol dans la vitrine *Juegos y juguetes*, exposition permanente du MNA, 2018.

¹⁵¹ *ibid.*

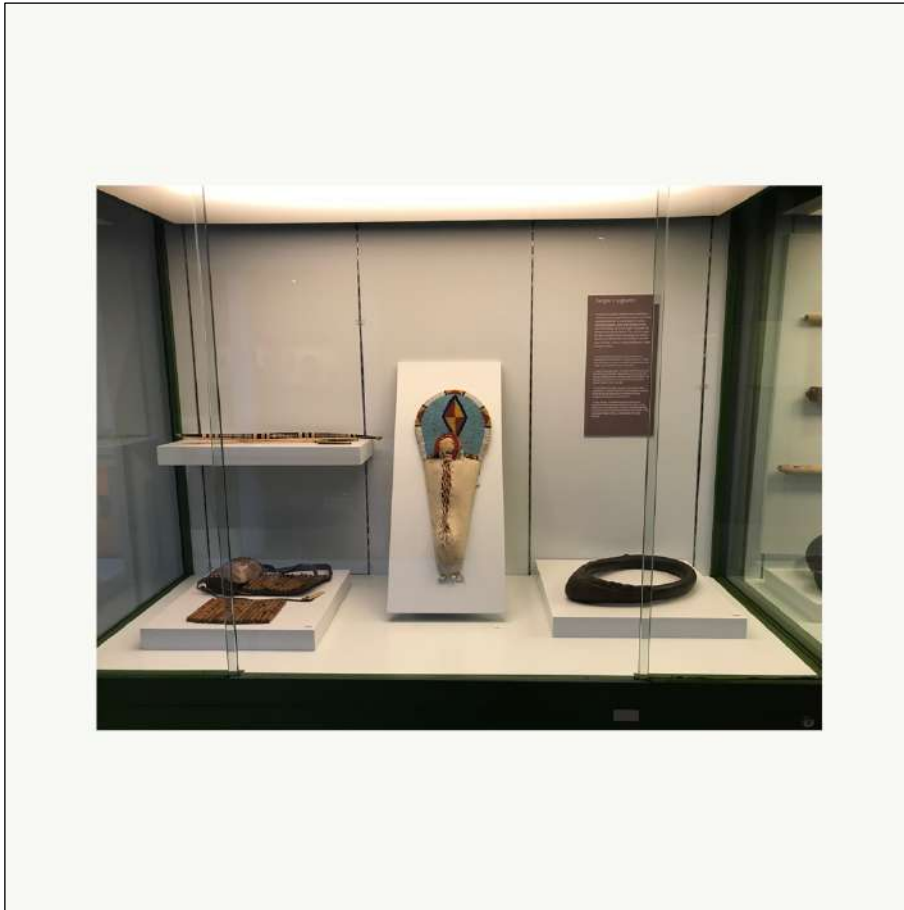


Figure 6. Vitrine « Jeux et Jouets » dans l'exposition permanente du *Museo Nacional de Antropología*, Madrid, 2019.

Arrivés à ce point, nous avons rassemblé toutes les informations textuelles qui existent entre le premier découpage conceptuel de l'exposition (le découpage géographique correspondant à l'Amérique) et les objets exposés pour matérialiser un discours. Alors interrogeons-nous sur les messages que nous pouvons trouver dans ce fragment de l'exposition. Pour commencer, nous verrons que l'information sur les objets n'est pas présentée dans le format typique de cédule (que nous verrons plus en bas, illustré par le cas du Musée du quai Branly) mais que l'information relative à l'objet inclut une description de sa fonction et de son origine. Comme nous pouvons le remarquer, les indications sur l'origine géographique et culturelle cherchent à être aussi spécifiques que possible ; signalons toutefois qu'aucune information sur l'origine temporelle de l'objet n'est affichée. Aucune datation explicite n'est incluse dans les textes qui présentent les objets. Le seul texte qui fait mention d'une époque est celui qui décrit la ceinture de pierre où il est expliqué que le jeu de balle est un jeu d'époque *préhispanique*.

En reprenant le texte thématique qui précède la liste des objets exposés pour illustrer les jeux et jouets, nous pouvons constater que ce texte ne propose pas non plus un cadre temporel clair ou explicite. Indépendamment de l'hétérogénéité des origines temporelles des objets qui composent l'ensemble, presque toute la rédaction est au présent (à l'exception de l'expression « *qui existait ou existe* » et qui n'est pas donc très explicite). Mais l'utilisation du présent verbal ne doit pas être interprétée comme l'inscription du sujet au *présent comme temps*. Quand nous lisons : « [...] les enfants jouent, mais on trouve aussi des jeux pour adultes, dont certains sont étroitement liés à la religion, comme le jeu de balle [...] » il s'agit d'un énoncé fait au présent pour parler de deux temps différents, un temps présent en ce qui regarde le fait que « les enfants jouent et les adultes aussi », et une utilisation du présent pour parler d'un passé lointain comme c'est le cas pour le *jeu de balle* et sa dimension religieuse. En consultant le catalogue des collections du *Museo Nacional de Antropología*, nous pouvons vérifier que le berceau et la poupée à jouer qui y sont exposés, datent de « la fin du XIX^{ème} ou du début du XX^{ème} siècle »¹⁵², que l'ensemble des bâtons est daté « entre 1857 [ca.] -1863 »¹⁵³, et que l'ensemble des arcs et des flèches était fait au XXI^{ème} siècle¹⁵⁴. Il semble difficile de distinguer que des quatre pièces exposées, une seule est un objet de manufacture récente et en usage. La seule piste peut-être serait que l'arc et les flèches sont les seuls objets dont la description est faite au présent. Mais comme nous venons de le voir, l'utilisation du temps des verbes n'est pas normalisée dans l'ensemble de textes de l'exposition permanente, et les récits conjugués au présent ne se réfèrent pas forcément à un présent temporel. C'est le cas du jeu de balle préhispanique ; bien qu'il ait aujourd'hui un héritier, *l'Ullama*, ce dernier n'a certainement pas le même caractère religieux que celui indiqué dans le texte. Ainsi, lorsque l'on parle du jeu de balle au présent verbal, ceci ne fait pas référence au temps présent, il s'agit plutôt d'une utilisation axiomatique du présent des verbes, un présent appelé *gnomique* ou *omnitemporel*¹⁵⁵ ; l'utilisation de l'indicatif présent pour énoncer des axiomes, qui est si courante (comme quand on dit : « Le tout *est* égal à la réunion de ses

¹⁵² Alonso Pajuelo, Patricia, Catalogue en ligne du MNA, disponible à l'adresse URL : <http://ceres.mcu.es/pages/Main> [en ligne] consulté le 2 mars 2018.

¹⁵³ *ibid.*

¹⁵⁴ L'arc et les flèches ne figurent pas dans le catalogue en ligne du MNA, mais nous savons qu'ils ont été récemment fabriqués et acquis (pas avant 2008), grâce à l'information fournie par la conservatrice du département Amériques du Musée, Patricia Alonso.

¹⁵⁵ cf. REVAZ Françoise, « Le présent et le futur "historiques" : des intrus parmi les temps du passé ? », in : *Le français aujourd'hui*, 2002, vol.4, n° 139, pp. 87-96.

parties ») n'indique pas une temporalité. C'est un *présent vide de temps*. Un autre nom pour cette utilisation du présent (qui ne vaut pas pour les linguistes), est précisément celui de *présent ethnographique*. Nous le retrouvons un peu partout dans les musées, dans les expositions d'archéologie (on y parle des hommes du Neanderthal au présent simple ...) un temps facile à utiliser, capable de libérer les textes de la « lourdeur » des conjugaisons plus complexes, ce qui fait de l'utilisation du présent verbal un raccourci très courant. Un présent *si omniprésent* qu'il devient vide de temporalité. À force de parler au présent, indifféremment du temps auquel nous voulons faire référence, le caractère du présent comme marqueur d'une temporalité se voit estompé.

En observant ce cas, je me demande donc à quelle période ou à quelle époque nous attribuerons l'ensemble des « Jeux et des jouets », et en conséquence – comme le texte de la salle l'indique – à laquelle des « sociétés américaines qui sont représentées dans cette salle [...] à travers des objets qui leur sont propres ». En tant qu'observateurs de cette représentation, quel temps pourrait donc choisir le visiteur pour les gens de cette Amérique qui « jouent ou ont joué » avec les objets de la vitrine ? Les objets dans la vitrine peuvent-ils subir un effet contagieux ? C'est-à-dire, si à côté de la ceinture de pierre pour le jeu de balle, seule pièce située dans un cadrage temporel explicite, on trouvait un objet du présent, mais présentant des traits *traditionnels* et non daté, il semble probable que l'on attribuera la datation connue aux pièces non datées, c'est-à-dire que l'on fera coïncider les objets dans le même temps, dans la période connue, qui est, dans ce cas, le passé préhispanique. Pour l'œil du visiteur, et avec les informations passivement et activement fournies par le dispositif d'exposition, quelle différence peut-il y avoir entre l'arc et ses flèches, et la ceinture de pierre ? À quelle époque finira-t-on par attribuer un ensemble d'objets multi-temporels ?

Au regard de la volonté de rigueur et d'exhaustivité manifestée dans le traitement de la géographie – le pays et la région d'origine de l'objet sont précisés – l'inscription dans le temps de ce qui s'expose semble revêtir moins d'importance. En effet, dans l'exposition permanente du *Museo Nacional de Antropología*, l'information sur le cadre temporel des thèmes et des objets que nous voyons varie en quantité et en forme ; ainsi, par exemple, dans la zone dédiée au continent américain, les pièces préhispaniques sont datées, alors que les pièces les plus récentes ne le sont pas. En ce qui concerne les Philippines, les textes des cédules indiquent une datation pour les objets, mais en ordres de grandeur trop

flous pour la période à laquelle les pièces appartiennent : c'est une datation en siècles pour des objets postérieurs au XVII^{ème} siècle, par exemple. Enfin, sur le continent africain, aucune cédule ne présente de dates, et les textes thématiques ne comportent aucune référence temporelle. Néanmoins, lorsque je visite le *Museo Nacional de Antropología* dans la partie consacrée aux Amériques, un texte retient particulièrement mon attention. Accompagnant une *tsantsa*, et situé dans la vitrine où le thème des guerres est abordé, on peut lire dans le cartel les informations suivantes :

« *Tête réduite* dite *tsantsa*, Shuar ou achuar. Équateur et Pérou. Région amazonienne.

Les Shuar et les Achuar sont bien connus comme chasseurs de têtes ainsi que pour la préparation de la *tsantsa*, la tête réduite. La guerre entre eux a pris fin vers 1960 et depuis lors, aucune tête réduite n'a été fabriquée, mais cette image est restée intacte dans l'imaginaire populaire. Ce qui est réduit ce n'est pas la tête entière, mais sa peau, y compris les cheveux, et par un processus qui implique la cuisson, l'introduction de sable et de pierres chaudes à l'intérieur et le fumage de la peau. Ces guerriers fabriquaient des *tsantsa* pour que l'*emésak* ou le *muisak*, l'esprit vengeur de l'ennemi mort, soit piégé dans sa tête et ne puisse plus faire de mal à son meurtrier ou à la famille de celui-ci. Trois cérémonies dédiées aux *tsantsa* étaient destinées à contrôler les *emésak* afin que la famille du tueur en retire divers bienfaits touchant principalement à la fertilité des plantes cultivées et des animaux domestiques. Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, l'intérêt des Européens et des Américains pour ces petites têtes a été tel que beaucoup d'incursions guerrières sur les territoires de ces cultures ont eu pour seul objectif de trouver des *tsantsa*, afin de les vendre et donc d'obtenir en échange des outils métalliques et des armes à feu »¹⁵⁶.

Bien que dans ce texte il n'ait pas non plus de datation explicite pour la pièce exposée – la *tsantsa* – sa lecture offre une perception temporelle. Le registre critique que le texte adopte incorpore une série de marqueurs temporels qui clarifient la localisation temporelle du récit et de l'objet, mais surtout donnent une visibilité au temps, ils proposent une sensation de mouvement qui contraste avec la sensation de temps arrêté qui émane en général des autres textes. Ce faisant, et loin de nous fournir des données telles que la date exacte de production de l'objet, les informations s'entourent de

¹⁵⁶ Traduction de l'espagnol du texte. Cartel correspondant à *La guerra*, exposition permanente du MNA, 2018.

références qui nous aident à localiser l'objet dans un temps lié au nôtre. Des déclarations telles que « La guerre entre eux a pris fin vers 1960 et depuis lors, aucune tête réduite n'a été fabriquée, mais cette image est restée intacte dans l'imaginaire populaire » font que la datation exacte de l'objet ne soit pas déterminante pour que nous puissions effectivement établir une profondeur temporelle. Dans ce cas-ci, nous comprenons qu'il ne s'agit pas d'un objet récent. Et cet exemple nous permet de constater que, s'il est souhaitable de dater exactement un objet dans le texte du cartel pour permettre de situer l'objet dans le temps, ce n'est pas non plus le seul moyen d'y parvenir. Et en allant plus loin, nous pourrions nous demander si, lorsque la datation est présentée en unités plutôt floues (comme la datation en siècles pour les objets récents), et sans aucun repère explicite pour le lecteur, elle devient stérile pour la construction d'un cadrage temporel. C'est le cas des informations textuelles sur les pièces philippines qui permet d'introduire cette question. Prenons pour exemple le cartel correspondant à la vitrine de « La chasse », au rez-de-chaussée de l'exposition permanente, qui dit ceci : « La chasse, individuelle ou en groupe, peut être active ou passive. La première implique l'utilisation d'appeaux, de pièges et de trappes, la seconde celle d'armes comme les sarbacanes, arcs et flèches, lances et fusils de chasse. Les chiens et le feu sont souvent utilisés pour diriger les proies »¹⁵⁷. À la suite de ce texte vient la liste de tous les objets en vitrine, en commençant par la fonction de chacun, suivie de son nom spécifique ou *autochtone*, puis de celui de l'ethnie qui l'a fabriqué, de la localisation de cette ethnie, et, pour finir, d'une date exprimée en siècles. Précédée d'un présent axiomatique (la chasse *est*, la chasse *utilise*) et sans aucun autre repère temporel, ni sensation de mouvement, la datation très floue (« XIX^{ème} siècle ») qui accompagne la description des objets, devient une information vide pour toute construction d'un cadrage temporel, contrairement à ce qui se passe avec un texte comme celui que nous avons lu plus haut sur la *tsantsa*, un texte qui parvient à proposer un cadrage temporel, ou à échapper à la sensation d'atemporalité, sans pour autant indiquer une date spécifique pour la pièce exposée. Quelle est alors la distance entre le fait de fournir des informations temporelles et celui de créer du sens pour la construction d'un cadrage temporel ?

Pour faire apparaître plus clairement le rendu subtil des nuances temporelles dans les textes, prenons l'exemple de celui qui accompagne une autre *tsantsa* rencontrée dans les

¹⁵⁷Traduction du texte en espagnol. Cartel correspondant à *La caza*, exposition permanente MNA, 2018.

expositions permanentes visitées – car, comme le texte le dit avec pertinence, ces têtes réduites ont été collectionnées avec ferveur depuis le XIX^{ème} siècle, de sorte que beaucoup de musées d’ethnographie en possèdent dans leur fonds.

« Les Shuar et l’art de réduire les têtes

Dès la fin du 19^e siècle, les têtes réduites des Indiens amazoniens Shuar ont peuplé les cabinets de curiosités. La décollation de têtes humaines et leur réduction étaient fermement liées à leurs croyances religieuses. Les Shuar reconnaissent trois sortes d’âmes : la *nēkās wakani* ou l’âme ordinaire, l’*arutam wakani* qui s’acquiert, et la *muisak*, une âme vengeresse. La création du *tsantsa* avait pour but de lutter contre le désir de vengeance du *muisak* de la victime. Ce *muisak* était alors forcé d’intégrer la tête réduite du défunt. Ainsi capturé, il était par la suite renvoyé en toute sécurité dans son village d’origine avec série de festins. Vidée de cette âme courroucée, la tête réduite était alors fréquemment vendue »¹⁵⁸.

Ce texte, qui accompagne l’information cédulaire de l’objet *tsantsa*, nous parle surtout de la fonction de la *tsantsa* dans la religion des *Shuar*. Comme dans le cas précédent, l’information apportée concerne les *tsantsa* en général, et non celle que nous avons sous les yeux à l’exposition. Le seul marqueur temporel explicite est la datation du XIX^{ème} siècle qui figure à la première ligne et nous informe sur le goût des collectionneurs pour des pièces comme celle-ci ; il y a aussi le fait que les informations sont données à l’imparfait, sauf un des énoncés qui est conjugué au présent (« les Shuar reconnaissent trois sortes d’âmes ») : mais est-ce que les visiteurs-lecteurs, non spécialistes, sauront distinguer s’il s’agit d’un usage du présent temporel ou axiomatique ? Le seul présent dans le texte est celui qui indique que les *Shuar reconnaissent* trois sortes d’âmes. Est-ce à dire qu’ils le font encore (autrement dit, croient-ils encore aux trois âmes sans pour autant réduire les têtes ? Mais nous savons déjà, par le texte précédent, que les *Shuar* ne pratiquent plus la réduction de têtes) ? Ou peut-être s’agit-il d’un présent axiomatique qui s’exprime sans intention temporelle ? En lisant le texte, et en le mettant à côté de l’autre *tsantsa* nous pouvons identifier d’autres différences : le premier texte nous parle de la

¹⁵⁸ Texte dans le cartel correspondant à l’objet *Tête réduite*, exposition permanente MEG, 2018. À l’été 2020, cette pièce a été retirée de l’exposition à la demande du directeur du MEG, Boris Wastiau, dans la logique éthique d’exposition et de conservation des restes humains sur laquelle le musée s’est concentré. Cette action s’inscrit dans le cadre du plan stratégique du MEG, dont le premier objectif est la décolonisation du musée. cf. *Plan stratégique 2020-2024*, Musée d’ethnographie de Genève, 2020, disponible dans : https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/MEG_PS_2020_2024.pdf, [en ligne] consulté le 12 février 2021.

matérialité de la *tsantsa*, de la manière dont elle est fabriquée, tandis que le deuxième n'en dit rien. Le premier texte, tout en gardant sa forme et son contenu scientifique, permet au lecteur de percevoir l'existence d'un point de vue dans le récit, un point de vue qui ne constitue pas une simple opinion mais l'entrée d'un œil qui regarde et d'une voix qui décrit.

Autrement dit, ce point de vue, ce voyage entre l'*ici* et l'*ailleurs*, introduit un mouvement temporel qui relie le temps du lecteur et celui de l'objet. Le musée devient énonçant, et ce faisant, il rappelle au lecteur sa propre *présence*. En laissant voir un *présent* et un *ici*, il rend plus clairs le *passé* et l'*ailleurs*. Ainsi l'objet peut-il être compris ici *et* ailleurs, jadis *et* maintenant. Le deuxième texte, aussi scientifique que le premier, présente des informations codifiées d'une manière plus axiomatique et cache l'existence du créateur du texte. Certains de ces textes nous rappellent l'écriture de ce que Mondher Kilani qualifie d'« ethnographie réaliste "standard" dont l'une des principales propriétés, une propriété justement d'ordre rhétorique, est de donner à penser qu'il n'y a pas de rhétorique, autrement dit, que ce sont les faits qui parlent d'eux-mêmes »¹⁵⁹. La différence la plus remarquable entre les deux textes sera le rapport au temps : la première *tsantsa* est présentée comme un objet qui traverse les temps, tandis que la deuxième est un objet en arrêt, un objet inscrit dans son temps de production, le passé du XIX^{ème} au cours duquel elle fut produite, collectée, vendue, mais pour laquelle le présent manifestement n'est pas pris en compte.

¹⁵⁹ KILANI Mondher, « Du terrain au texte », in : *Communications, L'écriture des sciences de l'homme*, vol. 58, 1994, p. 51-52.

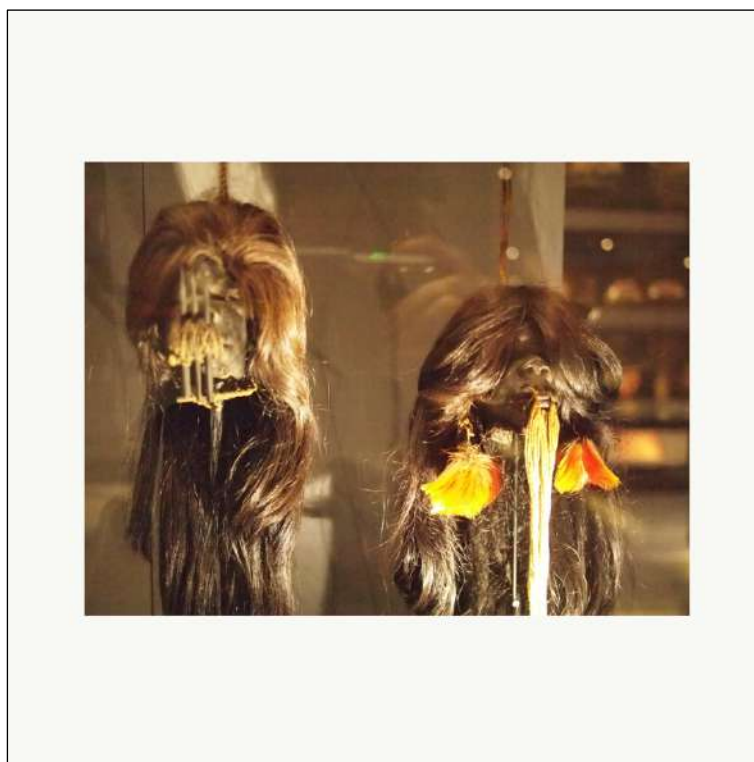


Figure 7. *Tsantsa*, Collection permanente, Musée d'ethnographie de Genève, 2018.

Changeons d'exposition permanente, et, pour continuer à mettre en lumière l'information textuelle, passons au « plateau des collections » du Musée du quai Branly, où le contenu et la gestion de l'information textuelle nous offrira des exemples différents. Il n'est pas facile, à partir des informations recueillies sur le terrain, de cartographier les découpages thématiques qui existent dans cette exposition. C'est-à-dire, au-delà du rôle que jouent les objets en tant que représentants d'une culture (d'ailleurs parfois perçus davantage comme représentatifs des zones culturelles que de telle ou telle culture en particulier), l'information que nous offre l'exposition porte davantage sur les objets eux-mêmes, sur l'explication de leurs fonctions et sur la description de leurs caractéristiques formelles, de sorte que l'information conceptuelle, les thèmes qui relient un continent ou une zone géographique et un objet, tendent à être difficiles à identifier. Cela tient peut-être à l'ampleur de l'exposition, à l'abondance des objets exposés et, dans une large mesure, à la conception de l'espace d'exposition, qui nous invite à nous perdre dans un espace sombre, et qui fait de la lecture un exercice plutôt fatigant¹⁶⁰. Il semble donc que la

¹⁶⁰Dans l'ethnographie de Debary et Roustan déjà citée, nous trouvons aussi une allusion constante de la part des visiteurs au sentiment de perte dans l'exposition, de ne pas savoir ce que l'on voit, et qui contraste avec la revendication récurrente d'avoir vu des choses magnifiques. Voir DEBARY et ROUSTAN, *Voyage*

vocation de la muséographie de l'objet est ici plutôt de mettre en relief les objets et leur valeur patrimoniale que de leur donner un rôle narratif. De même, le parcours libre, presque déambulatoire du « plateau des collections » s'éloigne d'une logique dans laquelle une série de textes et d'informations peuvent être indexés comme des titres consécutifs (nous le verrons plus tard dans le cas du MdH), de sorte qu'il est difficile d'appréhender l'information comme une structure ordonnée qui relierait clairement les différents niveaux thématiques et les objets qui les illustrent. Deux types d'informations textuelles ressortent clairement de la visite : la première est l'information sur l'aire géographique dans laquelle nous nous trouvons – affichée sur une bannière de la couleur choisie à cet effet, située au début du parcours – et qui donne une introduction générale du continent que nous allons visiter, à savoir :

« Le parcours consacré aux arts d'Océanie et d'Insulinde présente différentes aires géographiques et culturelles de Mélanésie, de Polynésie, d'Australie et d'Insulinde. Les œuvres exposées témoignent de l'extrême diversité des expressions artistiques des sociétés du Pacifique. La Mélanésie est présentée par des œuvres spectaculaires liées à son architecture, souvent monumentale, des insignes de prestige – monnaies, parures, armement et une série de masques. Le parcours polynésien évoque les liens entre les hommes et les dieux. Formes humaines ou abstraites et matériaux manifestent cette relation au divin. Les arts du corps, du mobilier ou des étoffes d'écorce – tapa – illustrent le raffinement des sociétés de Polynésie. Les peintures sur écorce collectées en Australie par Karel Kupka comme les peintures contemporaines du désert central attestent du dynamisme créatif des sociétés aborigènes. Les parures réunies dans le parcours Insulinde révèlent le statut social des individus. Elles servent dans les échanges et les relations aux ancêtres. L'ensemble de pierres sculptées illustre l'intense activité cérémonielle, célébrant le prestige des hommes et la mémoire des défunts »¹⁶¹.

Le deuxième type d'information que nous trouvons est celle qui correspond à l'objet exposé. Au Musée du quai Branly, ils sont pour la plupart accompagnés d'informations

au musée..., 2012. Il me semble que cette sensation peut être liée à la difficulté que nous éprouvons à saisir le discours de l'exposition, de sorte qu'à la fin, la sensation que nous avons dans l'exposition est celle de voir des objets importants ou magnifiques (ils en sont et la mise en scène assure qu'ils soient aussi perçus comme tels) mais nous ne pouvons pas en savoir beaucoup plus en raison de la difficulté de trouver un récit. Pendant la visite, il est plus facile et plus probable d'appréhender l'information donnée pour chaque objet auquel nous nous arrêtons et nous lisons son cartel ; alors nous pouvons être émerveillés par ce fragment de l'exposition, par cet objet.

¹⁶¹ Texte du cartel *Océanie* dans l'exposition permanente du Musée du quai Branly, 2017.

standardisées sous la forme d'une cédule qui, dans sa version la plus complète, contient les informations suivantes :

Nom de la pièce : Dans les musées d'ethnographie, le nom correspond souvent à la fonction de l'objet, par exemple *Reliquaire*.

Lieu d'origine : Dans tous les cas examinés pour cette recherche, ces informations sont particulièrement complètes, indiquant la région, l'état, le pays d'origine de l'objet.

Ethnie ou contexte culturel : dans un même musée nous pouvons trouver des variations par rapport à cette information, pour certains objets l'ethnie est indiquée, pour d'autres non.

Nom de l'artiste : Cette information est plutôt rare bien qu'on la trouve parfois, surtout lorsqu'il s'agit d'objets catalogués comme œuvres d'art.

Date de production : La datation n'est pas une information standardisée. Dans une même exposition, elle peut être présentée en années, en siècles, en périodes et parfois elle fait défaut.

Matériau ou support : Normalement on inclut l'information sur le matériau et/ou la technique de production de l'objet.

Histoire institutionnelle de la pièce : Il s'agit d'informations sur la façon dont la pièce a été acquise, ou sur les collections importantes auxquelles elle a appartenu (par exemple à un artiste ou à un ethnographe célèbre). Cette information n'est évidemment pas applicable à tous les objets, car ils n'ont pas tous un « pedigree », ou ne sont pas assez documentés par rapport à leur passé institutionnel.

Numéro d'inventaire : Il est aussi généralement spécifié ici s'il s'agit d'un objet appartenant à un autre musée ou s'il fait partie d'une collection en particulier.

Description fonctionnelle et/ou formelle de la pièce : Parfois une lecture formelle de l'objet est faite, ou son utilisation et sa fonction sont expliquées.

À tous ceux qui sont familiarisés avec le fonctionnement interne d'un musée, le format de cédule des cartels rappellera clairement les informations générées par le catalogage et l'inventaire des collections, et même les travaux sur les bases de données où on remplit une série de champs avec l'information scientifique sur un objet, ses attributs matériels, formels, et biographiques. C'est une information que correspond à l'objet en tant qu'élément de la collection, à la *muséologie*, plutôt qu'une information sur l'objet en tant que porteur d'un discours d'exposition, en tant qu'*expôt*. C'est ainsi que dans l'exposition permanente du Musée du quai Branly, les informations sur les objets ou les ensembles d'objets sont communiquées dans des textes du type cédule, et souvent accompagnés d'une carte géographique qui spécifie la zone de provenance de l'objet que nous avons devant les yeux. En voici un exemple :

« Siège cérémoniel
osa osa
Centre de Nias,
Sud de l'aire de Gomo
Peut-être site de Tetegewo
19^e -20^e siècle
Pierre
Ancienne collection Musée Barbier Mueller, Genève
70.2001.27.580

La plupart des sièges d'honneur étaient placés devant les maisons des nobles. Leur tête est celle du *lasara* animal mythique qui mêle les traits du cerf, du sanglier et du calao. Symbole de force et de sagesse, le *lasara* relie les mondes supérieur et inférieur, protège et renforce le pouvoir du chef »¹⁶².

Contrairement aux exemples cités à propos du *Museo Nacional de Antropología*, où les informations sur les objets étaient beaucoup plus succinctes et se concentraient principalement sur leur description formelle, fonctionnelle et de provenance, dans le cas du Musée du quai Branly, l'information qu'offre la cédule est à la fois synthétique et exhaustive. C'est-à-dire que pratiquement tous les champs de classement d'un objet sont couverts dans le cartel. L'information présente une description de l'objet lui-même, des attributs qui nous permettent de le classer comme un élément de la collection, comme une muséalie. Par contre, la relation de l'objet avec un récit de l'exposition n'est pas évidente. Ce récit, cependant, existe. Dans le Musée du quai Branly – comme dans la plupart des musées d'ethnographie qui présentent l'exposition permanente selon une organisation géographique –, après le classement par zone, une série de thèmes est proposée¹⁶³. Ainsi, le siège cérémoniel que nous venons de présenter doit être inscrit dans un thème appartenant à la région d'Insulinde¹⁶⁴. Cependant, comme je le disais plus tôt, lors de la

¹⁶² Cédule du siège *Osa Osa*, exposition permanente du Musée du quai Branly, 2017.

¹⁶³ Pour la zone d'Océanie, on nous explique, par exemple que : « ce découpage géographique est hérité des travaux du navigateur français J.-S. Dumont d'Urville publiés en 1834. Il sert de trame à la visite des collections océaniques, à l'exception de la Micronésie peu représentée. Des thématiques culturelles et sociales telles que la conquête du prestige, les échanges, l'initiation, les rituels funéraires, la relation aux ancêtres et aux divinités, les métamorphoses du corps ou encore la modernité sont déclinées au fil de ce parcours géographique. » Voir site web du Musée du quai Branly : <http://www.quaibranly.fr/fr/collections/toutes-les-collections/le-plateau-des-collections/loceanie/> [en ligne] Consulté en avril 2018.

¹⁶⁴ En raison de la difficulté trouvée lors de la visite à l'exposition pour connecter les concepts et les objets, j'ai cherché des informations a posteriori et en dehors de l'exposition. Ainsi, dans la publication *Travel Encyclopedia du Musée du quai Branly*, nous trouvons des informations sur le sujet dans lequel le siège *osa osa* est inscrit. Grâce à ce texte, nous savons que le siège est inclus dans les thèmes : « Rayonnement des chefs, Fêtes et sacrifices sur l'île de Nias ». Et plus précisément dans la classification : « Les sièges en pierre. L'information recueillie dans la publication sur ces sièges explique : « Sculptés pour les hommes et les femmes habitant le centre de l'île, certains sièges *osa osa*, étaient placés devant les maisons nobles,

visite de l'exposition les thèmes ne sont pas faciles à identifier. La pièce évoquée apparaît comme une île, physiquement et conceptuellement : exposée avec d'autres sièges de cérémonie sur un socle bas et sans vitrine, le texte accompagnant le siège se réfère à l'objet lui-même, et le lien thématique reliant le découpage géographique Insulinde au siège *osa osa* – c'est-à-dire l'histoire dans laquelle l'objet est inscrit – semble s'être perdu. De sorte que, lorsque nous sommes devant l'objet dans l'exposition, l'information textuelle que nous appréhendons et qui nous permet de construire un cadrage temporel pour ce que nous voyons est l'information de type cédule comme celle que nous avons vue ci-dessus.

Ainsi, pour analyser les connotations d'un cartel au format cédule, un regard soigneux est nécessaire. Au contraire de ce qui se passe quand nous lisons un texte codifié dans un langage plutôt littéraire, ou plus rédigé, ici le caractère d'information directe, l'évidente fonction référentielle¹⁶⁵ du langage choisi pour des textes comme celui que nous avons cité, n'invite pas à prendre en compte les sens qu'un récepteur humain du message peut construire à partir d'eux¹⁶⁶. Pourtant des informations implicites ou des connotations existent, même dans un langage référentiel comme celui de la cédule. Pensons que, pour simple et décharnée qu'elle puisse sembler, l'information présentée dans une cédule offre des pistes sur la valeur conférée aux divers attributs de l'objet. Inclure, omettre, emphatiser, répéter, organiser les informations sur ce qui se donne à voir – *le nommer* – mobilise un pouvoir de choix qui nous aide à dégager la forme sous laquelle le monde se comprend au musée. Dans le cas du siège cérémoniel, nous remarquerons qu'après avoir présenté l'objet par son *nom français* et son *nom autochtone*¹⁶⁷, la ligne d'information

d'autres étaient placés au sommet de pierres dressées, behu. Ils témoignaient de la grandeur d'un chef ou d'un fondateur de village ». Même si nous trouvions ce texte pendant la visite à l'exposition, l'information qu'il contient ne nous permettrait d'inférer un cadrage temporel plus clair que celui que nous avons revu avec les informations du cartel. PEYDRO Laurence (éd), *Musée du quai Branly*, Collection Encyclopédies du Voyage, Paris : Gallimard/Musée du quai Branly, 2016, p.106.

¹⁶⁵ Voir les Fonctions du langage de Roman Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale*. JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris : Éd. de Minuit, 1963. Plus récent : GARZA CUARON Beatriz, "La referencialidad como concepto lingüístico", in : *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, T. 34, No. 1, 1985/1986, pp. 1-22. La fonction référentielle du langage est aussi connue comme fonction de *représentation*.

¹⁶⁶ "Tout message direct peut contenir divers sens quand il est lu par un récepteur humain. Pour le passage du signal au signe, et comment un processus de signification est ouvert par la participation d'un récepteur humain d'un message voir : ECO Umberto, *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris : Mercure de France, 1972. Traduit de *La struttura assente* (1968). Voir la partie consacrée à *Signal et signification*, pp.35-121.

¹⁶⁷ Au cours de cette recherche, il m'a fait plaisir de découvrir (pour moi) que beaucoup de noms autochtones utilisés comme titres ou noms de pièces dans les musées ne sont que des noms génériques, des

suivante entreprend de délimiter le contexte géographique de l'origine de la pièce ; l'information de la deuxième et troisième ligne va dans le même sens, visant à situer, le plus clairement possible, l'objet dans la cartographie mondiale, pour nous dire : « la culture d'où cela vient est *ici* ». Par rapport au désir de rigueur et d'exhaustivité manifesté dans le traitement textuel de l'information sur la provenance des objets (une carte est aussi affichée) la datation est présentée dans des unités beaucoup moins spécifiques : « *du 19^e au 20^e siècle* ». Enfin, le dernier paragraphe dans lequel la pièce est décrite un peu plus en détail, est consacré aux caractéristiques fonctionnelles et formelles de l'objet sans fournir aucun repère temporel clair. Ainsi, les connaissances que nous pourrions retenir lorsque nous continuerons la visite du « plateau », laissant derrière nous cette île indonésienne et ses sièges cérémoniels, seront spécifiques par rapport à la provenance spatiale des objets, et floues par rapport à la dimension temporelle. Situation qui n'est pas améliorée par la lecture du texte d'introduction à l'aire géographique (cité ci-dessus p.103) et qui ne donne aucun repère temporel pour ce que nous sommes en train de visiter, mais seulement une information rigide, axiomatique, comme le présent dont elle se sert pour parler.

Les différents exemples que nous avons évoqués jusqu'à présent nous incitent à nous demander dans quelle mesure les informations textuelles qui nous sont fournies dans les expositions nous permettent de construire une idée temporelle de ce que nous voyons. Jusqu'ici, nous n'avons presque pas cherché un cadrage temporel contemporain, nous avons tout simplement cherché des indices dans les textes qui nous permettent de situer ce que nous voyons dans le temps. Comme je l'ai mentionné au début de cette section, les textes sont un support (et élément de signification dans l'exposition) dont le rôle dans la production et la transmission du savoir est largement reconnu. Pour cette raison, l'information textuelle que l'on trouve habituellement sur les cartels d'une exposition prime la fonction référentielle du langage, en se contentant d'être scientifiquement rigoureuse. En général, il sera difficile de trouver des informations qui ne sont pas consolidées, qui présentent des données *hésitantes* ou non concluantes. Le format de cédule est l'exposant le plus clair de cette façon de comprendre le rôle des textes. Pourtant, la rigueur peut être parfaitement respectée dans un texte plus littéraire, comme

noms tels que « bochio » qui signifie « image » ou « figurine », chez les Fon du Bénin, comme expliqué dans l'exposition *Afrique, les religions de l'extase* (MEG 2018).

ceux évoqués plus haut. Ainsi, le texte en format cédule peut plutôt être lié à la face interne du musée (le paradigme du musée en tant que lieu de conservation) qu'à sa dimension publique de lieu d'exposition. Le fait est que l'information nécessaire pour cataloguer un objet prend sens surtout pour ceux qui travaillent sur lui à l'intérieur d'un musée ; mais, lorsque, par exemple, la date d'un objet est inconnue, laisser une ligne en blanc ou l'abréger avec désinvolture est un geste qui, s'il est scientifiquement défendable, voire approprié quand il s'agit du catalogue, pourrait avantageusement, dans le cas d'une exposition, laisser place à une démarche différente, qui consisterait à offrir un contexte temporel au visiteur, même si aucune date exacte n'est proposée.

En examinant l'information textuelle à la recherche de références temporelles, je me demande, en termes plus larges, quel est le but atteint par un texte du type cédule, où les informations restreintes comme celles fournies dans le cartel de « la chasse » cité plus haut. Le texte correspondant au siège cérémoniel *osa osa*, lui, nous permet de comprendre de quoi ressort le questionnement. Lors de ma visite à l'exposition, l'information du cartel m'a semblé complètement cryptique ; ensuite, en incluant l'exemple dans ce chapitre, j'ai dû aller à la recherche de la signification de chacune des lignes d'information présentes dans le cartel, comme si j'avais besoin de traduire le texte pour savoir de quoi il s'agissait. Au départ, je ne savais absolument pas si *osa osa* était le terme autochtone désignant le siège, ou s'il s'agissait de l'ethnie d'où il provenait, ni, le cas échéant, le nom de l'artiste, ou de l'endroit, ni ce que signifiait le fait d'être au « *centre de Nias* » et en même temps au « *Sud de l'aire de Gomo* » ni non plus « *peut-être dans le site de Tetegewo* » ... J'ai fini par trouver toute cette information dans un catalogue des collections Barbier-Mueller, où cette pièce a eu sa première maison européenne¹⁶⁸. L'information du cartel était en fait aussi complète que vide. La carte géographique accompagnant ce cartel est ainsi devenue le seul élément à partir duquel je pouvais sentir que je comprenais quelque chose : ce siège-là venait donc d'une lointaine Île des Mers du Sud.

¹⁶⁸ Je partage les informations que j'ai trouvées sur les données présentes dans le cartel de l'objet et qui m'ont aidé décoder les informations de chaque ligne du texte : *Siège cérémoniel* : C'est le nom donné à l'objet en raison de sa fonction physique et symbolique ; *osa osa* : C'est le mot autochtone pour dire siège de cérémonie. *Centre de Nias* : Nias est une île d'Indonésie (une zone de l'île est donc indiquée : première explication géographique) *Sud de l'aire de Gomo* : la région de Gomo est située exactement au centre-ouest de l'île (deuxième explication géographique). *Peut-être site de Tetegewo* : Tetegewo est un lieu spécifique sur l'île de Nias (troisième explication géographique et archéologique) cf. VIARO Mario Alain et ZIEGLER Arlette, « L'île de Nias », in : *Arts des mers du Sud, Collections du Musée Barbier-Mueller*, Paris : Adam Biro, 1998, pp. 22-33.

C'est pourquoi il est loisible de se demander si le but des cartels de format cédule, est vraiment de faire comprendre quelque chose à partir de l'information fournie. Si cette information tient compte de son rôle dans une exposition, si elle tient compte de la relation avec son interlocuteur, le visiteur¹⁶⁹. Se demander également si, dans la création de l'information textuelle, on tient compte du fait qu'elle sera mise *en présence* de quelqu'un, d'un lecteur potentiel, et que cette information, comme nous l'avons vu précédemment, permet d'établir une relation de contemporanéité avec lui. Et, pour revenir à la question du temps, est-ce que le fait de présenter la datation d'un objet avec une marge de deux siècles, entourée d'informations cryptiques et sans aucun autre repère temporel, permet de créer du sens pour les visiteurs ? Quelle est la fonction de la datation dans ces termes, est-elle vraiment destinée à nous placer dans un temps ? Ce geste peut-il être compris comme une intention de situer les objets dans une temporalité ? À l'opposé, lorsque l'intention est de situer les objets dans l'espace, dans le monde, les éléments du dispositif d'exposition s'articulent pour accomplir cet objectif. Quel est donc le sens des textes-cédule dans l'exposition, au-delà de l'image de rigueur scientifique qu'ils offrent en montrant que tous les champs de classification d'un objet sont *remplis* ? Quel sens au-delà d'une apparence de *complétude*, d'*exhaustivité* ? Certes, la connaissance profonde et la documentation exhaustive d'une pièce sont des valeurs précieuses dans une logique de production de savoirs *sur* et *pour* la conservation des collections, mais dans quelle mesure ces informations « brutes » peuvent-elles jouer un rôle dans la co-construction de savoirs lors d'une visite d'exposition ?

Comme nous le verrons plus loin, cette image de complétude dans les panneaux, dans les textes en général, correspond à une manière d'aborder l'exposition comme exhaustive, totalisante, une caractéristique que l'on peut retrouver dans les monographies ethnographiques qui prennent un format rhétorique de clôture : « clôture physique du texte certes, mais surtout clôture de son format rhétorique. Elle doit présenter une analogie entre le texte lui-même et la société ou la culture qu'elle décrit [...]. Bref, la monographie doit créer un effet chez le lecteur en produisant un sens de la totalité et de l'ordre. C'est la « fiction de la totalité » qui garantit la réalité des faits rapportés »¹⁷⁰. Mais

¹⁶⁹ En ce sens, il est à nouveau intéressant le travail de Marie Sylvie Poli, qui analyse l'adéquation des textes d'exposition pour les visiteurs des musées, en mettant l'accent sur le travail de synthèse et de traduction des savoirs scientifiques qui doit être effectué par ceux qui rédigent ces textes. cf. POLI Marie-Sylvie, « Le texte dans un musée d'histoire et de société », in : *Publics et Musées*, n°10, 1996, pp. 9-27.

¹⁷⁰ KILANI Mondher, « Du terrain au texte », 1994, p. 53.

nous pouvons comprendre cela dans une logique encore plus large : l'image même de la complétude, de la totalité et de l'ordre, l'illusion de la réalité, font partie des héritages modernes et éclairés (et coloniaux) dans lesquels les musées continuent de s'insérer. L'information sur les cartels de type cédula fournit une information restreinte mais rigoureuse, qui identifie l'objet en tant que musée, mais elle n'a pas l'intention de nous fournir des références pour inscrire l'objet dans un récit temporel. En principe, cette information n'a pas pour objectif de relier le temps du lecteur avec le temps de l'objet. Dans les expositions permanentes du Musée du quai Branly et du *Museo de las Culturas del Mundo* de Barcelone, nous rencontrerons un traitement similaire de l'information textuelle : les cartels sur les objets contiennent une description matérielle et objective, et celle-ci, en principe, peut être complétée par des informations plus étendues et relationnelles, que l'on trouvera dans les textes et autres ressources visuelles consultables sur des écrans interactifs. Enfin, l'information qui permet une coproduction de savoirs – entre le musée qui la propose et le visiteur qui la co-construit – dans l'exposition, est confinée à un moyen (un média) qui dépend de la disposition et de la volonté des visiteurs *d'aller plus loin*, de prolonger la visite et d'utiliser des moyens supplémentaires pour passer de l'information à la production de sens. En somme, le type d'information de format cédula nous présente une connaissance synthétique et classificatoire de l'objet, que nous pouvons difficilement relier à d'autres connaissances ou à nos propres référents. En ce sens, la mention d'une date sur le cartel apparaît comme un fait isolé dont la capacité à nous aider à situer ce que nous voyons dans le temps est plutôt réduite. Comme nous l'avons remarqué dans le cas du siège *osa osa*, dans une exposition de nature géographique et de vocation formaliste, une datation floue de l'objet, sans texte pour fournir quelques références temporelles, ne permettra pas de construire un cadrage temporel pour ce que nous voyons. En outre, en privilégiant cette information axiomatique, on perd toute opportunité de créer une relation entre ce qui est vu et celui qui regarde, entre le représenté et le coproducteur de la représentation (le visiteur), et l'on renonce donc à établir entre eux une contemporanéité relationnelle ou intersubjective.

3.3 L'information apparente

Nous pouvons penser que lorsque l'information textuelle a pour fonction de communiquer une partie d'une histoire, le caractère explicatif des textes contiendra des ancrages permettant de mieux cerner le temps d'origine de ce que nous voyons. Certains

textes que nous avons cités en exemple, notamment celui concernant la *tsantsa* du *Museo Nacional de Antropología*, sont marqués par leur dimension expographique : autrement dit, si certaines informations sur le cartel de l'objet reprennent les critères selon lesquels les objets sont organisés et classés pour les tâches internes du musée, l'information détaillée qui est offerte constitue, elle, une sorte de raisonnement quant à la logique d'exposition de l'objet dans cette partie du discours permanent, ainsi que la justification de son existence dans les collections du musée en général. Nous parlerions alors de l'information textuelle dans un paradigme plus expographique du musée, dans lequel l'exposition émerge comme lieu de communication autant que de production/coproduction des savoirs. Cette façon de comprendre la fonction du texte (et bien sûr de l'objet) prend en compte la situation d'énonciation, l'objet *mis en présence* de quelqu'un avec qui il est alors possible d'établir une relation de contemporanéité. Ainsi, rapport à notre recherche du temps, cette information plus littéraire que celle des informations directes du format cédule, permet une construction des cadrages temporels plus complexe et sémantiquement plus riche.

L'exercice consistant à lire les textes d'une exposition comme une source pour y trouver des rapports au temps, nous permet aussi de continuer à réfléchir sur la question des paradigmes du musée. Comme je l'ai énoncé tout au long de cette partie, les textes relevés dans nos études de cas varient dans leurs formes et leurs fonctions, et cela peut nous renvoyer vers les différentes façons de comprendre le rôle d'une exposition permanente. Le format cédule, qui est présent dans tous les cas, a pour but l'identification d'un objet ; cette information garde une relation, plus ou moins étroite selon les cas, avec l'information contenue dans l'inventaire des collections. Ensuite, le texte explicatif sur un objet peut prendre à mon avis deux chemins différents, le premier nous offrant des informations qui continuent à relever d'un paradigme plus interne au musée qu'au public, car elles sont élaborées de telle sorte que le lecteur/visiteur de l'exposition, qui n'a pas forcément des connaissances spécifiques en ethnographie, aura du mal à en tirer du sens. L'objet (ou le concept) est présenté à distance, il est décrit par ce qu'il *est* ou *était* dans le Monde, généralement *là-bas* et *autrefois*. Le deuxième chemin a une dimension plutôt expographique, et sa rédaction, plus discursive et plus centrée sur une logique de récit, donnera des repères permettant une coproduction des savoirs. Dans ce cas, l'objet est présenté non seulement *à distance*, dans son origine, mais il est aussi pris en compte pour

ce qu'il est *ici et maintenant*, le situant alors en contemporanéité avec celui qui le regarde, lui permettant de s'intégrer non seulement dans le *là-bas* et l'*autrefois* – un temps *autre* – mais aussi dans un temps commun dans lequel l'autre et moi, deviennent *nous*.

Les textes dans les expositions sont à la fois survalorisés et négligés. Il n'est pas difficile de comprendre que dans les musées, institutions modernes et occidentales et donc axées sur des traditions textuelles, le langage écrit est perçu comme un élément très puissant de production et de transmission des savoirs. Cependant, si nous rassemblons les textes d'une exposition et mesurons le temps qu'il faut pour les lire et si nous comparons ensuite le résultat avec le temps consacré en moyenne à une visite de l'exposition, l'impossibilité de tout lire au cours d'une visite devient évidente¹⁷¹ : nous ne pouvons pas tout lire, c'est clair – et en même temps, il n'est pas rare que devant ces textes – apparent support des informations – nous nous trouvions à lire des informations plutôt *vides*, inefficaces, ne permettant pas de passer de la réception d'une information à la construction d'un cadrage temporel. Reste alors à se demander dans quelle mesure cette obscurité par rapport à la temporalité est simplement due à ce passage des savoirs internes de musée à leur codification pour l'exposition, et à quel point elle représente une *bonne traduction* ; autrement dit, si cette obscurité ne traduirait pas un mépris, dans la recherche et la communication, du cadrage de l'origine temporelle des choses – et donc des cultures. Parce que lorsque le dispositif expographique d'un musée veut être efficace pour placer des choses dans l'espace qu'occupe une culture, il arrive à être exhaustif, alors que pour la dimension temporelle, nous le voyons, cela ne semble pas fonctionner aussi clairement.

4. Troisième récit : les objets

4.1 Entre muséologie et expôt

Nous en venons aux objets à la fin du parcours tracé dans ce texte, dans une logique plutôt inverse à laquelle nous sommes habitués dans une exposition. Si normalement, quand on parle de musées, on accorde en priorité son attention aux objets, dans cette analyse du dispositif d'exposition nous sommes allés du moins au plus attendu, du récit aérien et souvent sous-estimé de l'espace, aux éléments signifiants les plus denses, à savoir les objets. Nous savons que lorsqu'une chose entre dans un musée, elle cesse d'être ce qu'elle était pour devenir une muséologie. Cette chose muséologisée, qui est devenue désormais un

¹⁷¹ GOB André, DROUGUET Noémie, *La muséologie, Histoire...*, 2014, p. 148.

objet de savoir, ne sera non plus la même quand elle entrera dans une exposition : elle deviendra un *expôt*. L'*expôt* est alors cet objet qui, indépendamment de sa nature, fait partie de l'exposition, comme l'a expliqué André Desvallées suite au terme *exhibit* proposé en anglais par Duncan Cameron¹⁷². Dans un musée, l'objet devenu muséalie a sa biographie propre – une vie *hors* et *dans* les collections – il a une matérialité, une fonction, bref, c'est un objet que l'on cherche à comprendre, à connaître, un outil épistémologique. Ensuite, l'objet en tant qu'*expôt* possède, outre cette entité, une dimension sémantique, un rôle de signe, comme les autres éléments signifiants au sein du dispositif. En devenant *expôt*, l'objet fonctionne à la fois par ce qu'il est, et aussi par rapport aux autres éléments signifiants du dispositif. Mais surtout, en devenant *expôt*, l'objet est en relation avec celui qui le perçoit, avec les récepteurs humains qui seront confrontés à lui dans l'exposition. L'*expôt* a donc un caractère forcément relationnel, il est surtout un objet *mis en présence* de quelqu'un. Bien sûr, la muséalie n'est pas non plus un objet isolé – il n'y a pas d'objet au milieu du vide – et c'est toujours un objet *perçu* ; pourtant, contrairement à l'objet *expôt*, l'intention pour les muséalies est plutôt de les éloigner des déformations discursives et des contingences. Si nous nous référons à la manière dont Todorov parlait des textes référentiels « auxquels les sens sont attachés », le passage de muséalie à *expôt* serait quelque chose de similaire : quand une muséalie devient *expôt*, des sens y sont rattachés¹⁷³. Tout en restant indissociablement liés *l'objet comme muséalie* et *l'objet comme expôt*, nous allons évoquer dans cette partie, plutôt le versant *expôt* des muséalies sans pour autant chercher à établir une coupure inutile. Autrement dit nous nous concentrerons sur le caractère de l'objet en tant que porteur d'un discours d'exposition plutôt que dans son rôle d'objet de collection. Cela entraîne aussi une question de vraisemblance, car il importe de se demander si un objet d'exposition en plus d'être ce qu'il est, doit *sembler/faire preuve* de ce qu'il est pour le visiteur. Ainsi, dans notre recherche des temporalités dans les expositions, nous nous interrogerons sur celles que l'on peut trouver à partir de l'observation des objets exposés de façon permanente dans nos études de cas. Nous porterons notre attention sur l'observation d'objets qui, indépendamment de leur datation, sont difficiles à situer dans un moment précis, à la différence d'autres qui eux s'inscrivent dans un temps plus clairement identifiable. Après

¹⁷² cf. CAMERON Duncan, "A view point...", 1968, pp. 33-40.

¹⁷³ cf. TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris : Seuil, 1977.

avoir observé les autres éléments du dispositif, il est plus facile de sentir l’atemporalité qui flotte dans les expositions permanentes : nous nous demanderons donc comment cette atemporalité fait aussi partie de notre perception des objets exposés, et comment parfois cette perception est « cassée » par certains d’entre eux.

4.2 *Les empreintes des objets*

Par-delà l’intention concrète du concepteur d’une exposition, et l’action plus ou moins contrôlée des éléments signifiants du dispositif, le décodage des objets, l’interprétation des messages chargés dans leur matérialité sont évidemment divers en fonction des référents propres à chaque visiteur, du contexte culturel dans lequel le musée se situe, de l’âge des visiteurs ... bref, de multiples facteurs. Néanmoins, nous pouvons dans des lignes générales identifier quelques indicateurs temporels de base dans les expôts. En analysant les textes, nous avons cherché des marqueurs temporels (temps des verbes, utilisation des mots « depuis » « pendant », « à partir de », etc). Ainsi, les traits physiques d’un objet ont des connotations dans le langage visuel. Quels sont les marqueurs temporels susceptibles à être découverts dans un objet exposé ? Quel est le langage visuel que les visiteurs, en tant que co-constructeurs de messages, mobilisent pour décoder les informations qu’un expôt propose par rapport à son origine temporelle ? Prenons d’abord comme indicateurs les deux indivisibles volets d’un objet : sa forme et sa fonction. Les besoins couverts par les fonctions d’un objet sont des indicateurs d’une temporalité; de telle sorte que, tout comme il existe des fonctions difficiles à situer à un moment précis, puisqu’elles couvrent des besoins humains fondamentaux – tels que l’alimentation – , il en est d’autres qui peuvent être plus facilement identifiées dans une époque ciblée et, peut-être, *récente*, car elles répondent aux besoins générés par les modes de vie actuels, (comme on le verra plus loin), ou au contraire, liées à des activités disparues. La complexité des fonctions disparues tient à ce que nous ne savons pas toujours si elles le sont vraiment, et, si le dispositif ne nous aide pas à les clarifier, il peut être difficile de déterminer si un objet (et la pratique à laquelle il renvoie) existe encore à l’heure actuelle ou non¹⁷⁴. De même, si la fonction d’un objet est une fonction d’origine ancestrale qui, en raison de sa longue existence est difficile à identifier à un moment précis, la forme que prend cet objet peut porter la marque de son temps. C’est-à-dire, sans avoir besoin d’être

¹⁷⁴ Pensons aux *tsantsa*, semble-t-il nécessaire de souligner que la réduction des têtes est une pratique désormais disparue.

spécialiste, face à un objet, on pourra remarquer que sa forme, les matériaux choisis, les techniques qui ont présidé à sa création, les intentions du créateur, tout cela nous donne aussi une idée de l'origine temporelle de l'objet. Comment interpréter ces indices ? Quels indicateurs peuvent être présentés pour qu'un visiteur puisse y ancrer ses connaissances et les mettre en relation avec ce qui est devant lui ?

Objets à empreinte légère

Pensons à une série de bracelets présentés au *Museo de América*. Ils font partie d'un ensemble de parures personnelles : colliers, bracelets, boucles d'oreilles, broches, bagues, épingles, panaches, etc. Ils viennent de différentes régions de l'Amérique Centrale et du Sud, et de périodes très hétérogènes qui vont du XV^{ème} au XX^{ème} siècle. Leur date de fabrication n'est pas affichée sur tous les cartels qui accompagnent les objets ; ceux qui existent nous indiquent les dates en siècles. Prenons par exemple un petit ensemble constitué de deux bracelets *Shipibo* et d'un bracelet *Shuar*. Bien que la fonction d'un objet puisse parfois nous indiquer son appartenance à un moment plus ou moins précis, en général, les objets que nous trouvons dans les expositions permanentes des musées d'ethnographie ici étudiées ont des fonctions aux origines très anciennes. C'est le cas ici, car la fonction de *parure* des bracelets se retrouve dans l'histoire longue de l'humanité. Par rapport à leur forme, nous pouvons également penser que certains matériaux comme le bois, la pierre, les fibres et teintures naturelles, les plumes et peaux d'animaux ou l'argile sont maîtrisés par l'homme depuis longtemps, et qu'il sera donc peut-être plus difficile de les associer à une période spécifique. C'est là que la technique utilisée devient un indicateur évident ; les techniques de transformation de ces matières premières font partie de l'esthétique de l'objet – pensons simplement à un tissu tissé à la main et à un autre de facture industrielle, ou à un métal forgé avec un marteau et une à une structure tubulaire recourbée par une machine. Mais les indicateurs temporels des bracelets *Shuar* mentionnés plus haut, sont très subtils. D'abord le bracelet qui se présente en premier plan dans la photographie (*fig.8*), se compose de quatre bandes de dents de singe cousues à un tissu de fibres naturelles, à l'autre s'accrochent des morceaux triangulaires de coquillages polis et combinés avec des perles en verre noir. Le troisième bracelet, (à gauche à l'arrière-plan) montre un motif en croix coloré appelé « *caros qüenëya* », et il est fait avec des perles en plastique. Ces petites perles, détail minimal à l'œil du visiteur au sein d'une exposition rassemblant plusieurs milliers d'objets, ne se distinguent pas

pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire comme des témoins de la circulation des personnes, des savoirs, des matériaux qui, arrivés dans la haute Amazonie péruvienne, ont été intégrés dans la fabrication des objets : témoins du changement, de la perméabilité. Au premier plan de la vitrine, il est difficile de deviner qu'il s'agit d'un objet récent ; il est daté grosso modo du XX^{ème} siècle et présenté comme composé de *perles de verre*¹⁷⁵. Visuellement, c'est un si petit détail, qui passe si facilement inaperçu parmi les centaines d'objets exposés, qu'il l'est, probablement. Les bracelets se portent aujourd'hui *et* depuis très longtemps. Génériquement les bracelets en plastique ont une origine plus récente que ceux en dents de singe (bien que ce ne soit pas ici le cas), mais les deux coexistent aujourd'hui, sont des objets utilisés dans le présent. Et pourtant, il est très difficile de les situer comme tels dans l'exposition. Malgré leur fabrication récente, leur utilisation actuelle, malgré le fait qu'ils soient des *objets du présent*, il est difficile de les identifier comme tels car ils ont été fabriqués et utilisés par l'homme depuis la préhistoire et aucun repère ni dans leur matérialité ni dans le dispositif n'indique que ce sont des objets d'aujourd'hui. Le langage de l'exposition permanente du *Museo de América* est codifié de telle sorte que la dimension du temps est laissée de côté, il n'y a pas d'intention dans le dispositif, dans l'organisation des savoirs et des choses, dans le texte ou dans les objets, de faire ressortir d'éventuels changements, des mouvements, l'existence de certains « avant » et de certains « maintenant(s) », qui, s'ils coïncident dans de nombreux aspects, diffèrent dans de nombreux autres¹⁷⁶. Ainsi, nombre d'objets présentés dans l'exposition permanente, s'ils n'occulent expressément, au moins ne livrent pas d'indice visuel (ou repère temporel) sur l'existence du présent des cultures qu'ils représentent.

¹⁷⁵ Pour connaître la date précise de production de l'objet, ainsi que sa description spécifique, il faut chercher au catalogue interne du Musée, qui est, dans une grande partie, consultable en ligne. CERES, Catalogue en ligne des collections des musées de l'État espagnol, disponible à l'adresse URL : <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. [en ligne]consulté le 05 juin 2018.

¹⁷⁶ Cette affirmation est renforcée dans le troisième chapitre de cette thèse par l'exemple de l'exposition temporaire « Trans* » (également au Museo de América), qui nous permet d'observer comment les mêmes objets, exposés de manière atemporelle dans l'exposition permanente, sont construits comme contemporains dans l'exposition temporaire.

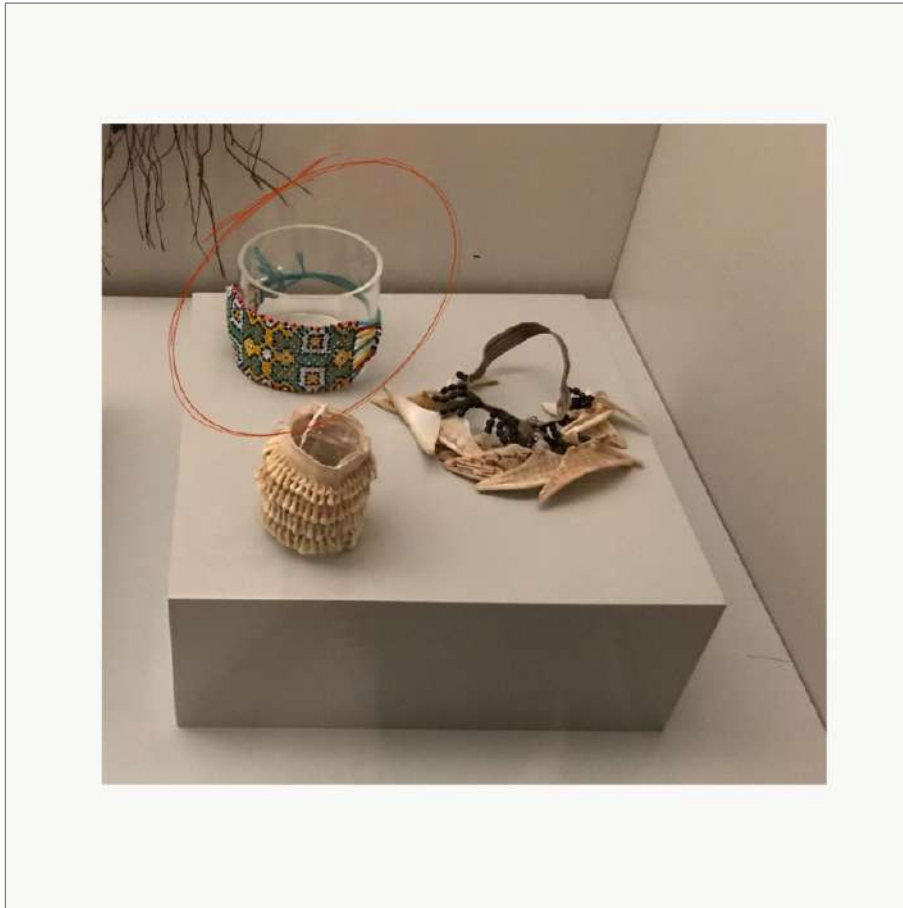


Figure 8. Vitrine de bracelets, exposition permanente, *Museo de América*, Madrid, 2018.

Il en va de même pour l'arc et les flèches à jouer, exposés dans le *Museo Nacional de Antropología* (et dont nous avons parlé plus haut à propos des textes de l'exposition) : bien qu'il soit de fabrication récente, d'utilisation actuelle, bien que ce soit un objet du présent, il cache dans sa matérialité, comme le texte cache dans son langage, tout indice d'une appartenance au monde actuel – de fait, il cache toute dimension temporelle. C'est alors une construction de l'objet intellectuel qui met l'accent sur l'immuable et le pur. Ce cadre intellectuel est identifiable dans les expositions qui choisissent *exclusivement* d'objets qui ne montrent ni des matériaux, ni des techniques, ni des fonctions qui mettent en évidence (ou du moins laissent pressentir) le contact constant, la perméabilité des cultures, et le changement. Dans ce cas, les bracelets Shuar servent à la construction de la culture sous le prisme de la pureté, mais aussi de l'immuabilité ; car aucun objet dans l'exposition ne montre rien qui nous permette de reconnaître des changements à travers le temps, ou l'appartenance au monde contemporain. Dans ces objets, le présent n'a laissé aucune trace, ni dans leur forme (matériels, techniques de création, style), ni dans leurs

fonctions. Mais pas seulement dans ceux-là : dans toute l'exposition du *Museo de América*, les objets choisis sont des objets *sans traces*, des objets *à empreintes légères*¹⁷⁷. Ainsi, avec l'information que nous avons à notre disposition dans le dispositif, la lecture temporelle que nous pouvons faire sur les *Shuar* est pour le moins imprécise.

Prenons un autre objet, une cruche qui vient de Macédoine, du début du XX^{ème} siècle. Façonnée en terre cuite dans sa couleur naturelle et avec des marques vertes, cette cruche à vin est exposée dans la vitrine dédiée au thème « Accueillir et partager » de l'exposition permanente du MEG. Nous noterons qu'il s'agit d'un objet d'usage quotidien, fait avec un matériau utilisé depuis toujours, l'argile. L'anse montre qu'elle a été façonnée à la main, le corps de la cruche au contraire présente les indices d'un façonnage au tour. Sa fonction est clairement identifiable : contenir et verser des liquides. Difficile de dire, à partir de cette description, à quel temps elle appartient, sa forme et sa fonction ne donnent pas d'indicateurs temporels frappants. Les objets peuvent provoquer en nous cette sensation de manque de repères, de codes pour lire leur langage visuel. Cette pièce apparaît entourée d'autres cruches et carafes et elle est exposée pour parler de la façon dont, dans le *monde rural*, les boissons et la nourriture sont partagées dans une logique d'hospitalité et de convivialité. Nous l'apprenons dans le texte spécifiquement consacré à cet ensemble qui s'intitule *Soif et convivialité* et qui explique que « Les règles de l'hospitalité traditionnelle relatives à la boisson sont toujours en vigueur. L'art de boire est une compétence sociale et physique qui s'apprend. Si on ne refuse jamais l'eau, les autres boissons, notamment les alcools, doivent être bues selon de strictes prescriptions, que l'on soit seul, en famille, ou lors d'occasions publiques »¹⁷⁸. Comme le texte qui l'explique, l'objet nous parle de *persistance*, de ce qui *subsiste* à travers le temps. Enfin, ce qui peut appartenir à n'importe quel moment, peut en même temps n'appartenir à aucun d'entre eux. L'atemporalité est ce qui est en vigueur à tout moment et qui n'est donc attribuable à aucun.

¹⁷⁷ Nous traiterons ce point en détail au chapitre 2. Nous y verrons comment, jusque dans le choix des expôts récents dans les collections du musée, sont privilégiés ceux où le présent de la tradition – sous l'angle du traditionnel que nous allons analyser plus loin – est un présent vidé des signes qui nous permettraient de l'identifier comme appartenant au monde contemporain. Le cas de la peinture de J. Toaquiza de Tigua en est un exemple parlant. Voir la conclusion du deuxième chapitre, p. 120.

¹⁷⁸ Cartel dans la section consacrée à l'Europe à l'exposition permanente du MEG, 2018.

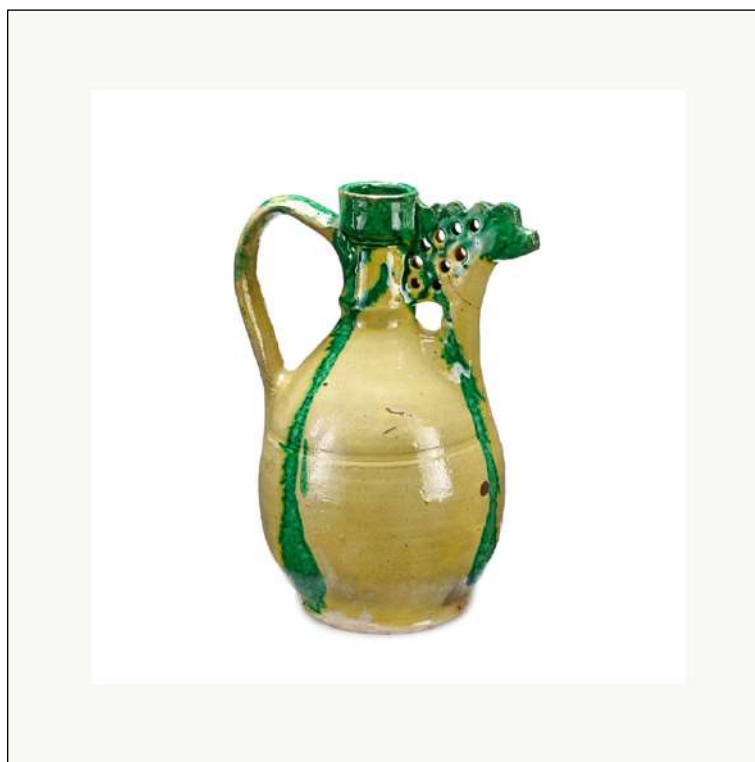


Figure 9. *Cruche*. Collection de l'Europe, collection permanente du Musée d'ethnographie de Genève, 2020. Droits de l'image : MEG.

Objets à empreinte lourde

Le plus délicat dans ces cas-là, ce n'est pas le fait d'exposer des objets difficiles à attribuer à une période donnée (il serait impensable de toujours exposer des objets *facilement identifiables*), mais bien le fait de montrer *exclusivement* des objets qui présentent ces caractéristiques d'atemporalité. En ce qui concerne cette recherche, l'enjeu est de vérifier que tout indice, tout indicateur de l'existence du présent est évité. L'évasion complète d'objets qui donnent des indices pour la compréhension du mouvement et la perméabilité des cultures génère une image globale dans laquelle l'immuabilité et la pureté deviennent des attributs constants, stables, qualités presque intrinsèques aux objets à *caractère ethnographique* exposés¹⁷⁹. Cependant, l'inscription des objets dans le temps dépend de ce que l'on veut mettre en avant : il est possible de choisir de ne montrer que ce qui reste immuable, mais il est autant possible d'inclure le *mouvement* et le *changement* qui

¹⁷⁹ Je reprends l'expression « objet à caractère ethnographique » utilisée dans le texte sur la *Politique d'acquisition* du MEG. L'expression me semble souligner que l'objet n'est pas ethnographique en soi, mais qu'il a une fonction ethnographique qui lui est conférée par le chercheur, une fonction d'illusion scientifique. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE, « Politique d'acquisition du Musée d'Ethnographie de Genève », 2017.

coexistent avec (et qui ne sont pas contraires à) ce qui persiste. L'accent peut être exclusivement mis sur la pureté des cultures, sur ce qui les distingue, ou encore sur leur perméabilité, sur ce qui permet de rendre visibles les éléments partagés.

Dans les expositions permanentes nous pouvons identifier quelques objets qui par leur seule matérialité révèlent, une inscription dans le temps présent. Si, visuellement, les objets servant à des fonctions depuis longtemps présentes dans la vie humaine, faits de matériaux naturels et selon des techniques artisanales nous renvoient à une temporalité imprécise (par sa durée même), évoquons des objets qui rompent avec cette image. Nous pouvons ainsi réfléchir à ceux qui répondent aux besoins du monde actuel et qui ont donc de nouvelles fonctions, quels que soient les matériaux et les techniques de leur fabrication. Un ensemble d'étuis pour téléphones portables va nous permettre de bien situer cette question. Disposés sur une carte – géo-localisés comme le sont les appareils qu'ils sont censés contenir – un ensemble d'étuis, housses et coques nous est montré pour évoquer le phénomène de la mondialisation. Les matériels et les techniques employés pour les confectionner sont divers : plastique thermoformé, feutre cousu à la main, tissus en coton cousus à la machine, fils de laine tricotés, tissu de fibres naturelles ... Il est intéressant de constater ainsi que, dans un même objet, les techniques d'élaboration artisanale se mélangent à des matériaux d'origine récente, créant un va-et-vient évident entre ce qui persiste et ce qui change, entre un passé et un présent différent, mais perméables l'un à l'autre : ils appartiennent à des *temps poreux*. Mais c'est la fonction de ces objets qui indique le plus clairement leur appartenance au présent. Ils servent tous les mêmes besoins : protéger, transporter ou embellir un téléphone portable. Pour l'œil inexpert, confronté à ces objets, les indicateurs temporels ressortiront plus clairement et l'on pourra les localiser plus aisément dans le temps, étant donnée leur relative nouveauté, ainsi que celle de quelques-uns des matériaux et techniques utilisés. La lecture temporelle de ces objets, le cadrage temporel que nous leurs attribuerons ne peuvent pas remonter au-delà des années 1980, quand les téléphones portables sont devenus d'usage courant. Nul besoin de les dater spécifiquement dans les cartels d'exposition (et d'ailleurs, ils ne le sont pas), le temps se rend visible à travers la fonction de l'objet, qui ne saurait être atemporel, puisqu'il porte en lui des marqueurs temporels inéluctables, explicites pour l'observateur d'aujourd'hui. Non seulement l'objet est très récent, mais il est contemporain parce que la personne qui le regarde en partage les références, la matérialité

même de l'objet lui permet d'être perçu comme contemporain du visiteur. Il faudrait alors se demander pourquoi il est si rare de rencontrer, parmi ceux présentés dans la plupart des expositions permanentes, un objet de ce type, qui nous parle de persistance mais aussi de changement et qui, pour le moins, nous suggère l'existence d'une contemporanéité avec ce qui est représenté.



Figure 10. Ensemble d'étuis pour téléphones portables. Exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

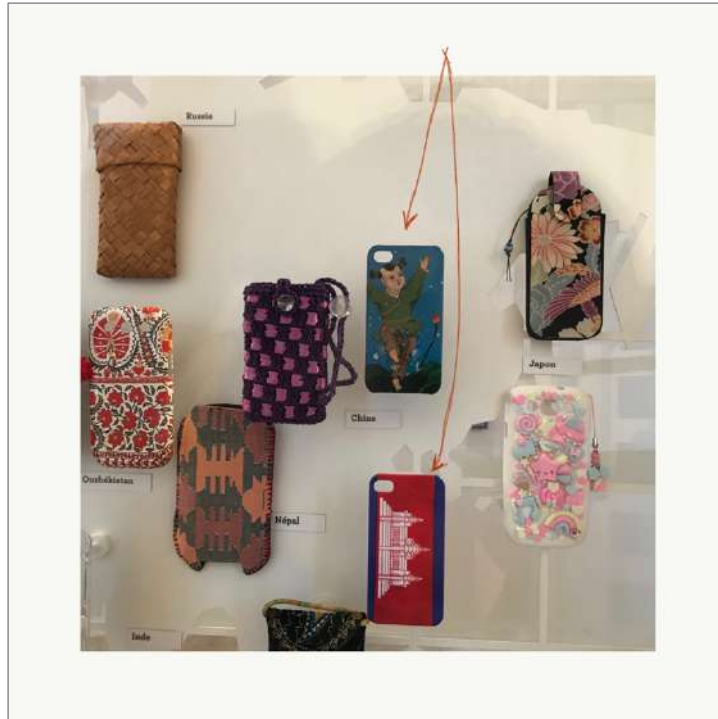


Figure 11. Ensemble d'étuis pour téléphones portables. Exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Dans la même logique, mais à l'inverse, on peut penser à des objets qui ont des fonctions difficiles à identifier par rapport à une période, en raison de leur longue histoire humaine, tels que des ornements personnels, ou encore l'arc et les flèches mentionnés plus haut – mais à la différence de ces derniers, nous songerons aux objets dont la forme, l'esthétique, les matériaux et les techniques employés nous donnent un indice visuel qui permettra de rompre avec l'atemporalité. Ce sont des objets qui remplissent des fonctions, qui répondent à des besoins qui ne sont pas du tout nouveaux, mais qui montrent que la réponse formelle n'est pas toujours la même au fil du temps, que leur matérialité change. Ainsi, reposant sur de petites billes de polystyrène, comme celles qui protègent un objet en cas de transport sur de longues distances, et entouré d'autres objets de production récente, nous trouvons dans l'exposition permanente du MEN un panache fait entièrement de pailles en plastique. Réalisée en 2017 par les *Kayapò*, autochtones de l'Amazonie brésilienne, cette pièce de fonction *ancestrale* (la fonction rituelle) montre le travail artisanal de fabrication de parures à partir du matériel le plus iconique du monde

actuel, le plastique¹⁸⁰. La rencontre d'une fonction et d'une technique de fabrication d'origine ancestrale avec des matériaux de période plus récente produit un petit choc visuel, évident, et qui ne prête guère à confusion : il *marque le temps*.



Figure 12. Coiffe constituée de pailles en plastique. Exposition permanente du MEN, 2019.

Mais le plastique, les fibres synthétiques, sont moyennement bienvenus dans les expositions permanentes des cas ici étudiés, et leur présence est vraiment ponctuelle dans certaines expositions comme celles du *Museo de Etnología de Barcelona* ou du Musée du quai Branly, anecdotique au *Museo de América*, inexistante au *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona*, au *Museo Nacional de Antropología* ou au MEG – mais beaucoup plus courante au MEN et au Musée de l'Homme. La présence de matériaux d'origine récente nous amène à évoquer pour finir des objets de fabrication industrielle, qui sont les moins présents dans les expositions permanentes. Qu'il s'agisse d'objets fabriqués industriellement au XX^{ème} ou au XXI^{ème} siècle, les productions mécaniques sont

¹⁸⁰ Gustaaf Verswijver explique précisément que cette introduction des pailles en plastique pour la confection des parures par les Kayapo, ne doit pas être comprise comme un appauvrissement de la culture matérielle Kayapò, dans son article : “Plastic Straw Headdresses among the Kayapo Indians”, in : BOUTTIAUX *et al.* (éd.), *Fetish Modernity*, Catalogue d'exposition, Tervuren : Musée Royale de l'Afrique Centrale, 2011, p.158.

bien rares dans les expositions que nous avons visitées. Pour en trouver il faut aller au Musée de l'Homme, au MEN ou au *Museo de Etnología de Barcelona*, et même là, on ne les trouve qu'en nombre limité¹⁸¹. À l'exposition permanente du Musée de l'Homme, dans la dernière partie du discours, où l'on s'interroge sur le futur des humains, nous trouvons une vitrine présentant « Des modes de vie aux impacts différents » avec un ensemble d'objets de manufacture industrielle, utilisés dans la vie quotidienne et qui ne paraissent pas porteurs de valeurs singulières. Ce ne sont pas des objets *rare*s, ils ressemblent à beaucoup d'autres, sont parfois même identiques, car fabriqués en série, ils ne se font pas remarquer par leur beauté, ne sont pas considérés comme des objets de *design*. Ils sont montrés comme des traces d'un mode de vie, comme des *témoins* : bouteille d'eau en plastique, ordinateur portable, carte « Navigo » du métro parisien, baguette de pain ... Cependant, si ces objets véhiculent des marqueurs temporels très explicites du présent pour un observateur d'aujourd'hui, leur exposition n'est pas une pratique courante dans les musées recherchés dans cette thèse, sans compter que leur acceptation en tant que *pièce de collection* est encore moins consensuelle : c'est là une question à laquelle nous consacrerons le chapitre suivant.

¹⁸¹ Son absence est évidente dans le Museo de América, le *Museo Nacional de Antropología*, le MCMB, et, presque complètement au Musée du Quai Branly, et au MEG.

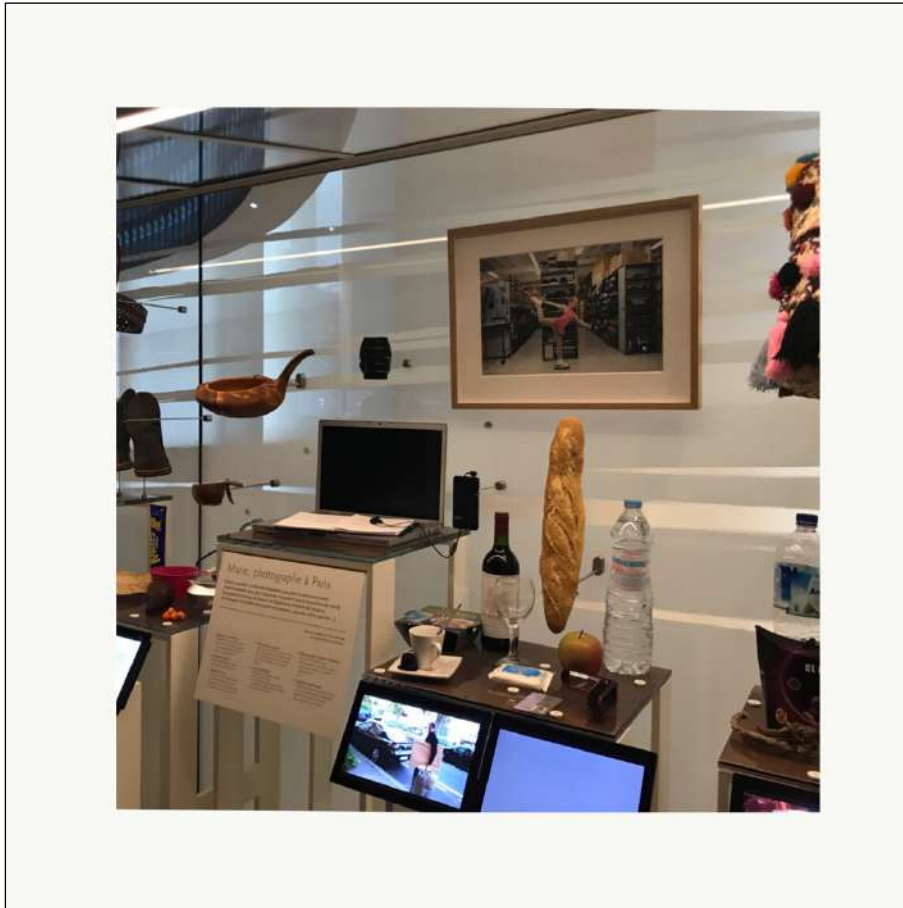


Figure 13. Quelques objets produits industriellement et avec des matériaux synthétiques.
Exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

4.3 Les messages des objets

Si nous pensons à la totalité des objets exposés en permanence dans les musées étudiés ici, nous verrons que pour la plupart, et quelle qu'en soit la provenance, ils se rejoignent dans certaines caractéristiques, comme le fait qu'il s'agisse d'objets fabriqués *avant* 1980, qu'ils sont faits à la main, avec des matériaux d'origine naturelle, et que la plupart d'entre eux sont « tridimensionnels » ... De plus, il s'agit surtout d'objets provenant de contextes culturels éloignés du musée et qui peuvent paraître étrangers quand les visiteurs n'en connaissent pas les usages, et manquent de références pour les situer dans leurs imaginaires. Si, en tant que visiteurs, nous devons les dater, nous aurions bien du mal à le faire correctement sur la base de leurs caractéristiques physiques, de leur forme et de leur fonction. Et si nous nous retrouvons dans des expositions presque entièrement composées d'objets pour lesquels nous manquons de repères, et où, en outre, le dispositif néglige, à chacune de ses étapes, d'insérer l'objet dans le temps, la difficulté est

multipliée. Mon intention est de montrer que du côté public du musée, l'identification dans le temps de ce que nous voyons est un exercice compliqué, non seulement parce que les objets que l'ethnographie montre (élabore) ont tendance à représenter des *continuités* plutôt que des *ruptures*, plus centrés sur la persistance que sur le changement, mais aussi parce que l'ensemble du dispositif tourne le dos à la construction temporelle de ce que qu'il montre. La vitrine « Mondialisation, téléphone portable et anorak » dont nous avons parlé tout à l'heure, nous met en présence d'un dispositif qui, tout au contraire, propose une double insertion de marqueurs temporels (dans ce cas, du présent). Tout d'abord, comme nous l'avons vu plus haut (images 10 et 11 ci-dessus), certains des objets exposés présentent des repères facilement identifiables pour le visiteur d'aujourd'hui : la forme de certains des étuis de téléphones portables est marquée par leur fonction, car ils reprennent la géométrie de l'appareil qu'ils protègent. Mais ce n'est pas le cas de tous : de nombreuses pochettes fabriquées pour les téléphones pourraient servir à contenir d'autres choses. Ils perdent ainsi la référence au présent qui, dans d'autres cas, est indiquée par leur fonction actuelle. Et c'est pourquoi on a prévu une deuxième insertion de marqueurs temporels, cette fois fondée non pas sur l'objet lui-même mais sur une association visuelle, sur le dispositif d'exposition : l'ensemble des pochettes et étuis est précédé par l'affichage d'une paire de téléphones portables. Cet ensemble associatif permet que, sans médiation de textes, la vitrine contienne, parmi les messages qu'elle peut proposer, celui-ci : le téléphone portable (on voit l'expôt) est utilisé dans le monde entier (carte au fond de la vitrine), et dans chacun de ces lieux (expôts géographiquement situés et identifiés par pays) il prend une forme et une esthétique différentes (la preuve ? les pochettes et étuis exposés). Le récit qui maintient la porosité entre la dimension locale et la dimension globale, se cristallise de manière expographique dans le dispositif, qui nous fait découvrir la perméabilité entre *tradition* et *modernité*, et s'incarne dans les expôts : nous voyons en effet des étuis fabriqués à partir de matériaux et de techniques *traditionnels* mais dont la fonction est moderne. Et, si certaines pochettes, prises isolément, pouvaient paraître atemporelles par manque de repères, leur insertion dans l'ensemble du dispositif les replace dans le temps.

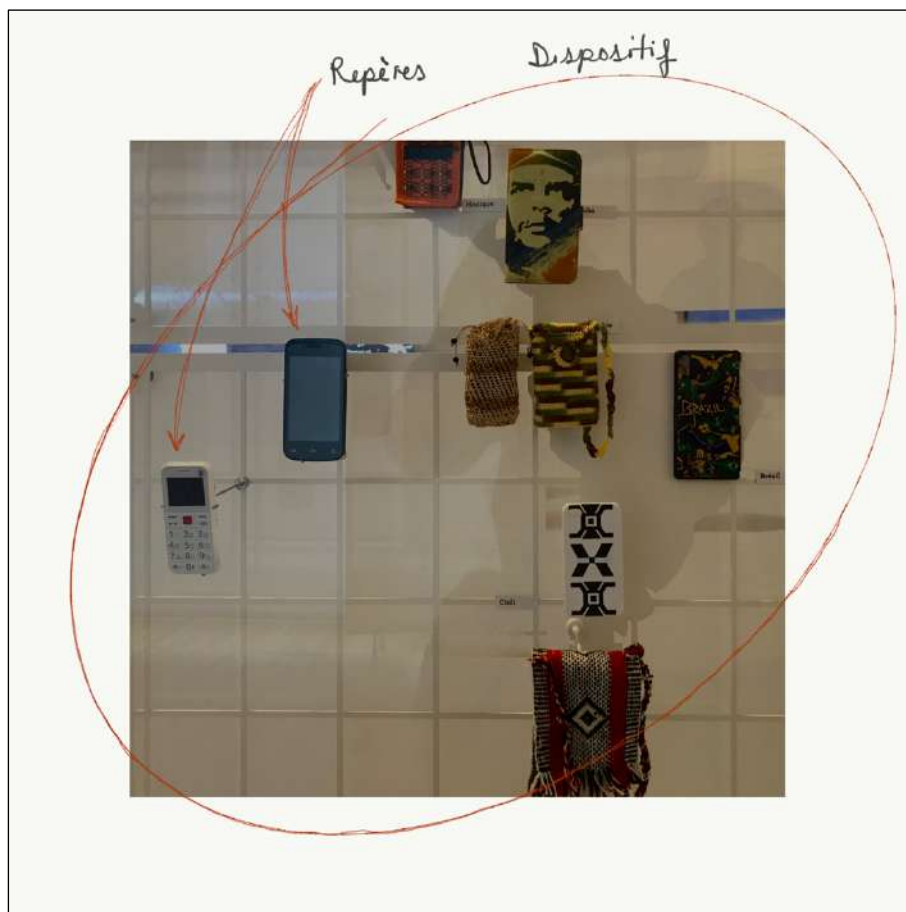


Figure 14. Dispositif d'exposition d'étuis et téléphones portables. Exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Les réflexions énoncées ici constituent tout simplement une lecture critique des différents dispositifs sous l'angle d'une recherche du temps et, en tout cas, un exercice de mise en valeur des pratiques qui sortent d'une tendance atemporelle généralisée. En prenant le dispositif d'exposition comme un média de communication, et donc constructeur d'un message, il y a une importance à l'inclusion de *marqueurs* pour la construction des cadrages temporels dans le message, et c'est précisément cela que nous nous sommes attardés à identifier dans ce chapitre.

L'exercice de penser l'objet dans sa dimension d'expôt, d'élément signifiant du dispositif d'exposition, permet d'aller au-delà des savoirs conservés sur l'objet en tant que *muséalie* et se centrer dans la rencontre entre l'objet et le visiteur. C'est une pensée qui privilégie la relation. Le bracelet *Shipibo* du *Museo de América* m'aide à préciser cette idée. En tant qu'objet de collection, ce bracelet est classé, identifié, daté, décrit ; le contexte d'où il vient est recherché et mis en relation avec l'objet matériel. À la lecture du catalogue des

collections du Musée, nous comprenons toutes ces questions et nous pouvons mettre en relief le fait qu'il s'agit d'un objet de production plutôt récente (1970-1980), et que ses caractéristiques matérielles (utilisation du plastique pour sa confection) nous feront d'abord penser aux processus de mondialisation, puis à une temporalité plus proche du présent. Et pourtant, comme nous l'avons signalé ci-avant, la mise en vitrine, les informations textuelles sur l'objet ne posent ces questions. L'inclusion de ce récit du présent dans le langage textuel et visuel étant de prime abord négligée, l'objet proprement dit, le bracelet, ne pourra ni dans sa matérialité, ni dans sa forme ni dans sa fonction, offrir de marqueurs temporels repérables pour l'œil du visiteur. Perles en plastique mais qui pourraient parfaitement être en verre (comme le précise d'ailleurs le texte de la cédule), fonction atemporelle de la parure... quel repère peut-on avoir pour sentir que cet objet – et les cultures qu'il représente dans ces musées de métonymies – appartient au présent ?

Certains des objets que je viens de décrire à la fin de cette partie apparaissent comme un indice de l'existence du présent des objets de représentation. C'est le cas des étuis pour les téléphones portables à l'exposition du Musée de l'Homme, et de la coiffe en pailles du Musée d'ethnographie de Neuchâtel. En dehors de ces deux expositions permanentes qui montrent un grand nombre d'objets répondant à ces caractéristiques, il n'a pas été facile d'identifier des objets *marqués par le temps présent* parmi les autres études de cas. Généralement, il s'agit d'un ou deux objets sur le total de l'exposition. Je trouve intéressant de préciser que les objets cités sont tirés de deux expositions permanentes (MdH, MEN) où le présent est convoqué parmi *tous* les éléments du dispositif, question que je traiterai plus amplement au troisième chapitre¹⁸². Nous avons dit dans la première partie du chapitre et par rapport aux découpages conceptuels et spatiaux, qu'une compartimentation géographique complique la perception d'une multitemporalité : mais ni l'exposition du Musée de l'Homme ni celle du MEN ne sont structurées par aires géographiques. On peut en dire autant des textes qui, dans ces expositions permanentes, ont une dimension critique, déjà signalée dans la partie concernée, et qui donnent une sensation d'insertion du récit dans le temps. Ainsi, les objets mentionnés sont aussi des marqueurs du temps. De sorte que le dispositif au total rend le temps visible, et met en

¹⁸² A différence des autres expositions permanentes auxquelles le présent émerge comme une suspension de l'atemporalité, dans ce deux cas (MEN et MdH) la présence du temps est bien évidente, soit par ce que tous les éléments du dispositif incluent des marqueurs temporels, soit parce qu'il y a une grande quantité des exemples d'un de ces éléments qui montre de marqueurs temporels.

évidence l'existence du présent¹⁸³. Il ne s'agit pas du tout d'un discours articulé de façon chronologique, ni abordé sous un angle historique. Et encore moins d'une vision évolutionniste des cultures, qui est la critique fréquemment faite à ceux qui auraient l'idée de montrer *le passage du temps* dans des musées d'ethnographie¹⁸⁴. C'est l'entrée du temps dans le discours, l'inclusion des marqueurs dans le langage, qui rendent évidente l'existence du temps, ici et ailleurs, et donc qui permettent aussi l'intuition de l'existence d'un temps partagé. Mais c'est surtout l'ouverture d'un *ici* et un *maintenant* dans lequel un objet de toute origine peut faire du sens ; un présent commun, partagé, contemporain.

La capacité des objets à disloquer l'atemporalité des récits est une question complètement expographique, une capacité qui émerge à la prise de conscience du rôle de l'objet en tant qu'expôt, de sa puissance en tant que signe, et qui donc prend forcément en compte celui qui décode et qui co-construit les messages de l'exposition, que ce soit l'agenceur de ces messages, le visiteur de l'exposition. C'est une capacité qui émerge de la *présence*, celle de l'objet et du visiteur à l'exposition. Disons que si les historiens, les historiens d'art, les anthropologues, bref, les scientifiques qui travaillent avec des objets ont des repères intellectuels pour les lire, les placer dans le temps et l'espace, pour en saisir les marques temporelles, il ne faut pas oublier que les agenceurs non professionnels ont aussi leurs propres référents. De sorte que dans la dimension publique du musée qu'est l'exposition, l'existence de ces repères peut être utile pour la co-construction des savoirs et des expériences avec les visiteurs. Ne pas tenir compte des repères qu'un visiteur peut mobiliser dans sa lecture d'un objet signifie que le musée proposera, par exemple, des cadrages temporels difficiles à identifier et qui par là même seront probablement confus. Enfin, le fait que les objets exposés montrent peu de changements physiques au fil du temps devient accessoire car c'est tout le système de création de sens dans l'exposition qui renforce la lumière de l'atemporalité projetée sur les objets et donc sur les personnes qui les produisent. La plupart des objets *traditionnels* peuvent montrer une continuité dans leurs techniques, leurs matériaux, leurs fonctions, je n'en doute pas, mais cette majorité serait une réalité dans le Monde, dont le musée n'est pas le double ; elle serait une réalité dans les réserves, mais cela ne signifie pas qu'elle doive être transférée telle

¹⁸³ C'est pourquoi, dans le troisième chapitre, nous consacrerons une partie de la réflexion à la manière dont ces deux expositions permanentes réintègrent leurs objets dans le temps.

¹⁸⁴ cf. PÉREZ ARMIÑO Luis, "El Museo Nacional de Antropología: de los orígenes a una perspectiva intercultural", in : *La exposición histórico-natural y etnográfica de 1893*, Madrid : Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2017, pp. 279-295.

quelle dans les expositions. N'oublions pas non plus qu'une grande partie de la profondeur de la connaissance *interne* du musée se perdra dans l'effort de synthèse qui vise à mettre le monde entre quatre murs. Par rapport au temps, cela signifie de montrer les ruptures, les changements, *les marqueurs*, en sachant que sans eux, le visiteur n'aura pas de repères pour percevoir autre chose que des continuités cristallisées dans l'immuable.

5. Conclusion

Si l'objet de cette recherche concerne les représentations contemporaines de l'altérité dans les expositions des musées d'ethnographie, nous avons commencé par nous intéresser au rôle que joue le temps dans ces dispositifs. Il s'agissait en effet de vérifier que le temps, dans les musées d'ethnographie, ne joue qu'un rôle secondaire, à telle enseigne que l'on en est venu à agencer les objets « hors du temps », à les vider de leur temporalité au passé comme au présent, interdisant de ce fait qu'on les perçoive dans leur contemporanéité. Cette atemporalité – qui débouche sur quelque chose que dans la langue courante on appelle aussi *passéisme* – il fallait la situer, la définir, en disséquant le dispositif de l'exposition pour bien en comprendre les caractéristiques, et aussi les mécanismes qui sont à l'œuvre pour la produire. Comprendre les gestes actifs, mais aussi révéler les inerties des systèmes de représentation, que l'on retrouve dans les manières de classer, de cadrer, de nommer, de choisir, d'éclairer ou d'obscurcir les messages que l'on souhaiterait faire passer à travers les éléments d'un dispositif.

Comme nous l'avons constaté, différents éléments interviennent dans la construction de ce temps *neutralisé*. Nous avons commencé par analyser l'aspect le moins contesté, le plus naturalisé de l'exposition : l'organisation des choses et des savoirs sur celles-ci. De ce cloisonnement et de cette mise en espace (une organisation conceptuelle matérialisée dans le groupement des objets, la disposition des vitrines, l'ordre total de l'exposition) nous sommes passés au langage textuel, maintes fois révisé, désormais bien mieux maîtrisé par les scientifiques, et enfin à la muséologie, sur laquelle reposent tous les espoirs. À toutes ces étapes, nous ne rencontrons un temps vidé, neutralisé. En suivant l'ordre de ce texte, nous avons vu émerger des questions sur la relation entre le classement des collections en vue de leur organisation interne et celui qui préside à leur exposition. L'organisation par régions géographiques et zones culturelles – qui prévaut dans la

recherche et l'organisation des collections à l'intérieur du musée – est souvent reprise pour l'espace d'exposition. En d'autres termes, cette organisation interne du musée, qui a en principe un sens épistémologique et qui est faite sur mesure pour les chercheurs, va déterminer la forme que prendra l'exposition permanente. Nous avons ici remis en question le bien-fondé de liens aussi étroits, et cela implique que l'on s'interroge aussi sur la fonction même de l'exposition permanente : il convient en effet de se demander si elle est avant tout comprise comme un lieu de cristallisation et de présentation d'objets en raison de leur caractère patrimonial, et aussi dans quelle mesure une dissociation s'opère entre la face interne et la face externe du musée, comment l'exposition permanente s'éloigne de la figure du *dépôt visitable*, pour se consacrer toujours davantage à sa fonction publique, à son identité en tant que lieu de communication et de co-construction d'un savoir commun avec les visiteurs. Nous pouvons pressentir que lorsque l'exposition permanente présente un caractère patrimonial marqué, la muséographie de l'objet est la plus conséquente. De même, cette muséologie de l'objet trouve dans l'organisation taxonomique (l'histoire de l'art procède par périodes, l'anthropologie par géographie et aires culturelles) son meilleur allié pour structurer l'exposition des collections les plus importantes. Nous en donnons pour exemple le cas observé dans la salle des Religions asiatiques du *Museo Nacional de Antropología* (p.69). En d'autres termes, la combinaison de divers critères tels que l'organisation des collections par zones culturelles, la primauté de la fonction d'exposition du patrimoine et le choix d'une muséologie de l'objet, se rejoignent et finissent par devenir presque synonymes d'*exposition permanente*.

Si, comme nous l'avons constaté, la structuration géographique facilite grandement la mise en parallèle et la comparaison des cultures entre elles, si elle favorise l'exposition des objets les plus emblématiques d'une collection (en les plaçant selon un seul critère, celui de leur provenance) ce qui permet aussi de souligner l'approche patrimoniale de leur présentation, tout cela se fait aux dépens du Temps. La volonté de classement taxonomique, la recherche d'une image de complétude s'expriment au détriment de la perception du Temps. Ainsi déjà, cette manière de classer, devenue monnaie courante dans les musées d'anthropologie et d'ethnographie, explique en partie la suspension du temps, ensuite renforcée par toute une série de gestes, que nous avons identifié dans l'information textuelle – gestion et sélection de ce qui est dit et de ce qui est omis,

établissement de périodes selon des chronologies floues, absence de marqueurs temporels dans les énoncés, coïncidant avec un langage axiomatique qui vise la disparition de toute rhétorique (même si c'est impossible !) par l'utilisation exclusive du présent. Un présent qui fonctionne, dans le musée comme dans les textes, sans aucune volonté de temporalité. Il apparaît donc clairement qu'au regard de la volonté de rigueur et d'exhaustivité manifestée dans le traitement de la géographie, bien peu d'importance est accordée à l'inscription dans le temps des objets exposés : l'espace prend le pas sur le temps. Nous avons cependant pu identifier certains cas où le temps devient apparent : l'exemple du texte accompagnant la *tsantsa* du *Museo Nacional de Antropología* nous a fait découvrir une formulation qui inscrit son objet dans le temps et le fait se déplacer à travers lui. Reliant *l'ici et le maintenant* du lecteur avec le *là-bas et l'autrefois* de l'origine de la pièce – et même la faisant se déplacer (*anachroniquement*) vers un lieu commun entre le lecteur et la pièce – la *tsantsa* est inscrite dans son lieu et son temps d'origine, mais elle nous parle aussi de ce qu'elle est aujourd'hui, et de ce qu'elle n'est plus. Dans cet *aujourd'hui de ce qu'elle n'est plus*, elle partage le temps avec le lecteur.

C'est ainsi que ces cartels voués à l'apparence de la rigueur – comportant dix lignes d'informations certifiées et exhaustives qui reprennent mot à mot les textes de l'inventaire des collections du musée se révèlent – comparés à l'exemple ci-dessus – être des blocs d'informations *vides*, stériles pour la création de sens du point de vue du visiteur. Une fois de plus, le présent est vidé de sa temporalité dès lors que l'axiome prime sur lui. Il en va de même lorsque, en matière d'organisation géographique, la classification taxonomique prime sur toute autre possibilité créative de classer des objets selon d'autres critères. Une fois de plus, il faut nous interroger sur la fonction d'une exposition permanente, sur le passage de la *production de vérités* à l'effort de création de sens. Mais il importe surtout d'évoquer l'exposition comme lieu de *présence*, ce qui implique la prise en compte du visiteur comme co-constructeur du récit (du *réel*) dans l'articulation de celui-ci, créant par là la possibilité d'établir une relation de contemporanéité entre sujets représentés et représentants.

Et puis, et surtout, nous avons pensé aux objets, témoins les plus sincères des certitudes et des doutes de la discipline. S'interroger sur les objets que l'on expose, c'est s'interroger sur la manière de construire les objets intellectuels de la discipline, objets qui ne sont pas

donnés d'avance : ce sont les scientifiques eux-mêmes qui les produisent. Nous y reviendrons plus tard. Il n'est pas nécessaire de citer des chiffres – nous pouvons avoir la certitude que dans presque toutes les études de cas la situation est confirmée (à l'exception du MEN et du MdH) : nous avons pu constater comment le temps est suspendu dans les collections elles-mêmes. Les objets exposés en permanence sont généralement difficiles à situer dans le temps, leurs empreintes sont légères, leurs matériaux sont malaisés à dater précisément, les techniques de fabrication, les fonctions qu'ils remplissent, s'inscrivent dans le temps long, ce sont des expressions de *persistance*, de *continuité*. Comme dans les textes, nous avons pu reconnaître des moments où l'atemporalité est brisée, et où, dans les fissures certains objets apparaissent, presque comme des anomalies : objets hybrides, dont la matérialité même laisse transparaître une forme de *porosité du temps*, de passé dans le présent. La contemporanéité est dense dans la matérialité de l'objet lui-même. Mais la présence de *vraies choses* qui brisent l'atemporalité d'un dispositif d'exposition tournant le dos à la construction temporelle *active* de ce que nous voyons, reste malgré tout l'exception. Le temps du musée d'ethnographie est dilué au-delà des expositions et touche l'objet même, et c'est la question que nous allons traiter dans le chapitre suivant, consacré aux collections.

CHAPITRE II

Des objets du présent

1. Introduction

Le contemporain a l'instabilité du vivant. Mais voilà, les musées et le vivant ne sont pas particulièrement proches : les matériaux organiques doivent être stabilisés, les insectes actifs doivent disparaître des toiles, et il faut faire en sorte que les artistes vivants soient satisfaits lors des négociations concernant l'exposition de leurs œuvres – sans que pour autant leur cote décolle exagérément sur le marché de l'art¹⁸⁵. Quant aux objets en usage, il est préférable qu'ils tombent en désuétude avant d'être retrouvés, protégés de l'oubli, sauvés de la disparition. Posséder une chose, à la façon dont les musées possèdent leurs objets, implique sa mort, du fait même que l'on désire la conserver inaltérée¹⁸⁶. Les musées et les objets du présent ont des rencontres difficiles, et pourtant c'est dans le présent et pour le présent – c'est pour les mettre en relation avec les visiteurs du moment – que ces objets sont exposés. L'exposition est donc, un lieu de *présence*.

Jusqu'ici, nous avons identifié la manière dont s'élabore une construction temporelle à l'articulation des éléments signifiants d'un dispositif d'exposition. Nous nous sommes situés sur un plan large, celui de la représentation dans le dispositif, et de ce fait, nous n'avons pas lié directement la recherche du temps à l'identification des dates de création des objets. Autrement dit, nous n'avons pas établi une équivalence entre la date de production d'un objet et sa construction temporelle dans une exposition. L'objectif de cette thèse étant la recherche des représentations contemporaines de l'altérité, il est naturel de se tourner à cette fin vers les objets récents, même si ceux du passé, comme nous le rappelle Amselle, par exemple, peuvent être pleinement contemporains, selon le

¹⁸⁵ Comme l'exprime France Lévesque « Le processus de validation (d'un objet) lors qu'il est synchrone avec l'actualité légitime et donne ipso facto une valeur patrimoniale aux œuvres choisies avec une anticipation de ce que le futur considérera comme représentatif de l'esthétique d'un espace-temps donné ». LÉVESQUE France, « Contemporanéité et musées... », 1999, p. 7.

¹⁸⁶ Peter Pels parle du problème de la matière morte lié à l'individualisme possessif moderne, il dit : "Property, [what] that you can have, is static and commodified enough to be able to possess, and that implies that that property is – to a large extent – supposed to be dead or at least unchanging". PELS Peter, *Museum temporalities conference...* [en ligne], 2016. Une autre (et belle) façon de comprendre ce passage de l'objet du monde à l'objet du musée est – comme me l'a fait remarquer Bruno Brulon Soares – non pas comme une *mort* mais comme une *nouvelle vie* ; une nouvelle vie pour l'objet, désormais, muséale.

regard que l'on porte sur eux¹⁸⁷. Mais il s'agirait, là encore, de penser à un plan expographique, plutôt discursif. Néanmoins, en observant les études de cas pendant l'expérience de la visite critique des expositions permanentes et temporaires, j'ai eu de la peine à trouver des *objets récents*¹⁸⁸. À ceci s'ajoutait la sensation de « présent vide de temporalité » décrite plus haut. Le champ de la représentation (en l'occurrence le dispositif) dépassant celui des collections, et la contemporanéité étant plus vaste que le présent, il faudra, dans cette partie de la thèse, s'arrêter pour fermer le diaphragme. Autrement dit, si, dans le chapitre précédent, nous avons axé la recherche sur la représentation du temps dans la totalité du dispositif d'exposition, maintenant l'effort ira en sens inverse pour attirer l'attention exclusivement aux collections du musée.

Pour les musées possédant des collections – laissons de côté les centres d'art, de culture ou d'interprétation – ces dernières sont, sans doute, le fondement de l'institution, le point de départ de son existence. Ceci n'est pas moins vrai des musées d'ethnographie qui sont en outre, comme l'exprime Octave Debary, « terre d'origine de l'anthropologie »¹⁸⁹. Or, l'anthropologie étant une discipline qui étudie son objet dans le présent, qui construit ses savoirs à partir de l'observation du vivant, pourquoi ses musées montrent-ils alors si peu de collections du présent ? En effet, comme nous l'avons dit dans l'introduction de ce texte, la constitution de collections du présent dans les musées d'ethnographie est devenue aujourd'hui un thème récurrent dans la réflexion muséologique. Dans le cas qui nous occupe, la lecture globale des expositions permanentes des musées étudiés, nous permet de dire que les artefacts ethnographiques du présent, de ce présent un peu allongé à la manière d'une période, sont généralement rares¹⁹⁰. Nous savons bien sûr que les musées sont des lieux par essence plus tournés vers le passé que vers le présent (en termes de collections), mais il faut pourtant essayer d'expliquer cette faible proportion d'objets du présent que l'on constate dans les expositions permanentes. On peut penser à des facteurs

¹⁸⁷ cf. AMSELLE Jean Loup, *Le Musée exposé*, Paris : Lignes, 2016. C'est au prochain chapitre que nous aborderons la manière dont des objets du passé peuvent devenir contemporains.

¹⁸⁸ Le cas de l'exposition permanente du MCMB fait l'exception car on n'y trouve ni de représentations ni des objets du présent.

¹⁸⁹ Dans son intervention « La part manquante du musée d'ethnographie », au séminaire : *Retour à l'objet, fin du musée disciplinaire*, Séminaire de l'École du Louvre, Université de Neuchâtel, du 12 au 16 décembre 2016.

¹⁹⁰ Comme expliqué dans la méthodologie, nous considérons comme objets du présent tous ceux qui sont postérieurs à 1980. En termes généraux, nous avons pu constater que les objets du présent 'sont peu nombreux dans la plupart des musées sur lesquels nous travaillons (sauf pour le MEN et le MdH)', nous pouvons dire aussi qu'ils possèdent des caractéristiques hétérogènes, qui seront décrites plus bas.

d'ordre plutôt historique et pragmatique, puis reprendre la question sous un angle plutôt réflexif. Une fois que nous aurons pris en compte cette question, révélatrice de la relation de contemporanéité dans les pratiques de collectionnisme de différentes époques¹⁹¹, il faudra s'interroger non seulement sur le *combien*, mais aussi sur le *comment* des objets récents, pour comprendre ce que l'objet de l'anthropologie contemporaine représente pour chaque musée. Il est très important de se demander si les objets à *caractère ethnographique* du présent ressemblent à ceux collectés au début de la discipline, ou s'ils ont changé¹⁹². Dégager la logique qui a présidé au choix et à l'exposition d'objets dans les musées inclus dans cette étude, en nous basant sur l'observation de leurs expositions permanentes et sur l'analyse de leurs pratiques et de leurs politiques d'acquisition, nous aidera à nous rapprocher de ce qui, dans chaque musée, est compris comme une muséologie du présent, et qui recouvre une conception de l'objet contemporain de la discipline. Et s'il existe de grandes similitudes entre les différents musées, nous pourrions entrevoir également de grandes disparités. Autrement dit, une fois perçus les attributs des objets du musée, nous pourrions schématiser leur objet intellectuel, à savoir comment l'objet de l'ethnographie est compris dans ces musées – est-ce l'homme ? Sont-ce les cultures ? Mais quelles cultures ? Sont-elles proches et/ou distantes ? S'agit-il de cultures urbaines ou rurales ? Cette division existe-t-elle ? Est-elle définitive pour le musée ? Et enfin, nous pourrions nous demander s'il y a une représentation contemporaine de l'objet au sein du musée étudié.

2. La contemporanéité d'aujourd'hui et d'autrefois dans les collections

Si, à leur fondation, l'ethnographie et ses musées puisaient leurs sources dans l'observation du vivant, nous pourrions dire qu'au fil du temps, la relation de contemporanéité établie entre le musée et son objet d'étude s'est peu à peu affaiblie¹⁹³.

¹⁹¹ Pour affiner et individualiser l'analyse il serait intéressant de développer une étude diachronique comparative des politiques d'acquisition dans les différentes études de cas. Cependant, comme nous l'expliquions dans notre exposé de méthodologie, la plupart des musées étudiés ici n'ont actuellement pas de politique d'acquisition, et les documents du passé susceptibles d'être mobilisés pour une étude diachronique sont vraisemblablement hétérogènes selon le cas choisi. Ainsi, l'étude diachronique pourrait se fonder davantage sur une analyse des *pratiques d'acquisition* que sur des documents officiels tels que les *politiques*. Dans ce cas, il suffirait de consulter les archives d'acquisitions de chaque institution, ce qui constitue une source plus homogène entre les divers musées étudiés. C'est ce que j'ai fait pour les cas du MNA, du MAM, du MQB, qui n'ont pas une politique d'acquisition publique ; dans ce cas l'analyse a été faite à partir des années 80, mais l'exercice pourrait remonter plus loin.

¹⁹² Ce dernier cas est surtout celui du MdH et du MEN, comme nous le constaterons.

¹⁹³ cf. PIZZORINI - ITIÉ Florence, « Comment traiter le contemporain ? Réflexions autour d'un paradoxe : faut-il et comment traiter le contemporain dans les musées d'ethnographie ? », in : *Rencontres européennes*

Mais en même temps, il faut signaler que l'*autre* contemporain qui était étudié et représenté jadis, n'était jamais un *contemporain* à part entière, à cause de l'usage distançant du temps opéré par la discipline¹⁹⁴. Une distance aussi qui s'est construite pour séparer l'observateur de son objet d'étude, un déplacement dans le temps pour le rendre connaissable. Mais, même si l'*autre* n'était perçu, construit, ou représenté comme contemporain, les objets matériels de cet *autre* collectionnés dans les musées étaient issus du moment contemporain de leur collecte, c'est-à-dire, du présent. Pour diverses raisons, au fil des années, cette relation de contemporanéité dans le collectionnisme, cette façon naturelle de collecter et d'exposer le présent, s'est affaiblie. C'est cette situation de rapport simplement chronologique, entre le Musée et ses objets récents, que nous abordons pour commencer.

2.1 Le présent dans le passé

Nous savons que la constitution de collections dites ethnographiques, et donc la construction des artefacts à caractère ethnographique, est liée à l'invention de l'altérité comme objet d'étude. En termes généraux, les premiers ancêtres des collections des musées d'ethnographie actuels prenaient la forme de cabinets de curiosités, ces *synthèses de l'Univers*, qui, depuis la Renaissance, rassemblaient des objets exceptionnels, pour leur rareté, leur beauté, leur exceptionnalité¹⁹⁵... Progressivement, ces cabinets ont vécu le processus de *scientifisation* et *disciplinarisation* propre à leur temps : quelques-uns sont devenus des cabinets d'histoire naturelle, tel celui de Charles Daniel de Meuron, collection fondatrice du Musée d'ethnographie de Neuchâtel¹⁹⁶, ou celui du roi d'Espagne Carlos III pour le *Museo de América*¹⁹⁷. L'*autre* étant l'objet premier de l'ethnologie, la

des musées d'ethnographie, Musée National des Arts et Traditions Populaires, École du Louvre : Paris, 1996, pp. 243-249.

¹⁹⁴ cf. FABIAN Johannes, *Time and the other...*, 1983.

¹⁹⁵ cf. POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris-Venise, XVI^e-XVIII^e siècle, Gallimard, Paris, 1987.

¹⁹⁶ En 1795 le général suisse Charles Daniel de Meuron fait don de sa collection d'histoire naturelle à la ville de Neuchâtel. Ce cabinet contenait les objets typiquement collectés à l'époque : minéraux, végétaux et animaux, ainsi que des objets d'ethnographie. Cette donation sera conservée et exposée à partir de 1798, d'abord à la bibliothèque publique, puis en 1835 au Collège latin. Ce nouveau bâtiment abritait le Musée de la peinture ainsi que la Bibliothèque. C'était la première fois à l'époque qu'une différence était établie entre les objets d'histoire naturelle et les objets ethnographiques exposés. Voir : GONSETH Marc-Olivier, *et al.* (éd.), *Cent ans d'ethnographie ...*, 2004.

¹⁹⁷ Bien que la monarchie espagnole ait collectionné un grand nombre d'objets américains après la Conquête, ceux-ci ont malheureusement disparu presque entièrement dans l'incendie de l'Alcazar de Madrid en 1734, de sorte que les collections fondatrices du Musée d'Amérique actuel proviennent principalement du Cabinet royal d'histoire naturelle du roi Charles III, créé en 1771. Ce cabinet, à son tour, a été constitué par la donation de la collection du naturaliste Pedro Franco Dávila, ainsi que par les objets,

période coloniale a été pour l'Europe, dans sa situation dominante, le moment rêvé pour parachever le remplissage des réserves des musées d'ethnographie. Certes, parmi les pays retenus pour nos études de cas, la France et l'Espagne entrent pleinement dans la logique coloniale d'appropriation des objets des peuples colonisés. Cependant, la Suisse relevait aussi de cette logique coloniale du collectionnisme : elle n'avait pas d'empire mais usait du réseau établi par d'autres pays, comme la Belgique ou la France¹⁹⁸. L'époque coloniale où les missionnaires, les entrepreneurs, les commerçants d'outre-mer ont rassemblé des objets venus d'ailleurs, a aussi été le cadre d'expéditions scientifiques dont beaucoup des collections des musées actuels proviennent. C'est le cas de l'expédition scientifique et politique de Malaspina (1789-1794) d'où proviennent certains des plus anciens objets des collections du *Museo de América*. Si je précise ceci, c'est pour mettre en évidence le fait que les périodes auxquelles les collections des musées d'ethnographie se sont enrichies d'un nombre considérable d'objets étaient, en général, des périodes antérieures à l'institutionnalisation des pratiques de collectionnisme des musées, et, parfois, à l'institutionnalisation même des musées où les objets allaient finalement être conservés ; et qu'elles se situent, évidemment, bien avant que l'anthropologie ne soit devenue une discipline à part entière. Par conséquent, ceux qui ont choisi ces objets ne l'ont pas fait de manière professionnelle, selon les règles scientifiques que nous voulons maintenant appliquer à la constitution des collections des musées. De ce moment de *gloutonnerie* – comme l'exprime Boris Wastiau ¹⁹⁹ –, les musées gardent aujourd'hui un grand nombre d'objets qui, ayant naturellement vieilli, font pencher les fonds de collections vers le passé. Bien évidemment les objets qui étaient contemporains au moment de leur collecte ne le sont plus aujourd'hui, mais il faut aussi ajouter à ce fait les très nombreux objets « archéologiques » collectés à cette époque (qui font aussi pencher cette balance du côté du passé), objets qui sont allés aux musées d'ethnographie et non aux musées d'archéologie, réservés plutôt à l'archéologie des endroits proches des musées, disons à l'archéologie *nationale*.

en particulier ethnographiques et archéologiques, recueillis lors des expéditions scientifiques et des fouilles archéologiques menées en Amérique au cours du 18^e siècle.

¹⁹⁸ cf. GLAUSER Julien, « Le musée “colonial” d'une Suisse sans empire », in : GONSETH Marc-Olivier et al. (éd.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2004, pp. 123-137.

¹⁹⁹ cf. WASTIAU Boris, « La reconversion du musée glouton... », 2009.

Ajoutons un autre facteur, qui, de plus, fait de l'ethnologie un cas particulier dans une optique muséale : le paradigme matériel de la discipline, c'est-à-dire, la façon de connaître un objet intellectuel à travers l'étude d'un objet matériel. En se rapprochant des études archéologiques, l'ethnologie a basé ses études sur les traces matérielles des humains, de sorte que la relation entre musée (comme détenteur des objets à étudier) et production des savoirs a été très étroite, précédant bien souvent l'institutionnalisation de la discipline dans les universités²⁰⁰. Plus tard, au tournant du XX^{ème} siècle, et avec le développement et l'importance croissante du travail de terrain des anthropologues, les collections ethnographiques ont continué à s'accroître. Il faut prendre en compte les *missions*, comme la célèbre mission *Dakar-Djibouti* (1931-1933), mais aussi beaucoup d'autres réalisées dans le cadre d'une intense activité de recherche sur le terrain, dont le but était de rassembler des objets pour les salles du Musée de l'Homme de Paris, par exemple. En somme, le paradigme matériel de l'ethnologie —qui assurait un rôle incontournable au musée pour la production des savoirs disciplinaires, a contribué à l'accroissement des collections, de telle sorte que les musées ont conçu les collections comme des corpus d'étude pour la connaissance de l'objet intellectuel de la discipline.

Un autre facteur clé est que l'anthropologie moderne est née – et dans de nombreux cas elle continue de fonctionner ainsi – en luttant contre le passage du temps, en tentant de congeler ses objets juste avant qu'ils ne périssent. La force du danger a mené vers ce qu'on appelle une *ethnographie de sauvetage* qui, dès le XIX^{ème} siècle, cherchait à préserver les expressions de cultures dont on craignait qu'elles changent et risquent de se perdre. D'abord, ces efforts se sont concentrés essentiellement sur la préservation de la culture immatérielle, comme les langues et les patois, mais aussi sur la conservation des objets²⁰¹. Il fallait garder les traces matérielles des cultures *traditionnelles* qui étaient susceptibles de disparaître, englouties par le processus de modernisation que le monde vivait. La discipline est donc née avec l'angoisse de la poursuite d'un objet en voie de disparition²⁰². Il s'agissait pour elle d'arrêter le temps de ses objets. Non seulement

²⁰⁰ cf. REUBI Serge, *Gentlemen prolétaires et primitifs...* 2011.

²⁰¹ cf. DROUGUET Noémie, *Les musées de société...*, 2015.

²⁰² Dans les *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques* – qui font partie des transcriptions des cours à l'Institut d'Ethnologie et qui sont donc attribués à Marcel Mauss on trouve ceci : « Il est urgent de constituer des collections d'objets. Du fait du contact chaque jour plus intime des indigènes et d'européens, et de l'application croissante des méthodes politiques et économiques modernes, les institutions, les langages, les métiers indigènes se transforment ou disparaissent et l'on peut prévoir le temps déjà prochain où seront abolis à jamais des faits et des objets dont la connaissance aurait été très

l'anthropologie collectionne les cultures talonnée par l'angoisse du temps qui passe, mais l'acte même de collectionner est un acte *contre le temps* ; un acte qui s'inscrit dans la conception occidentale du temps linéaire, une figure qui lui rend non répétable et qui justifie donc le collectionnisme en tant que moyen de sauver les objets²⁰³.

Évidemment, cette logique a renforcé la croissance des collections, comme c'est le cas pour le *Museo Nacional de Antropología*, où l'on trouve, dans la documentation institutionnelle, des références fréquentes (et récentes) à l'importance de cette démarche de sauvetage, argument souvent invoqué pour justifier les demandes d'acquisition d'objets pour le Musée²⁰⁴. On sauve ce que l'on croit menacé de disparition immédiate, ce qui semble être la dernière trace d'un temps définitivement révolu. Cette appartenance sentimentale de l'objet à un autre temps est ce qui masque la contemporanéité de ce qui est collecté. Cette urgence, cette intuition que l'objet de l'anthropologie est sur le point de disparaître, accompagne la discipline dès sa naissance et n'est pas complètement dépassée aujourd'hui, où elle se réveille de temps en temps. Toutes ces questions peuvent expliquer pourquoi, avant la date limite choisie pour encadrer le présent dans cette étude (1980), les collections augmentaient d'un grand nombre d'objets. Qu'il s'agisse d'objets contemporains au moment de leur collecte, ou qu'ils aient déjà appartenu au passé de ce passé-là, tous ces objets, majoritaires dans les collections actuelles, appartiennent aujourd'hui à un passé (plus au moins) centenaire.

importante pour l'histoire de l'humanité ». Musée de l'Homme, Mission scientifique Dakar-Djibouti *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Musée d'Ethnographie du Trocadéro (Museum d'histoire naturelle) et Mission scientifique Dakar- Djibouti, Paris, 1931, p. 6. Disponible sur le site de la Bibliothèque Nationale de France : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65415773/f5.image.texteImage> [en ligne] consulté le 15 juin 2020.

²⁰³ cf. James Clifford : « Collecting – at least in the West, where time is generally thought to be linear and irreversible – implies a rescue of phenomena from inevitable historical decay or loss. The collection contains what "deserves" to be kept, remembered, and treasured. Artifacts and customs are saved out of time ». CLIFFORD James, *The predicament of culture...*, 1988, p.231.

²⁰⁴ C'est le cas de la documentation présentée en 2012 par le conservateur des collections africaines du *Museo Nacional de Antropología* auprès de la commission concernée (*Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico*), pour proposer l'achat d'un ensemble de pièces africaines des XIX^e et XX^e siècles. « Documento para la adquisición de piezas », 2012, document sur papier, non publié, sans cote, *Archivos de donaciones y compras, Museo Nacional de Antropología*, Madrid, España.



Figure 15. Casque *tlingit*, probablement collecté lors de l'expédition de Malaspina dans la baie de Yakutat (Alaska) en juin 1791. *Museo de América*, 2109. Droits de l'image : *Museo de América*.

2.2 Notre contemporain

Pensons ensuite à la collecte moins active d'objets contemporains de ces dernières années. Autour du dernier quart du XX^{ème} siècle, une autre combinaison de facteurs a pu entraîner une diminution générale de l'entrée d'objets dans les collections et, par conséquent, faire qu'aujourd'hui la balance continue d'être orientée vers le passé dans les collections de nombreux musées d'ethnographie. Les processus d'indépendance politique des anciennes colonies ont entraîné une diminution des pratiques de spoliation d'objets par les puissances colonisatrices, et donc leur entrée dans des musées européens ; les *pays sources* ont commencé à mettre en place des mécanismes de protection de leurs objets patrimoniaux pour les garder et pour bâtir à partir d'eux leur projet de nation naissante²⁰⁵. La source fertile d'objets pour les musées commença donc à tarir. De son côté,

²⁰⁵ Bien que le patrimoine que les pays décolonisés ont protégé soit principalement historique (voir *ancien*) et que les objets de production récente soient beaucoup moins concernés.

l'anthropologie, vivant une époque dorée dans les universités, a commencé à s'éloigner du paradigme matériel pour la production des savoirs, en se rapprochant d'une anthropologie sociale et symbolique qui « n'avait plus besoin d'un objet comme support, ou d'un musée pour se légitimer et définir son identité »²⁰⁶. On pourrait donc en conclure que si l'objet était de moins en moins convoqué pour produire des savoirs, la constitution d'un corpus d'objets du présent (pour comprendre le présent) s'est vue réduite. Dans le même ordre d'idées, Martine Segalen nous rappelle qu'en France, pendant la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, et sous l'influence du structuralisme de Levi Strauss, les recherches ne s'axaient plus sur l'étude de l'objet physique comme source directe, mais qu'elles se concentraient sur l'étude des structures d'une société, et que, peu à peu, les chercheurs perdaient de leur intérêt pour les objets, car « la collecte d'objets n'était plus l'objectif, encore moins pour les recherches rattachées aux institutions universitaires. Inversement, les nouveaux objets d'intérêt [...] ne se prêtaient pas facilement à des expositions, ce qui a créé une division supplémentaire entre la recherche et les musées »²⁰⁷. Si pendant la période où le paradigme matériel en anthropologie était fort, la discipline nécessitait la constitution d'un vaste corpus d'objets matériels pour étudier l'objet intellectuel de la discipline – ce qui s'est traduit par une vague de ramassage d'objets et donc d'enrichissement des collections – le virage vers d'autres méthodes pour la production de savoir dans la discipline a entraîné un déclin des objets entrant dans le musée. Il faut aussi remarquer la séparation qui s'est opérée dans certains cas entre les musées et les universités, les universitaires prenant le relais de la recherche, tandis que les conservateurs des musées se penchaient de plus en plus sur le rôle de divulgation de

206 Traduction pour : « La antropología estaba cambiando de paradigma, pasando de una etnografía de salvamento hacia una antropología social y simbólica que no requería más de ningún objeto como soporte, que no necesitaba más de un museo etnográfico para definir su identidad y fortalecer su legitimidad » LAURIÈRE Christine, «Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo...», 2012, p. 37.

207 Traduction pour : «Collecting objects was no longer the goal, certainly not for researches attached to university institutions. Conversely, the new items of interest [...] Did not lend themselves easily to exhibits, and this created a further division between research and museums». Cette dernière affirmation est très intéressante, car elle implique la remise en question des qualités d'un objet en tant qu'objet d'exposition, nous en déduisons alors que tout objet matériel qui sert à produire de la connaissance sur l'objet intellectuel, ne se prête pas à l'exposition. SEGALIN Martine, «Anthropology at home and in the Museum, The case of the Musée National des Arts et Traditions Populaires in Paris», in : BOUQUET Mary (ed.), *Academic anthropology and the Museum, back to the future*, New York : Berghahn Books, 2001, p.85. L'ensemble de réflexions rassemblées dans cette publication sur la relation entre le Musée d'Anthropologie et d'Anthropologie académique, nous rappelle autres efforts intellectuels déployés autour du hiatus qui existe entre les musées disciplinaires et la discipline à laquelle ils sont rattachés; ainsi, le lien entre l'histoire de l'art et ses musées. cf. HATXHAUSEN Charles (éd.) *The Two Art Histories: The Museum and the University*, Williamstown Massachusetts: Sterling and Francis Clark Art Institute, 2002.

l'institution, même en dépit du développement des études matérielles²⁰⁸. En termes généraux, aujourd'hui, chacune de ces institutions – musée et université – dessine des axes de recherche divergents. Divergences que l'on peut constater simplement en passant en revue les thématiques recherchées dans les universités et dans les musées : les différences sont multiples, non seulement dans les sujets étudiés, mais surtout dans les périodes qui encadrent les sujets, car si les études universitaires ont un fort caractère contemporain, les études muséales tendent vers l'étude des objets du passé²⁰⁹.

Outre la distance prise à l'égard du paradigme matériel, on peut aussi évoquer la situation actuelle de la production des savoirs dans les musées disciplinaires, dont les musées d'ethnographie qui ne font pas exception. Les difficultés rencontrées par les conservateurs de musées pour concilier leurs activités quotidiennes, qui tendent vers les fonctions publiques du musée, avec la recherche, peuvent aussi expliquer la diminution de l'entrée au musée d'objets comme corpus contemporain de recherche. Nous pouvons notamment penser que l'entrée d'objets récents au musée s'est vue diminuée parce qu'il est désormais compliqué de mener des travaux anthropologiques de terrain – une méthode qui, justement, favorise le ramassage d'objets contemporains²¹⁰. Dans cette optique, nous pouvons penser, comme le suggère Christine Laurière, que la diminution du nombre

²⁰⁸ Dans sa contribution au même ouvrage édité par Bouquet, Nélia Dias explique : “In contrast to the nineteenth century when the museum was a point of departure for research, the museum today is often merely a site for illustrating research that has been carried out beyond its walls. In other words, the ethnographic museum is currently a space for exhibiting anthropological investigation rather than a site where anthropological knowledge is produced”. DIAS Nélia, “Does anthropology need museums ? Teaching ethnographic museology in Portugal, Thirty years later”, in: BOUQUET Mary, *Academic anthropology and the Museum...* p.93. Cette situation n'affecte évidemment pas dans la même mesure nos différentes études de cas. Par exemple, le Musée d'ethnographie de Neuchâtel a entretenu une relation très proche avec l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel, et cette longue histoire de collaboration est probablement l'une des conditions qui ont fait de ce musée un cas très particulier dans le paysage des musées d'ethnographie en Europe.

²⁰⁹ cf. CELIS, Fernanda, « L'ethnologie dans les musées d'ethnographie : déconnexions et reconnexions disciplinaires », in : CELIS Fernanda et DELEDERRAY-OGUEY Isaline (éd.) : *Le musée disciplinaire comme lieu de production des savoirs, Conversations avec Dominique Poulot*, Neuchâtel, Alphil, 2018, pp. 33-51.

²¹⁰ Signalons le cas des musées espagnols, dont la politique culturelle a situé la recherche dans un arrière-plan, entre les fonctions des conservateurs et des musées ; il va sans dire que les travaux de terrain sont encore moins encouragés. La loi espagnole explique que le musée n'est pas une institution publique de recherche, et, par conséquent, qu'il ne peut pas être à la tête des projets de recherche ni demander de subventions publiques pour développer des recherches. Le musée doit collaborer dans des projets de recherche dirigés par d'autres institutions consacrées à la production des savoirs à part entière. cf. Ley 14/2011, de 1 de junio, de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación/ Disposición adicional decimocuarta. Otros agentes de ejecución de la Administración General del Estado. Disponible à l'adresse URL : <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2011-9617&tn=1&p=20171007#dadecimocuarta> [en ligne] consulté le 30 octobre 2018.

d'objets collectés sur le terrain a conduit à augmenter l'acquisition d'objets par le biais d'achats aux enchères ou auprès de collectionneurs, de sorte qu'on préfère acheter des objets plus anciens dont le *pedigree* soit traçable par leur appartenance à des collections de prestige²¹¹. Enfin, la diminution de la recherche par rapport à l'importance accordée aux fonctions de diffusion et d'exposition dans les musées affecte la manière dont les collections sont constituées.

Ainsi, l'institutionnalisation des musées selon les politiques actuelles a entraîné un processus qui rend les pratiques d'acquisition de plus en plus rigides. Autrement dit, on prend davantage en compte des facteurs comme la finitude des espaces de dépôt, ou le coût de la conservation préventive des objets. Aujourd'hui, et depuis quelques décennies, de nombreux musées sont confrontés à la réalité de dépôts débordants d'objets, ce qui conduit à la construction périodique d'extensions des espaces à cette fin. Les rêves architecturaux de musées conçus pour s'étendre à l'infini ne trouvent de concurrence que dans les rêves d'agrandissements architecturaux spectaculaires²¹². Les collections non exposées s'accumulent, nécessitent toujours plus d'espace, par être beaucoup plus nombreuses que celles qui peuvent être exposées, ce qui suscite la question de la finalité du stockage d'objets qui ne sont pas accessibles à la majorité des personnes dont c'est pourtant aussi le patrimoine. La justification de la démarche s'appuie sur des considérations d'ordre patrimonial et scientifique : les collections sont conservées pour être la mémoire du futur, pour sauver les traces et, même si elles ne sont pas entièrement accessibles au grand public, pour que les chercheurs puissent travailler avec elles. Ainsi, de nombreux objets de conservation délicate, qui ne peuvent être exposés ni à la lumière ni aux conditions climatiques des espaces publics du musée, trouvent dans les réserves leur résidence permanente, ce qui pose la question du coût de la conservation de milliers et de milliers de pièces, dont beaucoup sont acceptées par le musée comme faisant partie de collections dont les conditions de donation impliquaient la conservation de la totalité

²¹¹ LAURIÈRE Christine, "Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo...", 2012, p.62.

²¹² Je fais référence au projet de Le Corbusier pour un musée à croissance illimitée projet conçu pour le Mundaneum de Genève, qui, partant d'une spirale elliptique (mais mis en œuvre sur un étage carré comme au Musée national des Arts occidentaux de Tokyo), permet l'extension à l'infini d'un bâtiment de nouvelle construction, situé dans un endroit ayant un réel potentiel d'extension, et avec un volume « exonéré » (c'est-à-dire non entouré d'autres bâtiments). Comment ne pas penser à la vague d'agrandissements de musées menés par des architectes célèbres comme Norman Foster, Jean Nouvel ou Zaha Hadid.

de l'ensemble²¹³. Par exemple, de nombreux donateurs privés exigent que les musées récipiendaires s'engagent au moins à conserver (sinon à exposer) tous les éléments de la collection qu'ils donnent, de sorte que le musée ne peut se contenter de garder ce qui présente un intérêt pour lui, mais est contraint de conserver pour toujours des objets de peu de valeur pour sa collection, soit qu'ils ne relèvent pas des intérêts du musée, soit qu'ils y soient déjà abondamment représentés, soit simplement que leur intérêt épistémologique soit limité²¹⁴. C'est ainsi qu'à l'heure actuelle, l'activité d'acquisition des musées pose des questions éthiques par exemple celle de l'empreinte écologique que laisse l'accumulation d'objets dans des dépôts climatisés²¹⁵. D'un point de vue moral la possibilité de disperser les collections qui n'auraient pas vocation à être exposées dans les musées qui les conservent et qui seraient peut-être mieux appréciées dans des petits musées, où elles pourraient bénéficier de plus de visibilité pose question. Et pour finir, n'oublions pas que dans une logique institutionnelle contemporaine, les questions éthiques du collectionnisme ne sont plus négligées comme elles l'étaient auparavant, ce qui complique, bien sûr, l'entrée d'objets dans les musées. En somme, si nous imaginions que les collections conservées au musée avaient dû passer les filtres à travers lesquels les nouvelles acquisitions passent aujourd'hui, on verrait que la liste initiale des objets serait bien réduite. Finalement, il importe de dire que, dans plusieurs musées, le choix des objets doit être justifié scientifiquement auprès des comités d'évaluation ou même des organismes extérieurs au musée qui jugeront l'adéquation d'un objet à entrer, par don ou par achat, dans les collections²¹⁶. Cette définition scientifique et normative, est un exercice qui se poursuit depuis un certain temps, et tente de rationaliser les collectes qui étaient autrefois entre les mains des missionnaires, des touristes, des fonctionnaires et

²¹³ La très riche collection *Seipoldy* du *Museo Nacional de Antropología* est un bon exemple d'un ensemble acquis pour la qualité remarquable de plusieurs de ses éléments, mais qui par ailleurs comporte de très nombreux objets issus du contexte familial de l'ethnologue allemand Karl-Sieghard Seipoldy, et qui n'ont aucun lien avec les intérêts de recherche ou d'exposition du Musée. Ils restent donc au fond des réserves, et n'ont quasiment pas fait l'objet d'un catalogage raisonné. Parmi les pièces qui ne sont pas cataloguées, bien qu'inventoriées, la plupart sont fabriquées industriellement en Europe. « Documento para la adquisición de piezas », 1991, document sur papier, non publié, sans cote, *Archives de dons et achats*, Museo Nacional de Antropología, Madrid, España.

²¹⁴ cf. POGREBIN Robin, "Clean House to survive ? Museums confront their crowded basements" *The New York Times*, 12 mars 2019, disponible à l'adresse URL : <https://www.nytimes.com/interactive/2019/03/10/arts/museum-art-quiz.html> [en ligne] consulté le 10 janvier 2020.

²¹⁵ cf. RICHARDSON Erin, "The True Costs of Collecting – Museums, Climate, and Carbon", in : *Coalition of museums for climate justice*, 31 janvier 2018, disponible à l'adresse URL : <https://coalitionofmuseumsforclimatejustice.wordpress.com> [en ligne] consulté le 10 janvier 2020.

²¹⁶ C'est le cas des musées espagnols et la *Junta de Calificación* dont on a parlé auparavant.

autres agents déplacés dans des lieux éloignés et dont les choix n'étaient pas conformes aux principes suivis par les ethnographes pour soutenir une démarche scientifique²¹⁷. Or, la définition scientifique de ce qu'est un objet ethnographique contemporain digne d'entrer dans une collection de musée, suscite une problématique dont les enjeux théoriques seront examinés ci-après.

3. Des enjeux théoriques à la collecte des objets du présent

Les conditions évoquées nous aident à comprendre pourquoi les objets récents sont moins représentés dans l'ensemble d'une collection. Cependant, la présence d'objets récents dans les expositions permanentes est étonnamment faible. En fait, depuis quelques années, la difficulté de collecter des pièces du présent a elle aussi fait l'objet de diverses réflexions qui alimentent la littérature en muséologie et ethnologie, et qui révèlent d'autres indices à considérer. Il convient de se demander, au-delà des conditions mentionnées ci-dessus, pourquoi jadis des objets contemporains ont été collectés et exposés, et, pourquoi aujourd'hui, cette relation de contemporanéité entre le musée et les objets qu'il collectionne et montre est affaiblie. Afin d'identifier des conditions intellectuelles qui peuvent être au cœur du décalage temporel entre les collections que le musée constitue pour connaître et représenter le monde et ce monde lui-même, je propose d'esquisser d'abord ce que l'on peut comprendre par objet à caractère ethnographique, pour ensuite aborder des enjeux théoriques qui peuvent conditionner la collection et l'exposition des objets du présent.

3.1 La construction de l'objet à caractère ethnographique

Les tensions entre le musée, l'ethnologie, son objet matériel et son objet intellectuel doivent donc être montrés comme des éléments étroitement liés, et qui exigent une compréhension commune. La sélection/construction/désignation de l'objet ethnographique a toujours été liée à la construction de l'objet intellectuel de l'ethnologie, l'*autre*, un *autre*, marqué par la différence avec *nous*. Cette altérité marquée par la différence a conduit la discipline à passer d'un effort d'objectivation à un autre, élaborant

²¹⁷ La rédaction des *Instructions sommaires pour la collecte d'objets ethnographiques* exprime cette volonté de fournir à « ceux qui vivent ou circulent loin de la métropole, fonctionnaires, voyageurs, touristes ou colons » des lignes directrices pour la rationalisation de la sélection des objets. Près de cent ans plus tard, l'expression des critères de collection dans un document tel que la politique d'acquisition est encore un exercice difficile à accomplir dans nombre de musées. cf. Musée de l'Homme, Mission scientifique Dakar-Djibouti, *Instructions sommaires...*, 1931, p.7.

des notions – dichotomiques – pour la penser²¹⁸. Les premières chambres des merveilles furent imprégnées de l'éblouissement que la rencontre avec les nouveaux mondes suscita ; l'*autre*, avant d'être *primitif*, était d'abord considéré comme *sauvage*, et la culture matérielle qu'il produisait était collectée et transportée vers l'Ancien Monde pour assouvir cette faim curieuse, mélange de peur, de surprise, d'attraction pour l'inconnu, le différent, et bien sûr, le beau. Déjà au XVIII^{ème} siècle, les Lumières et le naturalisme se sont manifestés dans la constitution de collections qui permettraient de connaître le monde et de classer sa diversité naturelle, et donc la diversité humaine. Dans cette modernité et scientificité naissantes, ce n'est qu'au XIX^{ème} siècle que sont créés les plus anciens musées d'ethnographie européens. Outre qu'ils ont été collectés pour organiser et étudier le monde humain, les objets ont aussi fonctionné comme preuve du *primitivisme* des autres cultures, un primitivisme qui en ferait les représentants d'un état évolutif antérieur à celui des sociétés européennes où ils étaient étudiés. Évidemment, cette vision évolutionniste – dans laquelle la civilisation européenne et urbaine constituait l'idéal à atteindre par tout autre système de vie – était non seulement pleinement intégrée aux théories scientifiques de son époque, mais faisait partie de l'agenda de la domination européenne sur les colonies fondées aux *quatre coins du monde* (quand on dit ça, l'Europe est donc le centre ?). Le paradigme évolutionniste, qui a imprégné les sciences naturelles et touché l'ethnologie (et donc ses musées) par le biais des importants travaux comme ceux de Taylor et Morgan, tenait pour acquis que les différents peuples du monde (ou les races) sont dans des états de développement différents et inférieurs, de manière à ce que les *primitifs* deviennent une sorte d'*exemplaire vivant* de l'état antérieur de la culture occidentale, comme des ancêtres toujours en vie. C'est dans cette logique que Roger Somé nous explique comment le premier objectif des sciences ethnologiques naissantes était d'ordre plutôt *historique*, car il s'agissait de reconstruire *notre* passé (de *civilisés*) à partir de l'observation du présent des *autres* (donc, des *primitifs*)²¹⁹. Cette façon de penser l'*autre*, en traduisant sa différence comme archaïsme, fait partie des

²¹⁸ Comme l'explique Lenclud, la persistance du *grand partage* dans la discipline est nécessaire comme moyen de connaître, mais que tout au long de l'histoire de la discipline, la ligne de partage a pris des différentes formes, et dans l'anthropologie contemporaine sa forme est celle « d'un essai d'instrumentation conceptuelle bien davantage que celle, issue du passé, d'une tentative pour classer des sociétés réelles. L'anthropologue est cet homme dont la vocation historique est de connaître d'« eux » mais qui éprouve combien est illusoire l'idée de les séparer tous ensemble de « nous ». cf. LENCLUD, Gérard, « Le grand partage ou la tentation ethnologique », in : ALTHABE Gérard, FABRE Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992, pp. 9-37.

²¹⁹ SOMÉ Roger, *Anthropologie et philosophie du sensible*, Paris : Connaissances et savoirs, 2017, p. 205.

différents parcours conceptuels que l'anthropologie a tracés dans la construction (a)temporelle de son objet d'étude²²⁰. Mais il intéresse de mettre en relief que, comme James Clifford souligne : « ce système archaïsant n'a pas toujours dominé la collecte occidentale. Les curiosités du Nouveau Monde rassemblées et appréciées au XVI^{ème} siècle n'étaient pas nécessairement valorisées comme des antiquités, produits de civilisations primitives ou "passées". Elles occupaient souvent une catégorie du merveilleux, d'un "âge d'or" contemporain »²²¹ ; or, l'*archaïsation* des *autres* serait avant tout redevable à un cadre intellectuel plus tardif – dont nous avons encore du mal à sortir²²².

Ainsi, la manière d'appréhender l'objet matériel – dit ethnographique –, a toujours été marquée par la manière dont l'objet intellectuel de la discipline était saisi, par la collecte des objets sous l'optique de l'*autre* comme *sauvage*, puis de l'*autre* comme *primitif* puis, déjà au XX^{ème} siècle, comme un *autre culturel*. Comprendre l'autre comme primitif nous a fait chercher dans sa culture matérielle les *signes*, les *preuves*, de ce primitivisme, évitant, par exemple, des objets qui traduisaient les échos de l'influence européenne, ou les changements dans les cultures²²³. Ce n'est pas tant que l'on ait *trouvé* du primitivisme, de la sauvagerie dans l'*autre*, c'est plutôt que cet *autre* a été construit comme tel, soulignant ce qui le rend différent sous différents points de vue. Le *sauvage* et le *primitif* ont été des concepts inventés pour penser l'altérité, et les objets matériels choisis pour dresser ces portraits ont des traits qui se cristallisent selon des morphologies, des esthétiques ciblées²²⁴. Actuellement, nous en avons un exemple clair, lorsque nous observons que dans le *Museo de América*, la section ethnographique ne présente que des objets qui mettent en évidence la différence culturelle, qui insistent sur la pureté de

²²⁰ cf. Bensa Alban, *La fin de l'exotisme...*, 2006.

²²¹ CLIFFORD James, *The predicament of culture...*, 1988, p. 222.

²²² Les *archaïsations* et les *contemporanéisations* qui ont servi aux Européens pour construire l'Autre ne suivent pas un chemin linéaire mais décrivent un va-et-vient marqué par différentes formes d'observation et de reconnaissance de la diversité humaine. À cet égard, l'analyse par Lenclud de la manière de rendre contemporain le Huron Adario dans le récit fictif du baron de Lahontan (1703), est particulièrement éclairante : la contemporanéité se perd dans le récit scientifique de Taylor qui rend Adario plutôt contemporain des mamouths, ce que Lenclud qualifie de « peine d'expulsion du présent ». LENCLUD Gérard, « Être contemporain. Altérité culturelle ... », 2010, pp. 34-68.

²²³ COQUET Michèle, « Des objets et leurs musées : en guise d'introduction », in : *Journal des africanistes*, *Des objets et leurs musées*, tome 69, fascicule 1, 1999, p.13

²²⁴ Sur l'invention des notions de culture, de primitif, voir : WAGNER Roy, *The invention of culture*, Chicago : The University of Chicago Press, 1981. Ainsi que KUPER Adam, *Cultura, la versión de los antropólogos*, Paidós básicos : Barcelona, 2001.

l'identité des objets. Autrement dit, les projets intellectuels de construction d'une altérité se traduisent par des choix dans les objets matériels, en fonction de certains types, de certaines physionomies. Ainsi, quand nous nous demandons comment sont les objets du présent des autres, nous nous demandons aussi quelle altérité est en train d'être construite au musée. Dans cette logique, si nous observons ce qui est recueilli et exposé sur les *autres* (en observant les qualités physiques et symboliques des objets) ce que nous aurons devant nous ne sera pas tant l'*autre*, qu'une image du filtre installé dans nos yeux pour construire une certaine altérité.

Au XX^{ème} siècle, l'altérité commence à être bâtie sur une différence existante non pas tant entre les *racés* – comme c'était le cas dans une logique naturaliste/évolutionniste – qu'entre les *cultures*. Les musées ont également construit leurs objets dans une logique culturaliste, dans laquelle s'inscrit la notion de l'objet comme *témoin* d'une culture. La fonction de l'objet comme témoin²²⁵ qui va prendre toute sa force au sein du Musée du Trocadéro, puis de l'Homme, à l'âge d'or du binôme Rivière-Rivet au début du XX^{ème} siècle²²⁶, se heurte à ce que l'on considèrerait comme un réductionnisme non scientifique, aux paradigmes du passé qui avaient consisté d'abord à considérer les objets comme des curiosités, et ensuite à en faire la preuve du *primitivisme* des *autres*. Ainsi, dans un effort de *scientifisation* fondé sur la figure de l'objet-témoin, le corps du Musée de l'Homme rejetait par là-même les courants évolutionnistes et racistes de l'époque. Or, la notion d'objet-témoin a encadré les critères de désignation et donc de sélection des objets ethnographiques, dans un effort d'institutionnalisation disciplinaire, de rationalisation du collectionnisme, et de fondation identitaire de l'anthropologie en tant que science. Dans la logique de *musée-laboratoire* mise en œuvre au Musée de l'Homme, collecter signifiait aussi constituer un corpus de recherche. C'est dans cette logique que s'inscrit l'expédition Dakar-Djibouti, dont les objets collectés allaient constituer le corpus de recherche du volet laboratoire du Musée de l'Homme, et certains d'entre eux allaient couvrir, outre la fonction de *spécimens* d'étude, celle d'*expôt*. La collecte d'objets et son traitement scientifique ultérieur, selon les critères définis par les missions institutionnelles telles que

²²⁵ La formule « *objet-témoin* », qui désigne ce rapport à l'objet comme source de savoir sur l'objet intellectuel de l'ethnologie, était développé par Jean Gabus, ancien directeur du Musée d'ethnologie de Neuchâtel. Voir : GABUS Jean, *L'objet témoin : les références d'une civilisation par l'objet*, Neuchâtel : Ides et Calendes, 1975.

²²⁶ DROUGUET Noémie, *Musées de société...*, 2015, p.183.

celle mentionnée ci-dessus, ont fini par faciliter en tant que tel le processus de construction de la connaissance des cultures, permettant ainsi de surmonter les obstacles qui compliquent l'étude approfondie des populations rencontrées sur le terrain, « la collecte, en tant qu'activité propre, devenait le processus même de constitution d'un savoir »²²⁷. L'objet devient ainsi un *échantillon* de culture cristallisée. L'autonomie de l'objet en tant que source *pure* ou *directe* pour la connaissance d'une culture est donc avérée, mais il n'en demeure pas moins que ces objets n'ont une valeur scientifique que dans la mesure où ils sont bien documentés. Le paradoxe s'impose : pour *lire* l'objet comme *document*, il est fondamental de disposer d'une *documentation textuelle* à son sujet²²⁸.

La théorie de l'objet comme témoin permettait aussi de faire contrepoids aux lectures esthétiques et à l'idée d'*art primitif* qui, à l'époque, commençait à être répandue, notamment à cause de l'intérêt montré par différents artistes des avant-gardes et marchands d'art. Ce rejet d'une lecture esthétique des objets était théoriquement suivi d'un rejet des objets esthétiquement remarquables, au motif que le beau est plus *l'exception* que la *règle* et que l'ethnographie doit s'intéresser davantage aux continuités qu'aux ruptures pour construire des savoirs solides à propos d'une culture, et donc plutôt aux normes qu'aux exceptions, comme expliqué dans les *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques* : « une collection d'objets ethnographiques n'est ni une collection de curiosités, ni une collection d'œuvres d'art »²²⁹. C'est ainsi que les anthropologues se sont repliés sur la science, faisant valoir l'importance de l'objet en tant que source de savoir positif. De cette manière, étudier l'objet comme une preuve permettait l'autopsie d'un fait, du passé ou du présent, sans crainte des informations faussées – délibérément ou fortuitement – par l'ethnographe ou

²²⁷ COQUET Michèle, « Des objets et leurs musées... », 2019, p.12.

²²⁸ Dans les *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, sont indiquées les critères de choix des objets sur le terrain. On y souligne aussi l'importance de la profondeur et de la systématisation de la documentation les concernant, avec des instructions quant à la production d'une documentation textuelle et graphique : « Une collection d'objets ethnographiques est avant tout une collection de choses vivantes. C'est en cela qu'elle se distingue des autres genres de collection. Il faut donc conserver à l'objet ce qui lui donne la vie et réduire autant que possible les inconvénients de la transplantation. Telle sera l'utilité des documents et des notes que le collecteur devra s'efforcer de nous faire parvenir en même temps que les objets qu'il aura récoltés ». Musée de l'Homme, Mission scientifique Dakar-Djibouti, *Instructions sommaires...*, 1931, p.10.

²²⁹ *op.cit.* p. 8.

par son informateur ; il devenait donc *pièce à conviction*²³⁰. Il acquiert donc la qualité de preuve matérielle, comme dans le cas des pièces archéologiques provenant de civilisations disparues. De cette façon, il y a aussi une assimilation entre l'étude des objets qui viennent de loin dans *l'espace* et de ceux qui viennent de loin dans *le temps*, ce qui nous incite à nous demander dans quelle mesure ce paradigme de la connaissance participerait, encore une fois, d'une archaïsation de l'*autre* contemporain²³¹. Cette archaïsation nous rappelle sa proximité avec l'atemporalité, renforcée par la logique structuraliste selon laquelle l'altérité sera connue plus tard et qui évacue de ses observations la dimension du temps²³².

Comme nous le disions plus haut, le paradigme matériel de la connaissance était présent dans la discipline et dans ses musées depuis le début des deux, mais avec l'émergence de l'*objet-témoin*, il se renforce. Puis, surtout à partir des années 1980, cet *excès de positivisme*²³³ attribué à l'objet, sera mis en question et marquera la pratique de certains musées, où on s'interroge sur la possibilité qu'a un objet d'être témoin et de parler de quelque chose, conduisant à un éloignement du *matériel*, auquel nous reviendrons ultérieurement. À un niveau théorique, les contradictions internes à la notion d'objet-témoin ont été mises en avant par des professionnels des musées comme Martine Segalen qui les qualifie d'*apories*²³⁴ ; de son côté, Denis Hollier formule une problématique qu'il qualifie de *charité épistémologique*²³⁵ : si un objet est recueilli et valorisé pour

²³⁰ Expression présente aussi dans les *Instructions sommaires*. Musée de l'Homme, Mission scientifique Dakar-Djibouti, *Instructions sommaires...*, 1931, p.6. A cet égard James Clifford élabore une réflexion sur les expressions juridiques utilisées par les ethnographes : *objets-témoins, pièce à conviction...* cf. CLIFFORD James, *The Predicament of Culture...* 1988.

²³¹ Nélia Dias est très claire à cet égard : « C'est parce qu'ils renvoient à des périodes archaïques, donc à un ailleurs temporel, que les objets extra-européens sont conservés au Louvre et considérés comme des monuments. Avec l'avènement de l'évolutionnisme anthropologique, les singularités culturelles renvoient à des stades de développement de l'humanité ; le postulat d'une histoire universelle embrassant la totalité de l'humanité et la notion de survivance permettaient d'unir au MET, dans un même cadre conceptuel, le primitif et le populaire ». DIAS Nélia, « Le musée du quai Branly : une généalogie », in : *Le Débat*, n° 147/5, 2007, p.77.

²³² En ce qui concerne le rapport entre le structuralisme et l'atemporalité, voir, BENSA Alban, *La fin de l'exotisme*, 2006.

²³³ *Excès de positivisme*, est l'expression utilisée par Jean Jamin dans le parcours conceptuel qu'il dessine pour expliquer l'objet comme témoin. cf. JAMIN Jean, « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? », in : HAINARD Jacques et KAHER Roland, *Temps perdu temps retrouvé, voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1985.

²³⁴ SEGALIN Martine, « Des ATP au MUCEM : exposer le social », in : *Ethnologie française*, Presses Universitaires de France, 2008, vol. 38, n°4, pp. 639-644.

²³⁵ HOLLIER Denis, *Les dépossédés : Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*, Paris : Éditions de Minuit 1993, pp. IX-XVII. Dans un rapport de recherche précis et structuré, Leïla Baracchini développe une réflexion sur l'objet ethnographique dans laquelle elle reprend ce principe de *charité épistémologique*

l'information qu'on peut en tirer sur une société, alors *tout* objet peut être une preuve, et que tous les objets ont donc la même valeur pour représenter une culture. Ainsi, le projet de renoncer aux valeurs esthétiques dans la construction d'un *bon objet-témoin*, est lui aussi mis en question, bien que dans la pratique ce principe n'ait été vraiment assumé. En effet, l'appréciation formelle des objets n'a jamais été absente des musées, comme nous pouvons le constater, par exemple, par la simple lecture des titres des expositions temporaires qui se sont tenues ces cent dernières années dans des musées d'ethnographie où le mot *art*, apparaît sans arrêt²³⁶. Ce principe a été alors qualifié de théorique (contre-esthétisme théorique). De la *charité épistémologique* et du *contre-esthétisme théorique* comme caractéristiques de l'objet-témoin, nous pouvons déduire une question qui pose problème à la logique du musée : l'absence d'attributs *singularisants* de l'objet. Les musées (mais pas la muséalité²³⁷) sont des lieux plus sensibles à la singularité qu'au tout-venant, surtout s'il s'agit de les collectionner, et, dans une certaine mesure aussi si l'on pense les exposer. Selon une compréhension rigide de l'objet ethnographique en tant qu'objet témoin, tout objet pourrait être un objet ethnographique, mais, tout objet ethnographique peut-il faire partie d'un musée d'ethnographie ?

Dans cette logique, un objet pouvant avoir n'importe quel attribut, finit par être un objet sans attributs, un *objet sans qualités* comme l'appelle Jean Davallon²³⁸. C'est parce que les valeurs ou attributs qui régissent normalement l'entrée d'un objet dans une collection deviennent à ce point inopérants, comme la valeur de rareté (car ce que nous recherchons est le *commun* et non *l'exception*), ou la valeur esthétique (car, en principe, il serait peu souhaitable de chercher la beauté comme attribut chez un objet-témoin). La question se complique avec les objets ethnographiques du présent car ils perdent alors un autre attribut à forte valeur de définition pour l'entrée d'un objet dans une collection :

énoncé par Denis Hollier. cf. BARACCHINI Leïla. *La culture matérialisée : De la Mission Dakar-Djibouti au Musée de l'Homme. Le parcours conceptuel de l'objet ethnographique*. Rapport de recherche. 2007.

²³⁶ Observation tirée de ma recherche dans les archives des expositions temporaires du MEG, Museo de América, Museo Nacional de Antropología, MEN, Musée de l'Homme et Musée du Quai Branly. Nous parlerons de ces archives dans le prochain chapitre.

²³⁷ Pour une réflexion sur la muséalité et les musées, voir : GONSETH Marc Olivier « Le dépôt, la vitrine et l'espace social », in : *Les Lieux de la muséologie* MARIAUX Pierre Alain (éd.), Neuchâtel : Peter Lang, 2007.

²³⁸ cf. DAVALLON Jean, « L'objet contemporain de musée, un "objet sans qualités" » in : BATTESTI Jacques (éd.) *Que reste-t-il du présent, collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux : Le Festin, 2012, pp. 82-91.

l'*antiquité*²³⁹. À cet égard, Jacques Battesti explique la différence entre les exigences de la collection d'objets du présent dans les musées d'art par rapport à celles de l'ethnographie en disant que « [...] l'existence au sein des premiers d'une valeur d'art autonome, attribuée aux objets au moment de leur entrée, indépendamment de leur fonction d'origine, introduit un facteur de stabilité qui n'existe pas dans les seconds où le référentiel interprétatif des objets dans lequel se mêlent science, mémoire, affect et politique est en constante évolution »²⁴⁰. Comment collecter des objets du présent s'ils ne sont pas porteurs de valeurs stables ? S'ils n'intéressent qu'en raison de ce que l'on peut connaître à travers eux ? Si l'attribut d'un objet ethnographique, d'un artefact, ne réside pas en lui-même mais dans sa *possibilité*, c'est une sorte d'*objet en puissance*, car il n'est pas important pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il peut être – quand il est compris, documenté, en somme, quand il est étudié... quand l'objet n'est pas intéressant *en soi*, mais comme référence, comme représentant de quelque chose. Tout objet au monde peut-il alors être un objet ethnographique ? Tout semblerait indiquer que oui²⁴¹. Ensuite, la question est de savoir si tout objet ethnographique peut être un objet de musée, c'est-à-dire s'il peut (ou doit) non seulement être étudié comme un document, mais aussi préservé et potentiellement exposé²⁴². Quelle complexité émerge de cette question ? Du point de vue de la *conservation*, nous pouvons penser à ce que j'appellerais un *risque de duplication du monde*.

²³⁹ La valeur d'ancienneté est probablement la plus démocratique de toutes, le temps passera pour tous les objets, tout objet qui survivra à ses contemporains deviendra singulier. Selon James Clifford, "*temporality is reified and salvaged as origin, beauty, and knowledge*." CLIFFORD James, *The predicament of culture*... 1988, p. 222.

²⁴⁰ BATTESTI Jacques, « Le musée de société et ses collections à l'épreuve du temps », in : BATTESTI Jacques (éd.), *Que reste-t-il du présent, collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux : Le Festin, 2012, p. 15.

²⁴¹ À cet égard Barbara Kirshenblatt-Gimblett dit : "ethnographic artifacts are objects of ethnography. They are artifacts created by ethnographers. Objects become ethnographic by virtue of being defined, segmented, detached and carried away by ethnographers. Such objects are ethnographic not because they were found in a Hungarian peasant household, Kwakiutl village, or Rajasthani market rather than in Buckingham Palace or Michelangelo's studio, but by the virtue of the manner in which they have been detached, for disciplines make their objects and in the process make themselves". KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, "Objects of ethnography", in : KARP and LEVINE *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington ; London : Smithsonian Institution Press, 1991, p. 387.

²⁴² La « muséographie de la rupture » part d'une idée proche, le principe étant que tout objet ayant servi de signe autonome dans une exposition, acquiert le statut d'objet de collection. Voir : GONSETH Marc-Olivier, « Un atelier expographique », in : GONSETH Marc-Olivier *et al.*, *Cent ans d'ethnographie*, Neuchâtel, MEN, 2005. Ainsi, Jacques Hainard, affirme très explicitement que : « L'objet ethnographique est celui décrété tel par l'ethnographe » HAINARD Jacques, « Du musée spectacle à la muséographie de la rupture », in : GONSETH Marc-Olivier *et al.* (éd.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2004, p.369.

En effet, le projet de comprendre, de connaître et de représenter le monde humain à travers les objets est ce qui donne sa spécificité au musée d'ethnographie, et qui le fait devenir le lieu où la *muséalité*, le rapport entre l'homme et l'objet, est le plus clairement vécu. En même temps, ce projet est celui qui complique l'entrée des collections actuelles, car, ne passant pas au crible du temps, et n'ayant pas (*a priori*) de valeurs *singularisantes* stables, la collection d'objets du présent pourrait revenir à « claquemurer l'univers »²⁴³. En poussant cette logique jusqu'à la limite de l'absurde, la duplication du monde est le plus grand risque qu'on puisse courir à collectionner des objets du présent. L'image – aussi angoissante qu'éloquente – construite par Jorge Luis Borges dans *Del Rigor en la ciencia* nous laisse voir la question. Voici ce qu'il dit :

« En cet Empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans Impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte ; des Animaux et des Mendiants les habitent. Ce sont là les seuls vestiges subsistants de ces Disciplines Géographiques. Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658 »²⁴⁴.

De ce point de vue, le musée se veut une carte du monde à l'échelle 1 : 1, son parfait reflet. Ainsi, le malaise qui fait que n'importe quel objet puisse être vu comme un objet ethnographique, est compris dans une clé muséale, car, dans ce cas, la collection ne

²⁴³ DAVALLON Jean, *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers ...*, 1986.

²⁴⁴ Traduction française du texte original en espagnol : « En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas”. Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658”. (Traduction Béatrice Dunner). BORGES Jorge Luis, “Del rigor en la ciencia”, in: BORGES Jorge Luis, *El hacedor*, Madrid: Alianza, 1972, (1961). Curieusement, la première fois que ce texte a été publié, en 1946, dans la revue *Los Anales de Buenos Aires*, il faisait partie d'une pièce intitulée « Museo ».

trouverait pas de limites, l'augmentation des objets serait un chemin sans fin, comme l'explique François Mairesse quand il parle du « désir de la collection totale »²⁴⁵. Nous sommes alors confrontés à une question plus muséologique qu'ethnographique. L'objet-témoin du présent en tant qu'objet servant à la production des savoirs n'est remis en question qu'à ce moment-là : c'est son entrée dans un paradigme muséal qui devient problématique. C'est le projet de restitution du réel dans toutes ses parties/sections, l'élan taxonomique, le désir de reconstituer une société par la conservation de ses objets, de tout savoir, de tout garder et de tout expliquer, qui finit par déborder. C'est le désir moderne d'*exhaustivité*, de *complétude*, compris comme synonyme de *rigueur scientifique*, dont nous avons déjà parlé et qui marque encore aujourd'hui les pratiques muséales. Ainsi, les conservateurs des musées se demandent sur la pertinence des objets à conserver, considérant le processus de patrimonialisation que leur entrée dans la collection entraîne (et surtout quand on pense aux musées qui obéissent à une législation où l'entrée d'un objet dans une collection signifie l'acceptation du principe de l'inaliénabilité²⁴⁶). Or, la possibilité du tout sélectionner/conservé, car tout est intéressant pour l'ethnologue, entraîne un encombrement sans limites, qu'aucun musée ne pourrait envisager. Prenant l'objet du présent comme une *documentation* du présent, le muséologue est confronté aux soucis qui hantent les historiens du présent : le débordement des sources, la possibilité de tout garder, mais aussi la nécessité pragmatique du tri. Un choix que le passage du temps n'a pas encore simplifié. Ainsi, le désir de préserver les objets du présent repose sur une logique plus patrimoniale qu'épistémologique : l'objet n'est pas tant valorisé comme un instrument de connaissance du présent (nous savons *ce qui se passe dans le présent* au-delà des *objets du présent*), mais comme un *marqueur du temps présent*. Ce désir de conserver le présent, répond donc à une nécessité de rendre compte de ce qui se passe, même si cela n'a pas fini de se passer²⁴⁷. Ce qui suppose de vivre le présent comme étant déjà passé ; donc, collecter le présent, ne serait-ce pas *pressentir le passé* ?

Cette ethnologie de la création de vestiges, de la patrimonialisation comme anticipation pour le futur, suit en quelque sorte la même logique que l'ethnologie de *sauvetage* : toutes

²⁴⁵ MAIRESSE François, « Le désir de la collection totale », in : BATTESTI Jacques (éd.) *Que reste-t-il du présent, collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux : Le Festin, 2012, pp. 64-73.

²⁴⁶ Principe qui, en France et en Espagne, est bien rigide.

²⁴⁷ cf. DEBARY Octave, « Histoires d'objets, accompagnées des trouvailles de Christian Carrignon » in : BATTESTI Jacques (éd.) *Que reste-t-il du présent, collecter le contemporain dans les musées de société*. Bordeaux : Le Festin, 2012.

deux s'élaborent à partir d'un futur antérieur, que ce soit pour sauver ce que l'on craint de voir disparaître (logique du sauvetage), ou pour créer une mémoire anticipée. Ce sont là des opérations qui se situent dans le présent uniquement, pour en faire à terme un passé pour l'avenir.

3.2 Objets du présent et jeux d'échelle

Si l'on se souvient des objets datés comme étant les plus récents parmi les études de cas, évoqués dans le chapitre précédent, on aura observé que c'était le Musée de l'Homme qui exposait le plus grand nombre d'*objets du présent* ; mais ils n'étaient seulement récents ils étaient aussi manifestement *familiers* et *communs*. L'*ensemble écologique*²⁴⁸ (au sens où l'entend Rivière) – une sorte de *nature morte contemporaine* – qui se composait d'une bouteille d'eau, d'un ordinateur portable, d'une carte *Navigo* du métro parisien et d'une baguette de pain, nous montre que dans le cas du Musée de l'Homme, la notion d'objet-témoin, en tant qu'objet permettant de comprendre et donc d'exposer la vie des gens est tout à fait opérante pour les objets du présent dans musée. Mais parmi nos études de cas, il n'y a pas beaucoup d'objets récents qui soient autant *quotidiens*, *familiers*, *communs* ou *ordinaires* : des objets qui nous sont *tout proches*. Proches dans le temps (ils sont récents), proches dans l'espace (ils appartiennent à la société dans laquelle nous vivons) et proches dans le sentiment : ils sont à notre portée, ils pourraient même être *à nous*, en dehors du musée nous vivons avec eux, nous connaissons leurs fonctions, nous reconnaissons leurs esthétiques. Des objets qui représentent la vie de tout le monde et de quiconque, ne sont même pas le témoignage d'une vie singulière... comme « le soulier de Marie-Antoinette »²⁴⁹. Ces objets proches, trop proches, ont du mal à entrer dans les musées. En revanche, les objets distants dans le temps (ceux du passé), distants dans l'espace (ceux qui viennent d'autres cultures) et distants dans le *sentiment* – inconnus, différents, étranges ou *exotiques*, ceux qui nous *résistent*²⁵⁰, coïncident mieux avec la

²⁴⁸ Un ensemble écologique dans la nouvelle muséologie est : « faire revivre les objets présentés en les situant dans un contexte, voire les intégrer aux ensembles dans lesquels ils se trouvaient et qui ont été reconstitués : le feu est allumé dans le foyer, l'oiseau es pris dans le piège ». POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, Paris : La Découverte, 2009, p. 32. cf. RIVIÈRE Georges Henri, *La muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie : textes et témoignages*, Paris : Dunod, 1989. Plus précisément la partie consacrée au Musée, *instrument d'éducation et de culture*, pp. 264-283.

²⁴⁹ Conservé au Musée de Beaux-Arts de Caen, cet objet-relique est connu comme étant celui que Marie-Antoinette aurait perdu au pied de l'échafaud.

²⁵⁰ Une résistance au sens où Alfred Gell explique : “valued objects present themselves to us surrounded by a kind of halo-effect of resistance, and that it is this resistance to us which is a source of their value”. GELL Alfred, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”, in: COOTE Jeremy

logique du musée, ils deviennent singuliers en quelque sorte, facilitant ainsi la justification et la faisabilité de leur conservation et de leur exposition. Cependant, une collection ethnographique, au sens où Jean Bazin en dessina les contours, serait composée d'absolument tout ce qui est utilisé par une société donnée²⁵¹. Cela inclurait sans doute tout objet quotidien, familier et récent : le *tout proche*. Mais il n'est pas difficile d'imaginer à quel point cette combinaison du présent et du commun est un cocktail difficile à digérer par les musées, qui sont plus enclins à montrer *les passés singuliers* que *les présents communs*²⁵². C'est ainsi qu'émerge la deuxième source d'incertitude face aux objets du présent : l'*excès de familiarité* qu'un objet quotidien du présent peut dégager. Cette complexité existe surtout dans l'exposition, qui est le lieu de rencontre avec les visiteurs. Voilà pourquoi on se demande souvent comment confronter le visiteur d'un musée à un objet trop connu, si familier qu'il ne suscite ni curiosité ni admiration ; un objet *naturalisé* pour l'œil du visiteur d'une exposition. Un objet avec lequel nous n'avons pas de distance.

and SHELTON Anthony (eds) *Anthropology, Art, and Aesthetic*. Oxford, Clarendon Press / New York, Oxford University Press, 1992, p.48.

²⁵¹ Jean Bazin parle de la vérité de l'usage comme seule forme d'authenticité pour l'ethnographe. cf. BAZIN Jean, « Le n'importe quoi », in : GONSETH Marc-Olivier *et al.* (éd.), *Le musée cannibale*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, du 9 mars 2002 au 2 mars 2003, Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2002, pp. 273-287.

²⁵² James Clifford dessine le système relationnel entre art et culture comme une machine à produire de l'authenticité. Il commence par établir l'opposition entre les objets d'art et les objets culturels ; puis, en ajoutant à ce premier binôme une seconde paire – formée par le critère d'authenticité et celui d'inauthenticité – il génère deux statuts inverses des deux premiers, à savoir : objet non artistique et objet non culturel. À travers divers exemples, Clifford démontre la circulation existante entre un statut et l'autre, circulation qui est dictée par les critères désignés dans un épistème. L'objet que nous tenterions d'introduire dans la collection, l'objet « sans attributs », entrerait dans la catégorie "*not culture*". Comment faire entrer dans un musée d'ethnographie un objet "*not culture*" ? Voir : CLIFFORD James, *The predicament of culture...*, chapitre "On collecting art and culture", schéma : "The art cultural system", p. 224.

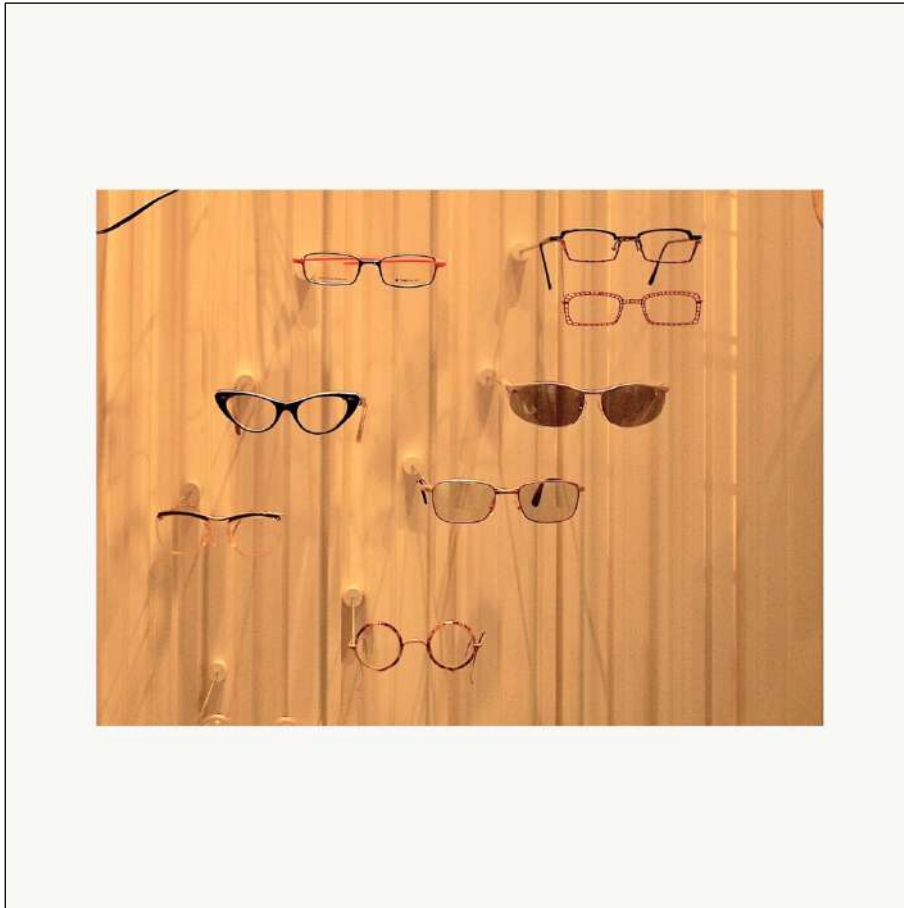


Figure 16. Objets familiers dans l'exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Les différents

Mais pendant longtemps, ce risque de familiarité n'a pas existé pour les objets des musées d'ethnographie. Ses objets étaient, certes, étranges, différents, mais ils étaient, dans une large mesure, construits comme tels. La distance physique et symbolique qui séparait le scientifique de son objet, la distance physique qui assure que « plus les autres sont loin, plus ils seront différents de nous », est devenue une valeur trop sûre pour le chercheur, une bouée de sauvetage pour objectiver les savoirs, et pour exposer ses objets. Cette distance faisait probablement du traitement du présent un enjeu moins épineux pour le musée ; les *autres* appartenaient à un monde qui se percevait comme vivant au passé ou dans un temps *autre*, dans l'atemporalité archaïsante attribuée au différent. Ces distances, perçues donc comme spatiales *et* temporelles, ont pu faciliter tantôt l'entrée des objets dans les collections, tantôt leur exposition. Les objets ne risquaient pas d'être trop familiers, puisqu'ils étaient inconnus dans les endroits où ils étaient montrés, apportaient la preuve *des différences* : différentes manières d'habiter le monde, d'établir un rapport à

la nature, de vivre en commun, de négocier avec l'inconnu... mais en plus, ils étaient *rendus* différents par les regards portés sur eux. La différence était constituée comme une valeur stable, mais le lointain, le différent, n'existe pas en soi, il émerge seulement par rapport à un point référentiel : « les mots “lointain” ou “bizarre” qui ont l'air de faire sens en soi ne le font que par rapport à un implicite, relatif au locuteur, à sa situation et à ses normes »²⁵³. Cette stabilisation du différent (stabilisation qui implique nécessairement que l'on cache le référent qui construit la différence, que l'on cache, dans ce cas, l'existence du musée, de son *point de vue*) fait partie de la construction des objets perçus comme *exotiques*. L'*objet exotique* est un objet forcément décontextualisé, comme l'explique Staszak, il s'agit d'un objet qui a été retiré de son contexte original pour être inséré dans un autre contexte où il se mesure à d'autres référents qui le rendent alors rare ou curieux²⁵⁴. En ce sens, le musée est le lieu parfait de l'*exotisme* ; le musée est d'abord un lieu de dé-contextualisation : entrant au musée les objets perdent forcément leur contexte et c'est ensuite seulement que l'on cherchera (ou non) à rétablir le contexte perdu ou qu'on en inventera un autre (nous y reviendrons dans le chapitre 3). Donner une nouvelle valeur aux objets, les détacher de leur contexte pour leur en donner un nouveau, qui, même s'il tente de recréer l'original, n'y parviendra jamais, c'est *muséaliser* une chose. *Muséaliser*, c'est toujours re-signifier, et cette re-signification, lorsqu'il s'agit de la culture matérielle des *autres*, peut très bien être comprise comme un acte de domination. C'est dans ce sens aussi que l'on peut comprendre le processus de muséalisation : non seulement comme un acte muséologique de changement de statut d'une chose du monde en objet d'étude, en *muséalie*, mais aussi comme un acte de prédation symbolique ; et c'est cet acte, inscrit pleinement dans la logique coloniale, qui a permis de créer, d'inventer de

²⁵³ La citation complète de Staszak est très parlante : « Les mots “lointain” ou “bizarre” qui ont l'air de faire sens en soi ne le font que par rapport à un implicite, relatif au locuteur, à sa situation et à ses normes. C'est lui qui définit le proche et le normal dont l'exotisme se démarque. Il faudrait donc toujours dire qui caractérise tel lieu comme exotique - de même qu'on a besoin de savoir qui dit “je” ou “maintenant” pour que ces mots fassent sens. Les linguistes qualifient d'embrayeurs ces mots dont la signification dépend du contexte de leur énonciation, qui relèvent du discours et non du récit. » C'est dans cette logique que des anthropologues comme Sally Price ont toujours dit que l'ethnographie nous en dit plus sur celui qui pointe du doigt que sur celui qui est signalé. Puisqu'il s'agit d'objets référentiels, quand on parle de l'objet, on parle aussi (bien que de manière voilée) du référent pour la construction de cet objet. L'intérêt de révéler le point de vue, l'énonciateur, le référent, dans la construction de récits ethnographiques (dans les expositions, par exemple) réside dans le fait de permettre à chacun de comprendre sa place dans la production de représentations de l'altérité. Voir : STASZAK Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », in : *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008, p.8.

²⁵⁴ STASZAK Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », 2008, p. 13.

toutes pièces un objet ethnographique, et de donner ainsi aux musées d'ethnographie leur raison d'être.

L'*objet exotique* (au même titre que l'objet *traditionnel*) ne présente pas d'attributs stables, mais, comme la notion d'exotisme à laquelle il répond, il doit être *rendu exotique* par rapport à un référent : en effet, son origine temporelle, ou géographique, ne suffit pas à déterminer si un objet est *exotique* ou non car « l'exotisme ne concerne pas un lieu ou un objet, mais un point de vue et un discours sur ceux-ci »²⁵⁵. L'exotisme est un filtre dans l'œil de celui qui regarde, il n'est jamais inhérent à l'objet. Deux objets appartenant aux musées étudiés ici nous aident faire le point sur la question de l'exotisme dans les collections ethnographiques, un *ostensoir* et un *portrait commémoratif*. Créés au cours du même siècle, faits à la main, tous deux à usage cérémoniel et provenant de lieux éloignés de milliers de kilomètres du musée dans lequel ils sont exposés : du Pérou au *Museo de América* à Madrid pour le premier, du Nigeria au *Museo de las Culturas del Mundo* à Barcelone, pour le second. Ces deux objets ne pourraient entrer au même titre dans la catégorie des *objets exotiques*. Même si l'on ajoute à cette mince description que l'*ostensoir* est un *objet colonial* (période à laquelle l'exotisme est intimement lié), il n'y a aucun moyen de le faire entrer dans la catégorie exotique, c'est un objet trop similaire à ceux fabriqués et utilisés près du Musée où il est exposé. Et de fait, l'*ostensoir* n'est pas exposé dans la partie *ethnographique* du *Museo de América*.

²⁵⁵ STASZAK Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », 2008, p.7.

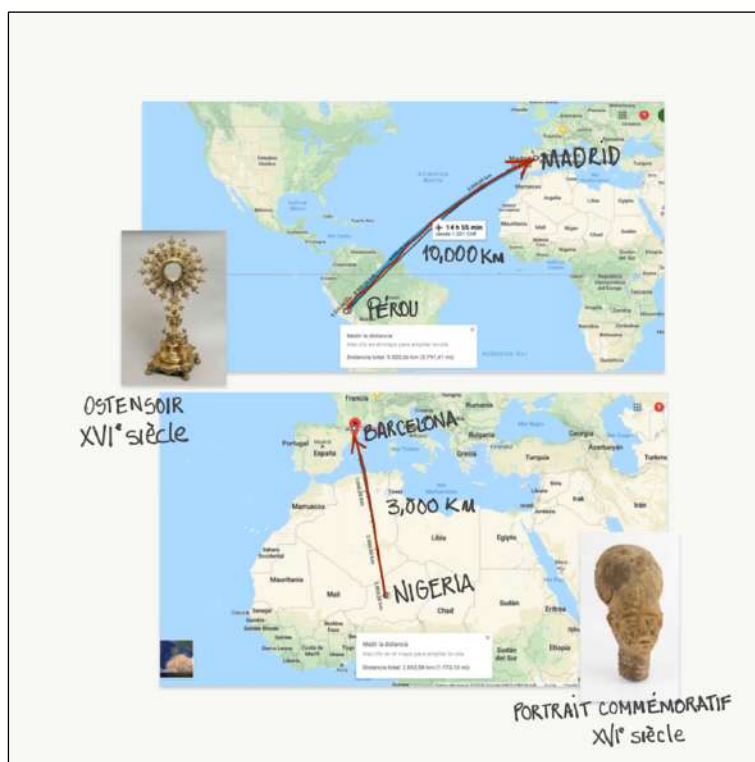


Figure 17. Comparaison entre deux objets d'origine lointain.

Outre cette construction exotique de l'altérité, la tendance culturaliste à rechercher les objets les plus denses, des objets qui condensaient beaucoup d'informations sur les différences des cultures, sur ce qui les rend plus différents, distants, singuliers (*rare*, *étranges*), se reflète matériellement dans les collections (même si les anthropologues du début du XX^{ème} siècle se méfiaient déjà de l'idée de *cultures pures*²⁵⁶). En d'autres termes, l'invention d'une altérité marquée par des caractéristiques telles que l'authenticité, la pureté, la différence, converties en un bloc de limites nettes qui sépare l'*autre* de *nous*, (et une culture des autres) a également conduit à la sélection d'objets qui éprouvent ou qui traduisent physiquement ces caractéristiques. Beaucoup des objets collectés dans les

²⁵⁶ Dans les *Instructions sommaires*... on trouve cette référence : « La première chose qu'il y ait à dire de la « pureté du style », c'est qu'elle n'existe pas. Tout est mélange, produit d'influences disparates, résultat de facteurs multiples. La Vénus de Milo elle-même n'est pas pure : ce chef-d'œuvre de la statuaire grecque représente une femme qui a le type nordique. Il ne faut donc en aucun cas rejeter un objet sous prétexte qu'il est « impur ». Même marqué par l'influence européenne, un objet indigène doit être récolté. (Exemple : les bambous gravés de la Nouvelle-Calédonie, où sont représentés des personnages européens). Bien plus, beaucoup d'objets dont l'origine est entièrement européenne sont très intéressants. (Exemple : les objets d'importation que beaucoup d'indigènes portent en colliers ou en pendants ; les éclisses de chemin de fer dont les Somalis se servent pour fabriquer des pointes de flèches). Musée de l'Homme, Mission scientifique Dakar-Djibouti, *Instructions sommaires*..., 1931, p. 8. Il convient de se demander si ce plaidoyer pour l'abandon de la recherche de la pureté a été récusé autant que le plaidoyer pour éviter les raretés, y compris la beauté. Et même nous demander si aujourd'hui, en cherchant parfois des objets du présent qui correspondent bien aux objets d'il y a cent ans, nous continuons à n'entendre bien ce plaidoyer.

musées d'ethnographie ont été sélectionnés selon ces critères qui mettraient en avant les caractéristiques de pureté, d'authenticité, de condensation de la différence, d'essentialisation et de complétude, tout cela pour parvenir à une représentation idéale de l'objet²⁵⁷. Et de fait, dans plusieurs expositions permanentes actuelles les collections exposées montrent exclusivement ces caractéristiques, que les objets présentés aient été faits au début du XX^{ème} ou au début du XXI^{ème} siècle. Ainsi, sans devenir formellement des attributs stables de *l'objet ethnographique*, certaines de leurs caractéristiques physiques se sont cristallisées comme étant leurs attributs de facto : objets faits à la main, avec des techniques utilisées depuis de nombreuses années, objets investis d'une fonction, notamment de cérémonie, objets de rituel, d'usage domestique, etc.... En quelque sorte, ces caractéristiques sont plus faciles à identifier comme étant liées à une notion et une esthétique *exotique*, qu'à placer sur une carte géographique établissant leur origine, ou qu'à préciser en mesurant l'exotisme à l'aune des distances spatiales ou temporelles séparant l'objet de son lieu d'exposition.

Outre l'objet exotique envisagé comme matérialisation de la dichotomie « nous – les autres », signalons une autre invention dichotomique de la modernité, sa propre antinomie : la *tradition*, et donc l'objet *traditionnel*. Un objet marqué par l'atemporalité. Il n'est pas facile de définir la tradition, et pourtant, l'exercice est nécessaire, car ce concept s'est beaucoup usé au fil du temps, et il est aujourd'hui difficile à soutenir dans un contexte scientifique. Voici trente ans déjà, Gérard Lenclud évoquait cette situation, et nous proposait de réfléchir à ce que la notion de *tradition*, d'un point de vue critique, pouvait recouvrir ; il avait à ce propos défini trois attributs possibles de la *tradition*, au sens, disons, le plus classique (voire *traditionnel* ?) : a) la persistance du passé dans le présent, b) la représentation de contenus qui sont culturellement significatifs et ont donc une force active et une prédisposition à la reproduction c) un mode de transmission qui, en somme, ne se limite pas à un texte²⁵⁸. Ensuite, s'appuyant sur les travaux de Pouillon et Goody, il élaborait un argument annulant toute possibilité pour l'un ou l'autre de ces

²⁵⁷ Comme l'exprime James Clifford dans le chapitre *On collecting art and Culture* : "Expectations of wholeness, continuity, and essence have long been built into the linked Western ideas of culture and art", CLIFFORD James, *The predicament of culture...* 1988, p.233.

²⁵⁸ Lenclud démêle finement cette question des référents des attributs de la traditionnalité à partir de ces trois fils, que très injustement j'ai résumé en trois lignes. Pour aller plus loin voir : LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », in : Terrain, n°9, 1987, pp. 110-123.

trois éléments d'être scientifiquement considéré comme attribut en soi de la *tradition*, parce que « aucune de ces acceptions ne permet de délimiter en raison entre des faits traditionnels et d'autres qui ne le seraient pas, ni de percevoir où se situeraient exactement les mécanismes de sa perpétuation »²⁵⁹. Et pour ce qui me concerne, il me faut avouer qu'en rédigeant le présent texte, l'usage du terme *traditionnel* m'a souvent mise mal à l'aise, car il devient un mot fourre-tout et attrape-tout. Selon le musée considéré, les *cultures traditionnelles* désignent aussi bien les cultures rurales que les sociétés sans écriture, mais aussi des sociétés *avec* écriture... Ou alors, ce que l'on voit comme *traditionnel* vient tout simplement d'un passé aux contours flous, et presque toujours, toutes ces *traditions* ont en commun d'être assez difficiles à situer dans le temps : contrairement à la *modernité*, clairement marquée par son époque, la *tradition*, elle, reste passive. Ainsi, la représentation *exclusive* des *sociétés traditionnelles* dans les expositions semble n'apparaître que comme réponse antinomique aux *sociétés modernes*. Quant à déterminer le degré de *traditionnalité* dont une culture doit faire montre pour entrer dans la catégorie des *cultures traditionnelles*, c'est un exercice des plus ingrats qui nous rappelle fâcheusement la quête de l'*identité culturelle* – comme s'il s'agissait d'une valeur mesurable, comme si nous disposions des barèmes de mesure à cette fin²⁶⁰.

La recherche de la différence – soit exotique, soit traditionnelle – cristallisée dans les objets du musée entre aussi dans le cadre des projets d'invention d'identités nationales agglutinantes et clairement dessinées : plus nous réussissons à homogénéiser les *autres*, en maximisant leurs différences avec *nous*, plus ils absorberaient facilement les diverses identités, les fondant en un *nous* tout aussi monolithique. Ainsi que le souligne Coquet, la priorité a été donnée, par exemple, à la collection d'objets qui ne montraient pas dans leur matérialité les contacts entre Africains et Européens, et cela a donné lieu à l'invention d'une esthétique *ethnique* ou *traditionnelle* « non contaminée ». Ces mêmes décisions, poursuit Coquet, ont engendré des collections incomplètes (même si c'est une condition

²⁵⁹ LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », 1987, p.117.

²⁶⁰ Le texte de Lenclud expose combien il serait futile de chercher une échelle pour établir le degré de traditionnalité d'une culture et ainsi démontrer que certaines sociétés sont plus traditionnelles que d'autres. Cela peut nous rappeler une autre notion de trappage, construite avec des vanneries similaires, celle d'*identité culturelle*. Il est impossible de mesurer à quel point on appartient à une culture, combien on conserve de ce qu'elle était, à quel point l'on coïncide avec ce qu'elle devrait être, et encore plus difficile quand on pense aux cultures dont on connaît à peine le passé. L'identité, comme la traditionalité, offre alors, selon le contexte donné, un outil qui, partant du fragmentaire comme condition intrinsèque, fait ressortir certains attributs ou certains autres.

de toute collection) et fondées sur la subjectivité²⁶¹. Il ne s'agit pas de dire que la collecte n'est pas/n'a pas été scientifique, mais de montrer que le projet de collecte scientifique a toujours été « “emmêlé” dans un réseau complexe d'objectifs, de pratiques et de processus »²⁶². Comme le rappelle Boris Wastiau, « en ce sens, le musée se refusait à être “ethnographique” il ne devait pas témoigner de la “réalité” mais suggérer un idéal »²⁶³. Dans cette façon de construire l'*autre* il y a le recadrage des photographies, ce geste d'altération minimale qui ne consiste pas à *falsifier*, mais simplement à *omettre*, en laissant hors-champ ce qu'il ne nous intéresse pas de montrer et qui pourtant, dans ce cas, représentait la complexité, la modernité, le contact entre les cultures. L'omission, comme nous l'avons constaté tout au long de cette recherche – les silences sur certaines choses, tandis que la voix s'élève sur d'autres – se cristallise en un discours qui, passivement mais non moins efficacement, construit une notion de l'*autre*²⁶⁴. En somme *l'étrange, le différent, le lointain*, ont été *étrangés* une fois de plus et *éloignés* dans nos musées, dans le choix des collections, dans les représentations, et cela a laissé son empreinte sur la construction du *temps des autres*. La pureté des cultures, si opérative pour les anthropologues, a également trouvé une place confortable dans les musées : la pureté est alors devenue synonyme d'authenticité, et cette dernière est aisément comprise comme une valeur intéressante pour les musées. Actuellement, dans les différentes expositions permanentes de nos musées, nous constatons que les objets les plus récents conservent les caractéristiques que nous venons de décrire. Il est évident que la sélection et l'exposition de ces objets rendent inopérants à la fois le risque de duplication du monde et l'excès de familiarité. Ce sont des objets *différents*.

²⁶¹ COQUET Michèle. « Des objets et leurs musées : en guise d'introduction », in : *Journal des africanistes, Des objets et leurs musées*, tome 69, fascicule 1, 1999. pp. 7-28.

²⁶² Traduction de : “« scientific » collecting of objects, to use an apt expression coined by Nicholas Thomas, was always « entangled » in a complex net of purposes, practices, and processes”. FABIAN Johannes, « On Recognizing Things ... », 2004, p.51.

²⁶³ WASTIAU Boris, « Le musée glouton... », 2009, p. 89.

²⁶⁴ Poursuivant le parallélisme, les photographes dits documentaires, lorsqu'ils présentent leur travail au concours international *Worldpressphoto*, ont l'interdiction de recadrer leurs images car on pense que ce geste pourrait déformer la réalité. Il n'en est pas ainsi lorsque la compétition n'est pas entre photos documentaires mais artistiques : dans ce dernier cas la vraisemblance de la fiction est acceptée comme un moyen de produire du sens. La subjectivité reconnue comme inhérente à l'art, permet de "recadrer" dans tous les sens, sachant que ce qui est montré est un point de vue. Si les discours officiels utilisent des images pour renforcer leurs théories, certains photographes, conscients des usages de l'image et de l'intérêt de construire ces discours à partir d'elle, les questionnent dans leur travail. Des théoriciens comme Joan Fontcuberta, qu'insistent sur le fait que toute photographie est une invention et non une reproduction de la réalité, nous rappellent que notre travail dans la représentation aux musées est aussi un travail de production de la réalité. Voir : FONTCUBERTA Joan, *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Barcelona : Gustavo Gili, 2015.

Les pareils

En ouvrant le champ d'étude et de représentation des musées d'ethnographie à l'inclusion de leur propre culture, en même temps que le monde se globalise, la distance entre le lieu où l'on représente (le musée) et celui qui est représenté s'est réduite. Si l'on soustrait aussi à celle-ci la distance temporelle, en nous axant sur le présent, on a alors le projet de connaître/représenter *sans distance*. Mais il faut remarquer que cette complexité ne réside pas seulement dans les changements du monde, dans la sensation de son *rétrécissement*, comme on l'appelle Augé²⁶⁵, et sa globalisation, ou dans le changement de la composition des sociétés vers le multiculturalisme²⁶⁶, mais qu'elle est tout autant le fruit du fait que les musées souhaitent construire ses objets sous d'autres éclairages. En d'autres termes, outre la réduction des distances physiques (de l'espace et du temps), les distances qui sont raccourcies (ou que l'on cherche à raccourcir) sont les distances symboliques que les musées et la discipline ont construites envers leurs objets. En effet, nous pouvons constater que les réflexions sur les objets « sans attributs » du présent proviennent de (ou portent sur) surtout des *musées de société* qui non seulement ont choisi le présent pour cadre de représentation mais aussi les sociétés proches de leur musée et le *monde globalisé* pour objet d'étude. De ce choix il ressort que ce type de musée a le projet de connaître et de représenter le point auquel se croisent les axes géographiques et temporels, l'origine d'un plan cartésien : l'ici et maintenant. Il s'agit donc de musées qui traitent des sujets et exposent des objets du même quadrant espace-temps, ce qui peut évidemment faire que les visiteurs (dont les référents sont plus ou moins proches des ceux représentés dans le musée) trouvent ces objets trop familiers ou trop quotidiens.

Cet ancrage dans l'actualité des musées de société, est jugé comme plus réalisable grâce au second plan auquel ces musées ont relégué les collections. En effet, Noémie Drouguet affirme que « le poids de la collection, qui contribue à l'inertie du musée d'ethnographie et de son discours, qu'il soit orienté sur la nostalgie d'un paradis perdu, la glorification d'une discipline scientifique ou l'esthétique, s'allège enfin et ouvre la voie à la possibilité pour l'institution de s'ancrer dans le contemporain et la démarche participative »²⁶⁷. Ce rattachement aux objets du présent devient compliqué quand, une fois résolu le besoin de

²⁶⁵ cf. AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris : Aubier, 1994.

²⁶⁶ Voir à l'introduction générale de cette thèse la question du multiculturalisme comme nouveau prisme d'observation pour la compréhension de l'objet de l'anthropologie, p. 20.

²⁶⁷ DROUGUET, Noémie, *Le musée de société...*, 2015, p. 187

représentation dans les expositions par des objets *familiers* – parfois choisis par des collectes participatives – ceux-ci doivent être ensuite inclus dans les collections. Le risque de familiarité, que nous avons énoncé précédemment, et celui de la reproduction du monde, touchent dans ce cas des limites qui ont mené les ethnologues, les muséologues, ainsi que les conservateurs des musées de société, à se demander comment établir une norme pour l'entrée des objets du présent dans les collections. Alors, bien que la position des musées des sociétés à l'égard de l'objet soit apparue en grande partie comme une réponse au positivisme accordé à l'objet, bien qu'ils soient partis de l'idée que l'objet ne pouvait soutenir aucune vérité absolue, dans la pratique, ces musées sont restés très attachés aux objets comme témoins, et le questionnement, par le collectionnisme de ceux du présent en est la preuve. L'expérience des musées de société nous est significative évidemment, par leur spécialisation dans le présent, et aussi par leur rapport à l'objet en général, et plus particulièrement à ceux du présent, mais aussi par leurs racines ethnographiques.

Alors, qu'en est-il des musées d'ethnographie disciplinaires et consacrées surtout à l'altérité comme ceux qui nous occupent ici ? Comment le contemporain est-il dressé dans ces musées ? Cette question nous rapproche de l'enjeu des musées de société, car nos musées intègrent, dans une plus ou moins grande mesure, leur propre société ou culture comme objet. Ils abordent donc l'étude et la représentation de ce qui est proche dans l'espace, et puis, parce que l'ethnographie est une discipline du vivant, et doit donc intégrer le présent. De plus, même si nous nous éloignons de l'idée d'une menace d'homogénéisation des cultures du monde, nous ne pouvons éviter de remarquer que la circulation des personnes, des connaissances et des objets s'accroît de jour en jour, donnant à de nombreux objets une portée mondiale. Ils perdent ainsi, par leur familiarité même, leur capacité à éveiller l'étonnement chez ceux qui les regardent de l'autre côté de la vitrine. La question se pose alors de savoir comment envisager leur familiarité, tout en établissant une distance par rapport à eux. Quand les musées veulent nous montrer des objets dépourvus de toute étrangeté, comment justifier leur présence sans trop les *naturaliser*, de façon qu'ils puissent nous révéler un aspect auquel nous ne sommes pas habitués, qu'ils soient, en somme, dé-familiarisés²⁶⁸. Un cas remarquable d'exposition

²⁶⁸ Si nous faisons spécialement référence aux musées d'ethnographie, ce n'est pas parce qu'ils sont les seuls à rencontrer cette difficulté à collecter et à exposer le présent. Les musées d'art contemporain sont

d'un objet *naturalisé* pour les visiteurs d'une exposition, est celui de l'*Épopée d'une soupière*²⁶⁹ par Martin Schärer, ancien conservateur de l'*Alimentarium* (Musée de l'alimentation à Vevey, Suisse) qui transforma cet objet d'usage quotidien en un objet phare du Musée, en opérant avec lui un exercice de *prise de distance* qui nous rappelle celui proposé par le théâtre de Bertolt Brecht²⁷⁰. La soupière – objet familier et quotidien, au point de passer inaperçu – servait ici à montrer les mondes de sens qui émergent dans une exposition : la réalité primaire et *réelle* à laquelle la soupière appartient (son contexte d'origine), la réalité secondaire dans laquelle la soupière est insérée – toujours une réalité fictive (son contexte dans l'exposition), et la troisième réalité qui est la réalité personnelle du visiteur²⁷¹. Ce processus de distanciation entre le visiteur et ce qui lui est donné à voir, passait par une démonstration de l'*artifice du musée*, par l'identification de l'auteur du discours, c'est-à-dire par une réflexion méta-muséale, ou méta-expographique. Par ce geste, la *banale* soupière est devenue un objet étrange, singulier, incontournable, bref, manifestement, *un objet de musée*. Nous reviendrons sur ce mécanisme de déstabilisation des distances au dernier chapitre.

confrontés à la même tâche. La question réside dans le statut de l'objet, en ce sens que, contrairement à un musée d'art contemporain, où les œuvres sont exposées pour des valeurs qui renvoient à elles-mêmes (esthétique), dans les musées d'ethnographie, les objets sont collectés et exposés pour leur valeur représentative, pour leur capacité à attester d'un fait qui ne peut être conservé dans un musée. Compris comme un document du présent, tout objet est susceptible d'être intéressant (par charité épistémologique), y compris les objets familiers, quotidiens, communs ou banals.

²⁶⁹ cf. SCHÄRER Martin R., *L'épopée d'une soupière : approches muséologiques*, Vevey : Alimentarium, 2004.

²⁷⁰ Schärer fait allusion à l'épopée, une figure clé du théâtre brechtien. En effet, l'*estrangement* que nous éprouvons dans le cas de la soupière, est lié à l'effet d'éloignement et de désaliénation dans le travail de Bertolt Brecht et appelé *Verfremdungseffekt* (effet de distanciation), qui a pour but d'éviter que le public ne s'identifie à la représentation – il doit savoir à tout moment qu'il s'agit d'une fiction. On retrouve cet aspect dans ce que nous avons appelé ici la relation musée-monde et l'illusion de réalité. Comme nous le verrons plus loin, à propos du MEN, le visiteur est constamment incité à prendre conscience de sa participation à la fiction du musée, à être conscient que ce qu'il voit n'est pas la réalité mais une représentation de celle-ci, ce qui permet aux diverses couches de mondes de ne pas se chevaucher. Pour y parvenir, Brecht a utilisé des techniques permettant au public de toujours être conscient de voir une pièce et de pouvoir ensuite y réfléchir de manière critique (interruption de la narration linéaire, spectateur *face* au spectacle et non *dans* le spectacle, décor non réaliste, bris du quatrième mur...). cf. BENJAMIN Walter, *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, Madrid : Taurus, 1975. Titre original : *Versuche über Brecht* (1972).

²⁷¹ cf. SCHÄRER Martin R., *Exposer la muséologie*, ICOFOM 2018, p. 8. Ressource en ligne, disponible sur : http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Martin_SCHARER_Exposer_la_museologie.pdf.pdf [en ligne] consulté le 8 juillet 2020. Ainsi que : SCHÄRER Martin R. « La mise en exposition de l'alimentation : L'exemple de l'Alimentarium de Vevey. » in : Culture & Musées, n°13, 2009. Scènes et scénographies alimentaires, pp. 115-129.

D'entre nos études de cas, seul le MEN, le *Museo de Etnología de Barcelona* et le Musée de l'Homme présentent dans leurs expositions permanentes des objets du présent et familiers. Le code développé par la « muséographie de la rupture » que pratique le MEN a créé une potion efficace, propre à provoquer l'*estranagement* du quotidien et du présent²⁷². De son côté, le Musée de l'Homme, fidèle à son histoire, non seulement collectionne les objets les plus communs comme des objets-témoins, mais reprend également la muséographie Rivière afin de les exposer de la façon la plus attrayante possible. Mais, comme nous le verrons ensuite, l'intégration de ce type d'objets dans les expositions permanentes et donc dans les collections de la plupart de nos cas d'étude est pratiquement impensable. En fin, dans la plupart des musées d'ethnographie du type de ceux que nous étudions, les objets issus d'un présent familier sont proscrits, tandis que les objets différents, dont l'étrangeté s'est construite depuis si longtemps, peuplent les réserves autant que les vitrines. En outre, les pratiques de collection et d'exposition des objets du présent reprennent une construction de l'objet qu'insiste sur la différence entre les cultures, sur leur pureté, sur l'immutabilité de leurs attributs.

C'est cette déstabilisation des distances que nous allons explorer comme un instrument de contemporanéité. La possibilité de disloquer les emplacements temporels de la dichotomie « différent – pareil », nous montre que la manière de construire nos objets comme distants, comme proches, comme archaïques ou comme contemporains, revient toujours à ceci : *une manière de construire nos objets* – souvent une manière ancrée dans l'inertie de nos formes de connaissance et de représentation. Donc si nous ouvrons la possibilité d'une re-signification des distances prises par rapport aux objets, nous ouvrons par-là la possibilité d'une construction contemporaine pour eux. Tout comme l'*estranagement* de ce qui nous est proche nous permet de nous éloigner du quotidien, de repérer l'inaperçu, une utilisation *approximante* du temps, une *mise en contemporanéité*, permet de rapprocher le lointain (en espace et en temps). Au chapitre suivant, nous verrons que, en élaborant un jeu d'échelle analogue à l'*estranagement* du familier, nous pouvons faire du temps un outil de construction des objets qui parvient à rendre proche

²⁷² Dans le cas du MEN, l'exercice d'*estranagement* a une relation identifiable avec les gestes duchampiens, Jacques Hainard l'explique en disant : « il [Marcel Duchamp] affirma un jour qu'il n'était pas nécessaire d'inventer des objets, qu'il suffisait de les prendre tels qu'ils étaient et de décréter qu'il s'agissait d'œuvres d'art. Restait à les signer. Cette (folle) réflexion du siècle passé alimente une grande partie de la pratique de ce musée ». HAINARD Jacques « Du musée spectacle à la muséographie... », 2004, p.371.

le lointain, à établir une contemporanéité intersubjective. Ainsi, la mise du passé au présent (mais aussi du *présent-atemporel* au *présent-contemporain*) pourra devenir une conjugaison du temps permettant de nous rapprocher de l'objet.

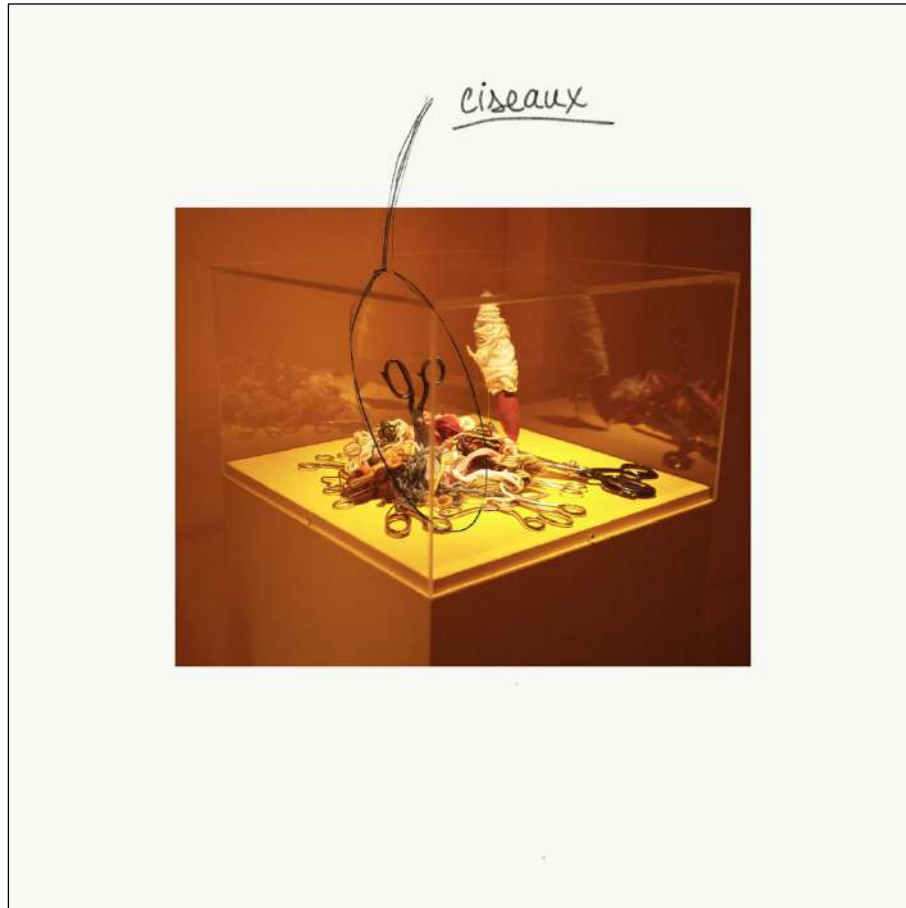


Figure 18. Vitrine sur le *Mythe des Moires*. Ciseaux : objets quotidiens et industriels, objets familiers devenus étranges : ils « coupent des vies ». MEN, exposition temporaire *C'est pas la mort !* 2015.

4. Les objets du présent dans les expositions permanentes

Nous avons esquissé un cadre pour comprendre les divers conditionnements pouvant expliquer pourquoi les objets du présent sont si peu nombreux dans les collections d'une grande partie des musées d'ethnographie ; mais nous ne saurions négliger ni minimiser pour autant le fait que, dans une lecture globale des expositions permanentes des musées ici étudiés, il est difficile de trouver des objets récemment réalisés ; ni le fait que pour les identifier il faut un regard minutieux, qui observe les objets un par un, cherche leurs datations dans les cartels, et enfin constate que les objets postérieurs à 1980 apparaissent

comme des anomalies dans l'ensemble de l'exposition. Mais quels sont donc ces objets les plus récents des expositions permanentes, quel objet contemporain est actuellement en construction dans les musées d'ethnographie qui ici sont question ? quel rapport à la contemporanéité se construit ?

4.1 Les deux musées en Suisse

Le Musée d'ethnographie de Genève a une politique d'acquisition publiée qui nous permet de comparer les impressions produites par la visite de l'exposition permanente avec une norme. Après une présentation de l'état actuel du Musée et de ses collections, en mentionnant aussi le cadre législatif et éthique dans lequel il s'inscrit, le document consacre une section aux critères généraux et particuliers pour évaluer une pièce en vue de sa potentielle entrée dans les collections du Musée. Nous trouvons les grandes lignes régissant l'entrée de tous les types d'objets susceptibles d'être collectés, et qui sont divisés entre : *artefacts à caractère ethnographique*, iconographie, photographie, audiovisuel, archives papier et archives sonores²⁷³. Concentrons-nous sur les artefacts à caractère ethnographique. Pour ceux-ci, il est spécifié, par exemple, que les objets industriels ne seront pas acquis. Cette remarque est significative car, à côté de cette volonté déclarée de ne *plus* collecter d'objets industriels, le MEG détient, de fait, dans ses collections, des objets produits industriellement ; mais le choix actuel est non seulement d'interdire à l'avenir leur entrée dans les collections, mais aussi de ne pas les inclure dans la collection permanente²⁷⁴. Une des raisons exprimées pour ne plus collecter des objets industriels retient l'attention : « la collection de ce type d'objets ne connaît pas de limite »²⁷⁵, ce qui nous rappelle cette angoisse de reproduction du monde dont nous parlions plus haut. Dans ce même document, il est également rappelé que le contexte industriel est un « contexte éloigné des intérêts principaux du Musée »²⁷⁶, ce qui nous

²⁷³ cf. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE, « Politique d'acquisition du Musée d'Ethnographie de Genève », 2017. 8

²⁷⁴ Il y a, par exemple des aspirateurs (n° inventaire ETHEU 061560) voir le catalogue en ligne du MEG, disponible à l'adresse URL : <http://www.ville-ge.ch/meg/musinfo00.php?what=aspirateur&dpt=ETHEU&debut=0&bool=AND> [en ligne] consulté le 06.02.2019.

²⁷⁵ « Le MEG se propose d'acquérir des objets d'art ou d'artisanat mais ne complètera plus à l'avenir ses collections d'objets produits dans un contexte industriel, trop éloigné des intérêts principaux du musée. La collecte de tels objets ne connaît en effet potentiellement aucune limite et le MEG ne souhaite pas entrer en concurrence avec d'autres institutions muséales sur ce terrain ». MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE, *Politique d'acquisitions...*, 2017, p.8. Il s'agirait alors de se demander : Qu'est-ce qui n'a pas de limites ? Les objets produits en série ? Et l'artisanat, a-t-il une limite ? Et quid de l'art ?

²⁷⁶ MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE, *Politique d'acquisitions...*, 2017, p.8.

aide à comprendre qu'en effet, l'objet d'étude et de représentation de ce Musée aujourd'hui n'est pas, ou du moins pas principalement, une société industrialisée. Nous pouvons alors nous demander si les traces de l'industrialisation que l'on trouve dans toute société contemporaine sont ici évitées par système ou par omission.

En effet, le choix de montrer les *traditions* des cultures s'applique de manière homogène aux cinq continents que présente l'exposition. Quelle que soit l'époque d'où proviennent les objets ainsi exposés, toutes les représentations que nous rencontrons nous montrent des modes de vie que nous pourrions qualifier de *traditionnels* au sens le plus *traditionnel* du terme. Nous y reviendrons plus loin, dans les conclusions. Le passé et le présent, ainsi que l'ici (l'Europe) et l'ailleurs (le monde) sont abordés de la même manière, en mettant l'accent sur les traditions. Si nous nous concentrons sur les objets les plus récents qui sont exposés, nous pouvons retenir la paire de *pains rituels* fabriqués en Sardaigne et présentés dans la vitrine *Accueillir et partager* : nous y trouvons une représentation des traditions qui ne semblent pas être marquées par le temps. Quand je dis *qui ne semblent pas*, je me réfère précisément à une dimension formelle, au fait que sans l'aide, par exemple, d'un texte ou d'une affiche qui les situe précisément comme objets contemporains, et que, sans un regard très attentif de la part du visiteur, ces objets ne seront certainement pas perçus comme des objets du présent²⁷⁷. Il est donc important de se demander si le choix *exclusif* et *excluant* des *cultures traditionnelles* comme objet – tout en refoulant impitoyablement tout ce qui, en elles, renvoie à la modernité – peut renforcer le cadre intellectuel dichotomique dans lequel ces deux notions ont été construites. En ce qui concerne la temporalité, ce *grand partage*, cette opposition résultant du choix d'une parmi deux notions, ouvre un fossé entre passé et présent, ce qui leur confère un caractère antinomique. Aborder les traditions comme objet *exclusif* de l'ethnologie et comme objet imperméable à la modernité signifie que les *cultures traditionnelles* sont exclusivement présentées comme des *persistances du passé dans le présent* (sans être marquées par le

²⁷⁷ En effet, l'interprétation de la collection permanente du MEG change considérablement lorsqu'elle est complétée par les différents supports de la découverte – visites guidées et approfondissement du discours à travers des ressources telles que les tablettes chargées d'informations sur l'exposition. L'intention de la collection permanente est d'être une représentation des pratiques originales de l'ethnographie, c'est-à-dire des musées de la discipline au début du siècle dernier. De mon point de vue, il est difficile de comprendre ce message lors de la visite de l'exposition sans l'aide du personnel de médiation du musée. En tout cas, comme nous l'avons indiqué à propos de la méthodologie, cette recherche vise à concentrer l'attention sur le dispositif muséographique de base, considéré comme un support suffisamment puissant pour les messages que l'on souhaite faire passer dans une exposition.

présent), tandis que la modernité – proscrite – pourrait se comprendre comme le bourgeon immaculé du *maintenant*. L'opposition entre modernité et tradition crée ainsi une division dans la temporalité, car le rôle du présent en tant qu'articulateur du passé se voit effacé. C'est ainsi que la tradition acquiert une temporalité hors du présent. Ce disant, notre intention est de montrer que le choix même d'une représentation des traditions (ou des *sociétés traditionnelles*), est susceptible de placer différemment l'accent, notamment lorsque les persistances du passé se voient structurées par le présent.



Figure 19. Pain rituel, réalisé en 2013-2014 en Sardaigne, dans l'exposition permanente du MEG, 2018. Droits de l'image : MEG.

Dans le MEG, les objets du présent sont peu nombreux par rapport à l'ensemble des objets exposés de la collection : j'y ai identifié moins de dix muséales dont la date de production est postérieure à 1980. Et aussi remarquer que, hormis les artefacts ethnographiques qui, en général, montrent des traits *traditionnels*, l'exposition permanente du MEG comporte une forte présence d'œuvres d'art provenant d'Europe, d'Afrique et d'Asie. Le fait d'exposer des œuvres d'art d'origine extra-européenne, de différentes périodes (et pas nécessairement de la période contemporaine), constitue une particularité parmi nos études de cas ; nous le verrons ensuite, si dans d'autres expositions nous trouvons aussi des

œuvres d'art, celles-ci sont généralement d'une époque récente (qu'il s'agisse d'art européen ou extra-européen), soit d'œuvres historiques mais alors uniquement d'origine européenne, placées là pour restituer le contexte dont un objet est issu. Au contraire, les œuvres d'art exposées dans le MEG sont des *auto-représentations* et non des représentations européennes de l'altérité. La politique d'acquisition des collections sert le parti pris observé dans l'exposition permanente : « Le MEG se propose d'acquérir des objets d'art ou d'artisanat »²⁷⁸. En effet, dans cette exposition, il ne semble pas exister une problématique qui oblige à choisir entre art et artefact, ni pour les muséales du passé ni pour celles du présent. Ainsi, l'exposition d'œuvres d'art de création très récente semble s'inscrire dans une logique plus large d'inclusion de l'art de différentes périodes et origines dans le discours expographique. D'une certaine manière, l'exposition d'artefacts ethno-historiques et d'œuvres d'art historiques donne un caractère *historique* global à l'exposition : on pourrait en effet, la penser comme une histoire culturelle dans laquelle l'art a tout naturellement sa place.

Il est à remarquer que, dans la politique d'acquisitions, l'idée d'aborder les phénomènes sociaux contemporains paraisse liée à l'art contemporain : « Pour satisfaire à l'un des aspects de son projet qui est de traiter de phénomènes sociaux contemporains, et contourner la cherté des *arts traditionnels* sur le marché, le MEG doit également pouvoir acquérir des pièces produites à la période contemporaine, incluant celles qualifiées d'*art contemporain* »²⁷⁹. En effet, comme nous le verrons plus clairement dans le troisième chapitre, la représentation du présent, dans certains des musées retenus pour cette recherche, passe fréquemment par des œuvres dites d'art contemporain, et non pas par ce que l'on appelle un artefact à *caractère ethnographique* au sens le plus strict. Il est également intéressant de noter que la mention de la possibilité d'acquérir des œuvres d'art contemporain soit incluse dans la section consacrée aux artefacts à *caractère ethnographique* : une fois de plus, nous constatons la non-dissociation art/artefact et, en même temps, nous pouvons soupçonner le remplacement de l'artefact contemporain par l'œuvre d'art contemporain. En effet, parmi les expôts postérieurs à 1980 dans l'exposition permanente qui sont des *vraies choses*, on peut trouver *La mer*, une installation vidéo de l'artiste français Ange Leccia, datée de 1992, qui présente, en vue

²⁷⁸ MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE, *Politique d'acquisitions...*, 2017, p.8.

²⁷⁹ MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE, *Politique d'acquisitions...*, 2017, p.8.

plongeante, le perpétuel va-et-vient des vagues léchant le sable d'une plage corse. Cette vidéo est projetée sur un plan qui divise la monumentale salle d'exposition en deux zones. Ensuite, quatre animaux marins, géants et fantastiques, flottent en suspension dans la zone dédiée à l'Océanie ; ils ont été réalisés par différents artistes du Déroit de Torres, en Australie avec des filets de pêche perdus dans l'océan²⁸⁰. Ces objets datent de 2015-2017, et sont les pièces les plus récentes relevées dans l'exposition permanente, des objets qui ne cachent pas leur dimension contemporaine.

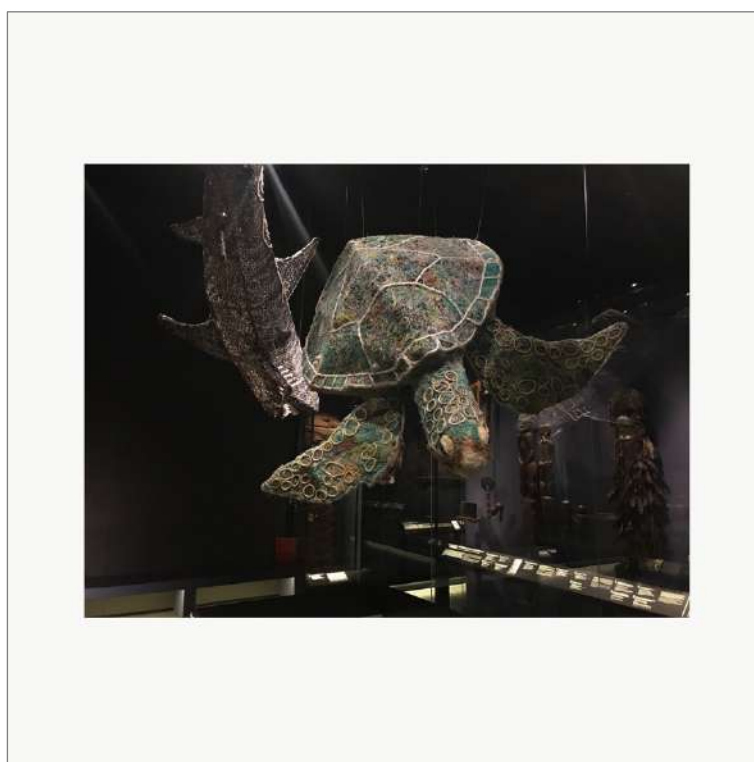


Figure 20. Animaux marins monumentaux créés au Déroit de Torres entre 2015-2017.
Collection permanente du MEG, 2018.

L'exposition permanente autant que l'analyse de la politique d'acquisition du MEG nous indiquent que l'objet d'étude et de représentation de l'exposition permanente ce sont les *cultures traditionnelles* du monde. Si, pour les artefacts ethnographiques, le choix porte sur des objets qui n'usent pas de matériaux modernes ou de procédés industriels, il y a là

²⁸⁰ (1) *Tortue* : Jimmy Kenny Thaiday, Jimmy John Thaiday, Lorenzo Ketchell, Ellarose Savage, Emma Gela, Ethel Charlie, Florence Gutchen, Alma Sailor, Nancy Naawi, Nancy Kiwat, Lavinia Ketchell, Racy Oui-Pitt, Marion Gaemers, Sue Ryan, Lynnette Griffiths. (2) *Lays* : Lavina Ketchell. (3) *Raina* : Ethel Charlie. (4) *Requin de récif Ged Nor Beizam* : Jimmy Kenny Thaiday, Jimmy John Thaiday, Lorenzo Ketchell, Ellarose Savage, Sue Ryan, Lynnette Griffiths.

cependant un désir explicite de représenter des cultures contemporaines, par la collecte d'objets artisanaux et d'œuvres d'art contemporain. Et pourtant, dans l'exposition permanente nous ne trouvons pas une représentation très claire des cultures contemporaines, alors que dans les expositions temporaires, comme nous le verrons plus loin, cette représentation est constante et abordée principalement à travers les œuvres d'art. Cela nous amène à nous demander si la ligne rouge tracée devant les objets industriels pour leur entrée dans la collection est liée à une certaine « indignité de la marchandise »²⁸¹ qui l'empêche de devenir patrimoine, et si par conséquent la représentation du contemporain ne retomberait pas ainsi sur les œuvres d'art. Dans cette logique, une question qu'il me paraît intéressant d'aborder (ce sera fait plus tard) est le risque de tracer une ligne aussi nette entre le contemporain représenté à partir de l'individualité de l'artiste, et donc perçu comme subjectif, alors que le *traditionnel* s'en trouve cristallisé, représenté d'un point de vue objectivé et apparemment neutre, véhiculé par les objets eux-mêmes en tant que détenteurs de l'objectivité.

Par ailleurs, dans cette politique d'acquisitions, les qualités des artefacts de caractère ethnographique à collecter sont énumérées avec clarté : « des qualités historiques, ethnographiques, esthétiques et documentaires »²⁸². L'énoncé de ces critères implique l'acceptation du fait que tout objet ethnographique n'est pas nécessairement objet de musée, et doit être choisi sur la base de raisonnements scientifiques, et que c'est un choix spécifique dans le cadre d'un projet intellectuel précis. À signaler que tout au long de cette énumération des attributs requis pour les *artefacts à caractère ethnographique*, le problème de l'esthétique des objets ne se pose jamais (pas de contre-esthétisme théorique) – bien au contraire, la valeur esthétique est souhaitée, tant pour les artefacts que pour l'idée, fermement exprimée, d'inclure des œuvres d'art dans la collection.

Le fait de publier une politique d'acquisition de collections, aux limites bien définies, semble suggérer un effort de définition d'un projet institutionnel ainsi qu'une

²⁸¹ cf. DEBARY Octave, « L'indignité de la marchandise » in : Debary et Turgeon (dir), *Objets et mémoires*, Paris/Québec : Maison des sciences de l'homme/Presses de l'Université Laval, 2007, pp. 211-228.

²⁸² « La motivation d'acquisition est ainsi établie selon les qualités de l'artefact en matière de valeur historique (rareté, biographie, provenance), ethnographique (rareté, représentativité, technique, style, forme), esthétique ou documentaire » MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE, *Politique d'acquisitions...*, 2017, p.8

rationalisation de la collecte gouvernée par une logique de singularité des objets retenus. Finalement, dans le cadre des critères d'acquisition des fonds en général (et non pas seulement des artefacts ethnographiques), il est expliqué que les acquisitions seront motivées par trois grands objectifs : premièrement, la préférence sera donnée aux acquisitions effectuées dans le cadre de projets de recherche et d'exposition²⁸³; deuxièmement, le renforcement des collections phares du Musée, et enfin, la définition de thèmes spécifiques par collection²⁸⁴. Je tiens à souligner la mention des expositions comme cadre pour l'acquisition de collections, car elle nous permet de considérer la relation qui existe actuellement entre collection et exposition. Si, au début institutionnel des musées, les expositions sont apparues comme un complément à la fonction première de collection servant la conservation et la connaissance, l'exposition a progressivement gagné du terrain dans les fonctions des musées, en accaparant des matériaux, des ressources, intellectuelles et humaines, et est devenue un paradigme dans lequel penser le musée. Façonnant notre compréhension du musée, du *conservatoire* au *présentoir*, si l'on reprend le clin d'œil de Jean Jamin²⁸⁵, l'exposition, est devenue presque exclusivement l'objet de la muséologie, et elle peut même marquer la direction pour la constitution des collections, c'est le cas du musée que nous allons traiter ensuite.

Changeons à présent de musée : la pratique des acquisitions réalisées par le *Musée d'ethnographie de Neuchâtel*, encadrée dans une large mesure par les expositions temporaires réalisées au cours des trois dernières décennies, permet d'entrevoir la question de ce que l'on a appelé une *démarche démocratique*, et qui se comprend bien dans une prééminence de la fonction du musée comme *présentoir* et comme créateur des récits²⁸⁶. Marc-Olivier Gonseth, directeur du MEN entre 2006 et 2018, explique que c'était à partir de l'exposition *Objets prétextes objets manipulés* (1984) qu'une nouvelle façon d'utiliser et de constituer les collections du MEN a pris forme, puisque, dès lors,

²⁸³ C'est le cas des sculptures des animaux marins maintenant à l'exposition permanente et qui étaient créés en collaboration avec un collectif d'artistes du Détroit de Torres dans le cadre de recherche pour l'exposition temporaire « L'effet boomerang. Les arts autochtones d'Australie » (MEG 2017).

²⁸⁴ MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE, *Politique d'acquisitions...*, 2017, p.6.

²⁸⁵ JAMIN Jean, « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? » ... 1985, p.61.

²⁸⁶ HAINARD Jacques, « Du musée spectacle à la muséographie de la rupture... », 2004, p.373. L'adjectif *démocratique* utilisé par Hainard coïncide avec celui utilisé par Jamin pour décrire la démarche de collecte effectuée au début du XX^e siècle au Musée de l'Homme ; L'ethnologie à ce moment-là a considéré que « Tout est digne d'intérêt car tout témoigne. Il y a au fond une volonté de « démocratiser » – si j'ose dire – l'enquête et la collecte ethnographiques [...] » JAMIN Jean « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? », 1985, p. 63.

tous les objets qui figuraient comme *signe autonome* (ou comme nous les appelons, d'après Desvallées, de *vraies choses*) dans une exposition, devaient entrer dans les collections du musée. Cette démarche prend un sens particulier lorsque l'on pense à la manière dont les objets sont compris au MEN, c'est-à-dire, avant tout, comme des signes nécessaires à la matérialisation d'une idée, pour constituer un récit sous la forme d'une exposition. Lorsque les objets sont compris avant tout comme des signes, leurs hiérarchies sont estompées, et ils entrent dans cette logique *démocratique*, dont les répercussions se font sentir sur la création de nouvelles collections. Sara Sanchez del Olmo, conservatrice du MEN, l'explique en disant qu'« une fois leur caractère d'acteurs et porteurs du discours reconnu, (presque) tout objet est susceptible de se retrouver dans une exposition. Et, par conséquent, (presque) tous sont susceptibles de faire partie des collections »²⁸⁷, idée qui nous rappelle la *charité épistémologique* énoncée par D. Hollier, même si dans ce cas l'épistémologie ne marque pas tant l'intérêt de l'objet que son rôle *discursif*. Bien que la démarche démocratique soit le point de départ, la réalité s'impose de telle sorte que tous les objets exposés ne peuvent pas prétendre au statut d'objet de collection. Bien qu'elle ne soit pas présentée comme une politique d'acquisition des collections, dans la publication *Cent ans d'ethnographie*, Marc-Olivier Gonseth énumère (certes non sans une certaine dose d'ironie) une série de caractéristiques à propos d'un objet pouvant le transformer en *bon* objet de collection, à savoir qu'il soit « tridimensionnel, tangible, à l'échelle humaine (ni trop petit ni trop grand), ni trop banal, ni trop sériel ni trop décoratif, ni trop fragile ni trop éphémère, ni trop sale ni trop pollué, ni trop vivant ni contagieux et, si possible, facile à classer par son institution hôte »²⁸⁸.

Toujours dans cet exercice de devinette sur les critères de choix d'objets de l'ethnographie contemporaine, déduits de la pratique de constitution de collections, celle du MEN nous situe dans un champ ouvert à de multiples possibilités, mais à partir duquel on parvient à établir qu'un objet ethnographique serait pour le MEN celui qui permettrait l'articulation de la connaissance ethnologique dans un langage d'exposition. On retrouve cette définition très ouverte dans l'une des déclarations que Jacques Hainard – prédécesseur de Gonseth à la tête du MEN : « Or la conviction s'est peu à peu imposée

²⁸⁷ SÁNCHEZ DEL OLMO Sara, "Rompiendo moldes, las constitución de colecciones contemporáneas del Museo de etnografía de Neuchâtel", in : ARRIETA URTIZBEREA Iñaki (éd.), *El patrimonio cultural en las sociedades líquidas*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2018, p.62.

²⁸⁸ GONSETH Marc-Olivier, *Un atelier expographique...*, 2005, 'p. 387.

que l'objet ethnographique est celui décrété tel par l'ethnographe »²⁸⁹. Ces perspectives élaborées *par* et *pour* le MEN quant à la constitution de ses collections, peuvent nous permettre de mieux comprendre ce que nous percevons à partir de l'observation de l'exposition permanente : l'hétérogénéité des objets que l'on retrouve à « L'impermanence des choses ». Connaissant ces points de vue théoriques des conservateurs du MEN, on peut penser que l'hétérogénéité des objets montrés est due au fait que le discours expographique repose sur le principe de choisir des objets pour l'exposition comme des mots pour un texte. Hainard le dit clairement : « j'en conclus que le musée n'est rien d'autre qu'un dictionnaire ! »²⁹⁰. Dans cette logique, les collections sont des mots et l'exposition est comprise comme un texte dans lequel ces mots sont mélangés, d'où leur nécessaire hétérogénéité ; les *signes*, eux aussi, doivent être divers, comme ce serait le cas dans une exposition qui nous présenterait, par exemple, des séries d'objets du même type (ce qu'Hainard appelle des « expositions de juxtaposition »). D'ailleurs, de même que le texte dans son ensemble prévaut sur chaque mot isolé, de même la fonction de communication de l'exposition prend le pas sur la fonction d'exposition du patrimoine. L'hétérogénéité des objets exposés est un trait à remarquer dans cette exposition, les matériaux, les techniques, les provenances géographiques et temporelles, et donc les traits physiques des objets, rendent cette exposition probablement la plus hétérogène de toutes celles qui sont ici décrites²⁹¹. On trouvera ici, des objets fabriqués en Europe *et* ailleurs, des objets faits artisanalement *et* produits en série, des objets provenant de milieux ruraux *et* urbains, des objets du passé *et* du présent. Quant aux objets produits en série, il faut noter qu'ils ne présentent pas de caractéristiques particulièrement courantes, et pour certains, ils peuvent apparaître comme une variante spécifique sur un objet commun, comme par exemple une poupée type *Barbie* à l'effigie d'Angela Merkel, mais normalement, ils ne sont pas *complètement courants*, comme sera le cas de quelques objets du Musée de l'Homme auquel nous reviendrons plus tard.

²⁸⁹ HAINARD Jacques, « Du musée spectacle à la muséographie de la rupture... », 2005, 'p. 369. Hainard rappelle ici que lui-même, et tous ces collègues de l'époque, pensaient qu'un objet ethnographique devait venir de loin (et plus précisément, j'imagine, qu'il devait être exotique) ; et c'est plus tard seulement qu'il a commencé à reconnaître que tout objet peut présenter une valeur ethnographique.

²⁹⁰ HAINARD Jacques, « Du musée spectacle à la muséographie... », 2005, p. 369.

²⁹¹ Pour ce qui est de l'organisation thématique, au lieu de la comparaison par domaines culturels, il est presque impossible d'identifier (par opposition à d'autres expositions permanentes) une période ou une zone géographique plus représentée qu'une autre, ou de sentir, par exemple, qu'il existe un portrait d'une culture, liée à un territoire et à une période déterminés.

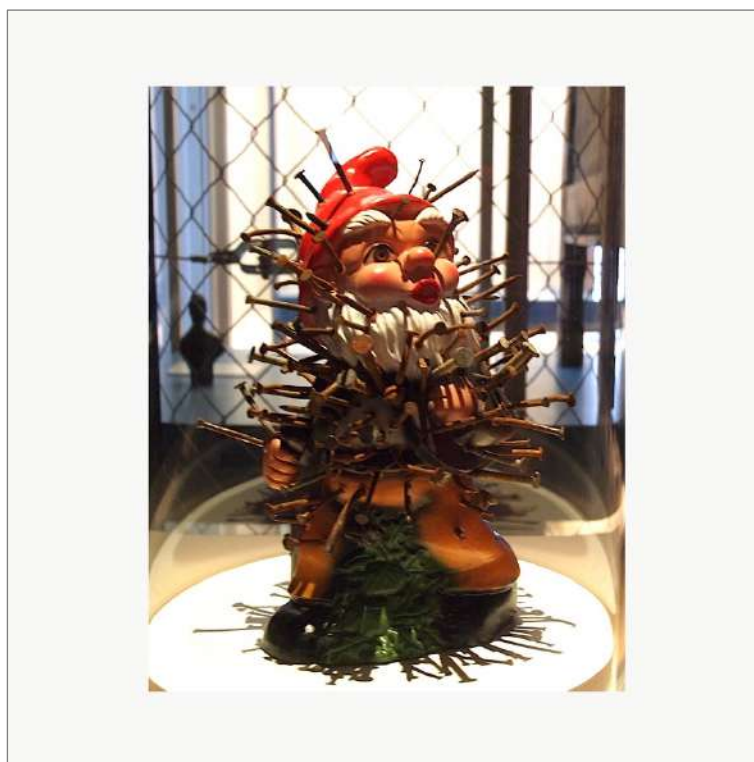


Figure 21. Fétiche à clous, offert au MEN en 2010, actuellement présenté à l'exposition permanente du Musée, MEN, 2018.

L'hétérogénéité de l'exposition permanente peut s'expliquer par le fait que la relation entre elle et l'ensemble des collections est moins étroite – c'est-à-dire que la géométrie des dépôts et celle de l'exposition permanente coïncident moins que dans le cas des expositions établies à partir d'une muséographie de l'objet, généralement articulée par aires culturelles, et à vocation patrimoniale. Cette hétérogénéité des objets exposés s'inscrit dans un contexte contemporain : en visitant l'exposition, on ne peut s'y tromper : il ne s'agit pas d'une collection (d'un ensemble) héritée telle quelle d'une autre époque. Les groupes ont été complètement dynamités, restructurés pour mieux évoquer les thèmes que le musée a désormais décidé d'aborder. Les choix et les constructions d'objets de l'ethnographie d'autres époques sont clairement révisés par le regard actuel, de sorte que l'enclave contemporaine du MEN n'est pas tant (ou pas seulement) marquée par l'exposition d'objets *actuels*, mais par le fait que les objets du passé sont signifiés au présent. Nous avons la sensation d'une exposition contemporaine car, même si le musée est un appareil de conservation, ce qu'il nous dit aujourd'hui, ce qu'il choisit de montrer et ce qu'il choisit de garder est au départ déterminé par un regard actuel, qui évidemment partira du choix d'objets collectionnés par le passé, et qui font désormais partie du

patrimoine, mais dont la *sélection* actuelle correspond à ce que l'on souhaite avoir aujourd'hui au Musée, et non pas nécessairement à la reproduction de constructions et de sélections d'autres époques – et, en tout cas, non sans leur apporter un point de vue critique évident, et établir un rapport à l'objet qui justifie la présence du passé au présent. Réviser, reclasser, dire autres choses même avec les mêmes objets, c'est produire du contemporain.

Il est intéressant de se demander si cette approche aurait éventuellement quelque chose à voir avec le fait que, dans l'exposition permanente du MEN, on ne retrouve pas certains des objets les plus emblématiques qui figurent pourtant toujours dans les expositions permanentes des musées d'ethnographie. Objets rassemblés selon la logique scientifique, symbolique et esthétique de leur époque, mais qui actuellement sont écartés du discours permanent, comme les *tsantsa* dont nous avons parlé au premier chapitre, que, nous le savons, presque toutes les collections détiennent. Si l'on consulte le catalogue des collections du Musée, on y trouve bien une *tsantsa* mais dans l'exposition permanente du MEN, aucune n'est exposée²⁹². Si certains objets apparaissent plus que d'autres dans les expositions permanentes d'autres musées, comme les peintures sur écorce des artistes australiens (MqB et MCMB), ou les *tsantsa* (MNA, MAM) dans l'exposition du MEN, en revanche, on relève des objets qui n'existent dans aucune autre exposition. On trouve ailleurs dans les expositions d'autres musées, des objets dont le statut semble légitimer la présentation – mais ils seront absents de l'exposition du MEN.

Enfin, nous pouvons penser que, du point de vue quantitatif, la démarche démocratique qui consiste à inclure, dans les collections, la totalité (ou en tout cas beaucoup) de *vraies choses* acquises pour une exposition temporaire tendra à augmenter le nombre des objets du présent – et notamment parce que les expositions temporaires qui ont eu lieu ces (presque) quarante dernières années ont toujours adopté un point de vue ancré dans le présent pour aborder les thèmes explorés. En fait, l'exposition permanente du MEN (avec celle du MdH) est celle qui présente le plus grand nombre d'objets produits après 1980 :

²⁹² Dans ce cas, la description du catalogue précise qu'il s'agit d'une contrefaçon ; c'est peut-être une raison pour ne pas l'exposer – et pourtant nous trouvons exposée une collection de céramiques prétendument précolombiennes et qui sert dans l'exposition à expliquer l'industrie de la contrefaçon des objets créés pour les collectionneurs ! (MEN. N° Inventaire 74.4.1.). Le catalogue de collections du MEN en ligne est disponible à l'adresse URL suivante : https://webceg.ne.ch/pls/apex4/f?p=121:8:::NO:8:P8_MUSEE:100000 [en ligne] consulté le 10 juin 2020.

c'est ainsi que, dans chaque salle de l'exposition, on trouvera un objet récent. Dans celle qui est intitulée « Bazars », nous signalerons plus particulièrement deux vitrines dans lesquelles seuls des objets récents sont présentés. Dans un exercice de réflexion méta-muséale très caractéristique de ce musée, l'une des vitrines est dédiée précisément aux objets achetés sur Internet en vue d'expositions temporaires : quinze objets en tout, dont la plupart sont postérieurs à 2010, comme la poupée à l'effigie d'Angela Merkel, une autre à celle de Sigmund Freud, ainsi qu'une coiffe en pailles des *Indiens Kayapò* (mentionnée ci-dessus). La seconde vitrine explique les acquisitions réalisées grâce au travail de terrain des chercheurs de l'Université de Neuchâtel et du Musée lui-même. On y découvre également un ensemble de plus de 50 pièces vouées aux cultes privés des saints de Naples, recueillies en 1998. Il s'agit d'objets réalisés avec des matériaux divers, depuis les plus *traditionnels*, comme les offrandes votives en métal, jusqu'aux objets en plastique (horloge phosphorescente ornée d'une image du *Padre Pio*, par exemple). Nombre de ces objets incluent des marqueurs temporels qui nous permettent de les lire comme récents, sans nécessité de recourir à la médiation d'un dispositif qui est là pour nous le dire. Et en effet, l'inclusion d'objets récents dans les collections MEN est une pratique fréquente qui se nourrit aussi de sources autres que les expositions temporaires (bien que ce soit là la plus fructueuse). Le travail de terrain des étudiants de l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel, proche collaborateur du Musée y contribue autant que les achats déterminés par des thèmes spécifiques, que l'on retrouve dans les produits dérivés vendus dans les diverses boutiques des musées du monde, ou dans la constitution d'une collection d'œuvres d'art contemporain.

En nous penchant ainsi sur les pratiques de collection du MEN, nous pouvons mieux saisir son approche muséale, ainsi que la logique *d'énonciation expographique* qui préside à l'élaboration de ses collections. Contrairement à beaucoup d'autres musées, le MEN ne semble pas avoir le projet de compléter exhaustivement les anciennes collections en comblant les lacunes, ou en constituant des séries, s'attachant plutôt à faire du sens avec du fragmentaire. L'abandon du projet de complétude est un trait fondamental que nous ne pouvons pas négliger, car celui-ci est normalement accompagné d'autres caractéristiques qui lient étroitement les musées (tels que nous les connaissons) et la modernité, à savoir : *le projet taxonomique* (également abandonné dans ce Musée comme nous l'avons vu dans son organisation conceptuelle), *la restitution du contexte perdu* des

objets (que nous verrons également évitée dans les dispositif expographiques), *l'annulation du point de vue* ou du référent du discours (un point de vue qui émerge constamment dans les expositions de ce musée, comme nous le verrons plus tard) et *le culte de l'objet* (ici rendus *esclaves* selon Hainard²⁹³). Mais si dans ce musée une grande importance est accordée aux objets en tant que signes, et s'ils ont, d'une certaine façon, été détrônés pour devenir les esclaves et non les maîtres du conservateur, ils n'en sont pas pour autant mis de côté. Tout au contraire, puisqu'au MEN, une importante collection d'objets du présent a été créée, montrant que la distance qu'ils prennent avec l'objet est toujours mouvante. Ainsi, le paradigme du musée en tant que lieu d'exposition ne le dissocie pas de sa fonction de lieu de conservation d'un corpus matériel à visée épistémologique et potentiellement patrimoniale.

4.2 Les deux musées en France

Les expositions temporaires permettent de nourrir les collections, certes, mais le cas du *Musée de l'Homme* nous montre que les pratiques d'exposition peuvent aussi influencer d'une autre manière sur les principes régissant la collecte des objets. Ce musée, dont l'histoire en tant que référence en muséologie n'a pas besoin d'être revisitée ici, a rouvert ses portes en 2015, avec une nouvelle exposition permanente installée dans un Palais de Chaillot entièrement rénové. Dans ce nouveau parcours appelé *La galerie de l'Homme*, l'être humain – ou l'Homme, si l'on veut – est étudié et présenté dans les perspectives physique, sociale et culturelle de l'anthropologie. Ainsi, les collections du Musée de l'Homme sont divisées en collections d'Anthropologie biologique, d'Anthropologie culturelle et de Préhistoire²⁹⁴. On le sait, les anciennes collections d'anthropologie culturelle de ce Musée ont été transférées au Musée du quai Branly il y a maintenant vingt ans, ce qui a donné lieu à un va-et-vient inédit des collections et institutions muséales à Paris. Le Musée de l'Homme ayant été le plus grand *donneur d'organes* au profit du Musée du quai Branly, il a dû à son tour se constituer de nouvelles collections pour son

²⁹³ cf. HAINARD Jacques, "L'expologie bien tempérée", in : *Quaderns-e*, 9, 1-21, 2007. Disponible à l'URL : <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/viewFile/73512/131223> [en ligne] consulté le 8 mai 2020. Ainsi que : HAINARD Jacques, « La revanche du conservateur », in : HAINARD Jacques et KAEHR Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1984, pp. 183-191.

²⁹⁴ Les collections d'anthropologie culturelle se divisent en ethnobiologie et ethnologie. cf. Site web du Muséum National d'Histoire Naturelle : <https://www.mnhn.fr/fr/collections/ensembles-collections> [en ligne] consulté le 10 juin 2020.

projet d'exposition permanente²⁹⁵. L'équipe du musée s'est ainsi tournée vers l'établissement de collections ethnographiques lesquelles, actuellement exposées dans le parcours permanent, ont donc été constituées en 2008²⁹⁶. Le département d'ethnographie explique que ces collections ont été créées, d'une part, parce que les études des chercheurs du Musée s'appuient sur la culture matérielle, et d'autre part, parce que « la muséographie du futur Musée de l'Homme a besoin de témoins matériels pour illustrer les propos scientifiques »²⁹⁷. C'est donc le seul de nos cas où la constitution d'une collection est directement liée à un besoin d'exposition de longue durée, caractéristique qui le différencie de la plupart des musées. Habités aux collections à finalités différentes, à vocations diverses (projet de constitution d'un corpus pour connaître le monde et en dresser l'inventaire, ou encore, préservation des traces matérielles des cultures évanescences), le projet d'une collection dont le propos est narratif et dès sa naissance, présentée au public, est le signe de la place toujours grandissante que l'exposition prend parmi les fonctions du musée. Or, il convient de se demander jusqu'à quel point le fait de collecter *pour* exposer, en sachant dès avant la sélection des objets ce que l'on veut leur faire *dire*, conditionne le choix de l'objet appelé à entrer dans la collection.

Les lignes directrices établies au Musée pour les acquisitions stipulent que les objets ethnographiques doivent être représentatifs de « la relation de l'Homme à l'environnement et à sa diversité climatique, de la diversité des représentations de l'environnement naturel et surnaturel, des savoir-faire et des chaînes de transformation, de l'évolution technique et culturelle des sociétés dans le contexte de la mondialisation, du traitement du corps humain dans sa définition identitaire »²⁹⁸. Il s'agit d'une série de concepts ou de thèmes qui seront représentés au moyen des objets, comme on le fait habituellement dans les expositions thématiques. On nous explique également que les zones géographiques représentées dans les collections correspondent aux domaines de spécialisation des chercheurs du Musée d'histoire naturelle, dont le Musée de l'Homme

²⁹⁵ Rappelons qu'outre le MdH, les collections du Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie étaient également destinées à la constitution du Musée du quai Branly. Sally Price, dans son ethnographie sur la naissance du Musée du quai Branly, *Au musée des illusions*, utilise cette analogie anatomique en parlant des musées qui ont fait un *don d'organes* au nouveau Musée du quai Branly. cf. PRICE Sally, *Au Musée des illusions...*, 2011.

²⁹⁶ cf. Site web du Muséum National d'Histoire Naturelle : <https://www.mnhn.fr/fr/collections/ensembles-collections> [en ligne] consulté le 10 juin 2020.

²⁹⁷ *ibid.*

²⁹⁸ *ibid.*

fait partie²⁹⁹ ; et que la priorité sera accordée à l'acquisition de collections à partir de travaux sur le terrain, afin que les objets soient bien documentés. Et en effet, dans l'exposition permanente nous retrouvons souvent des cartels qui mentionnent l'enquête de terrain au cours de laquelle les objets ont été rassemblés. Ainsi est réaffirmée l'idée que le travail de terrain des chercheurs et des conservateurs du musée continue d'être pour le musée une pierre angulaire ainsi qu'une source d'enrichissement des collections par l'apport d'objets récents. En résumé, du bref document qui présente la politique d'acquisition du Musée de l'Homme, on peut déduire que les objets entrant dans les collections ne sont pas définis par des directives qui valorisent des attributs intrinsèques à ces objets, mais bien davantage par leur *représentativité*, une vocation de représentation que nous pouvons comprendre à deux niveaux : les objets sont vus et étudiés en tant que *représentants* d'une culture – c'est une idée de la représentation plus proche du *témoignage* – mais aussi ils nous intéressent par leur *vraisemblance*, par leur faculté à être insérés dans un mécanisme de représentation (l'exposition), et à y véhiculer un message.

En termes quantitatifs, le Musée de l'Homme inverse le rapport passé-présent qui est si courant dans les collections, car il est le seul musée parmi nos études de cas dans lequel on trouve davantage d'objets postérieurs à 1980 que d'objets antérieurs à cette date. Mais le plus intéressant par rapport aux objets du présent du musée de l'Homme n'est pas dans leur nombre mais dans leurs caractéristiques : en effet, ce sont des objets du présent dont la matérialité nous permet de les identifier clairement comme tels. Le présent est convoqué de manière très visuelle, nous montrant des objets extrêmement familiers et actuels, que nous n'avons aucune difficulté à reconnaître comme tels, mais aussi ils nous offrent aussi des repères, des marques temporelles, pour ceux qui nous seraient moins connus. C'est un présent tout à fait contemporain, qui s'accomplit entre l'actualisation et la mise en évidence du changement, de la rupture, de l'hybridation, et le partage de repères avec le visiteur.

La collection ethnographique de l'exposition du Musée de l'Homme (de même qu'au *Museo de América* et au *Museo Nacional de Antropología*, comme nous le verrons plus loin) se compose presque exclusivement d'artefacts à *caractère ethnographique* :

²⁹⁹ Maghreb, Sahara, Afrique subsaharienne, Océanie, Asie Centrale, etc.

généralement des objets à fonction quotidienne dont la qualité esthétique n'est pas la valeur la plus recherchée : ils sont donc appréciés davantage comme objets d'étude que comme objets de contemplation esthétique. L'exposition du Musée de l'Homme coïncide également avec le *Museo Nacional de Antropología* et le *Museo de América* par le fait que ce musée ne présente pas (ou presque pas) d'œuvres d'art, et que les artefacts ne sont pas non plus présentés en tant qu'œuvres d'art extra-européennes, comme c'est le cas du Musée du quai Branly et du *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona*. Mais si, en décrivant de manière générique les objets du Musée de l'Homme, nous trouvons de nombreuses coïncidences ou presque les mêmes caractéristiques que ceux du *Museo de América* ou du Museo Nacional de Antropología, ils sont, à la fois, complètement différents. En effet, si au Musée de l'Homme, comme dans d'autres cités plus haut, les artefacts à *caractère ethnographique* sont convoqués pour construire des savoirs classiques de la discipline, – religion, communication, alimentation ... – les objets du Musée de l'Homme, eux, sont physiquement très différents. On y retrouve les thématiques classiques de l'anthropologie, mais l'accent porte ailleurs, sur la mise en évidence de la *modernité* dans la *tradition*, et de la *tradition* dans la *modernité*, matérialisée dans des objets qui mêlent des techniques et des *fonctions traditionnelles* avec des matériaux industriels – ou vice-versa. En d'autres termes, la différence la plus marquée dans les objets du Musée de l'Homme est que, sans laisser de côté les objets phares de l'anthropologie, ni l'approche comparative, ni l'étude des cultures, l'accent est mis sur l'inverse de ce qui se faisait au siècle dernier – et cela est bien matérialisé dans les collections. Au lieu de *faire preuve* de l'*atemporalité*, la *pureté*, l'*authenticité*, la *différence* des cultures, les muséales sont choisies pour témoigner matériellement de leur appartenance au monde contemporain, d'être hybrides, reproduits, partagés entre les cultures.

Ainsi, parmi les artefacts exposés au Musée de l'Homme, nous trouvons un type d'objet que, dans sa version la plus stricte, n'est présent que dans trois expositions : ici au Musée de l'Homme (très fréquemment), au MEN (dans une moindre mesure) et au *Museo de Etnología de Barcelona* (de façon anecdotique). Ce sont des objets produits en série, sans aucun élément qui les rende singuliers, ni aucune intervention sur leur matérialité qui les

rende uniques, ni même leur confère une « biographie », bref, rien qui les individualise³⁰⁰. Ce ne sont même pas des objets qui, en dépit de leur fabrication industrielle, pourraient présenter quelque chose de particulier (comme une fonction très rare), ou qui se distingueraient par leur esthétique, comme ce serait le cas pour un objet *design*. Non, les objets de série exposés au Musée de l'Homme sont ceux que nous pourrions qualifier de très « courants » ou « interchangeables » : bouteille d'eau en plastique, ordinateur portable, lunettes de myope, boîtes de médicaments en carton. Nous pouvons percevoir que le Musée de l'Homme maintient une ligne de travail qui s'attache, plus que dans les autres musées, à la compréhension de l'objet en tant que témoin. Il en va de même pour les objets fabriqués artisanalement ou sur lesquels on est intervenu manuellement : ce sont des traces du présent, leur esthétique met en valeur leur production récente.

Nous pourrions être tentés de penser que les marques du temps dans les objets du Musée de l'Homme, leur esthétique hybride, dont les ruptures sont aussi patentes que les continuités, résultent de leur caractère d'objets récents. Mais cela resterait un point de vue très partiel, car la présence d'objets esthétiquement et matériellement hybrides, offrant des *fonctions traditionnelles* et composés de *matériaux modernes*, par exemple, n'est nullement un phénomène nouveau. Ce qui est nouveau, en tout cas, c'est le choix du Musée de laisser de côté le *grand partage*, le parti pris de montrer et de souligner ce processus de tension entre le local et le global, le traditionnel et le moderne, non pas comme une démarche progressive, ni comme une opposition, mais comme une relation bilatérale et nécessaire pour l'existence des deux. C'est le choix du Musée de construire son objet dans le temps, et de l'exposer ainsi. Contrairement à la sensation de temps suspendu que donnent d'autres expositions traitant de thèmes déjà devenus des classiques de l'anthropologie (comme les *croyances*, ou l'*alimentation*) et centrés sur les objets classiques de cette discipline, à savoir les *altérités exotiques* ou les *sociétés traditionnelles*, ce qui nous est présenté dans le Musée de l'Homme est complètement inscrit dans le temps. Ce sont les objets mêmes d'une anthropologie classique, actualisés et exposés, qui mettent l'accent sur le changement, l'hybridation et le présent. C'est le cas des amulettes sénégalaises exposées, qui montrent au premier coup d'œil le mélange de matières naturelles et synthétiques, bouteilles en plastique recyclé et *cauripeis*,

³⁰⁰ Cela serait le cas des objets qui ont été utilisés par *quelqu'un* ou qui ont *vécu* un événement historique, d'un objet pris comme un « *grand témoin* » dit Jacques Battetsti à propos d'un objet issu des décombres du World Trade Center. cf. BATTESTI Jacques, « Le musée de société et ses collections... », 2012, p. 21.

persistances du passé et agencements des acteurs au présent : le temps se rend visible dans toute son hybridité. Le présent construit est chargé de temporalité, il n'a pas grand besoin d'être médié par le dispositif : l'expôt témoigne de son temps et est capable de rompre avec l'atemporalité attribuée aux musées d'ethnographie et aux cultures dont il parle.



Figure 22. Amulettes de Sénégal dans l'exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

C'est une vision bien différente des *cultures traditionnelles* que celle élaborée sur le « plateau des collections » du Musée du quai Branly, destinataire de la collection ethnographique originale du Musée de l'Homme³⁰¹. Cette fois, nous constatons une

³⁰¹ Rappelons le projet politique auquel ce musée a été mêlé dès sa création, un projet orchestré par Jacques Kerchache, collectionneur et marchand d'art, pour matérialiser le désir du président Jacques Chirac d'avoir un musée pour les *arts premiers*. La muséographie, telle qu'elle a été préconisée par Kerchache, visible aujourd'hui encore au Pavillon des Sessions du Musée du Louvre (qui présente les *chef-d'œuvres* des collections du MqB) supprime une bonne part de l'*information contextuelle* des objets pour favoriser une *appréciation esthétique*. Cela étant, et comme nous l'avons constaté au premier chapitre de cette thèse, les informations textuelles affichées pour les collections du Musée du quai Branly, dépassent de loin celles que nous trouverions dans un musée d'art, en se référant constamment à des informations relevant typiquement

cohérence, une *continuité* entre les caractéristiques des objets du passé qui y sont exposés et celles des objets du présent. Au quai Branly, en effet, il se passe exactement l'inverse de ce qu'on vient d'évoquer à propos du Musée de l'Homme : si dans ce dernier les objets du présent sont chargés de repères temporels et de référents qui permettent de les reconnaître comme tels, si le dispositif vise à mettre en évidence le temps et la contemporanéité, le changement et l'hybridation dans ce que nous voyons, au Musée du quai Branly en revanche, les objets du présent évitent en quelque sorte de sembler récents. Peu nombreux par rapport à l'ensemble de l'exposition (sur quelque 3 500 objets exposés, une quarantaine sont postérieurs à 1980³⁰²), ces objets offrent une sorte de version récente de ce que l'on a appelé les *arts premiers*, variation euphémique d'*art primitif*³⁰³. Qu'il s'agisse d'*art primitif* ou d'*art premier*, nous savons que le Musée du quai Branly se veut musée d'art, en ce sens qu'il montre des objets formellement

de l'anthropologie (région, ethnie, fonction, signifié) mais en laissant de côté d'autres informations clé qui seraient communiquées dans tout musée d'art, (comme la datation précise des œuvres). On comprend ainsi que le Musée du quai Branly mêle les disciplines, en mettant en scène l'objet comme *œuvre d'art*, mais en même temps en le décrivant et le traitant comme *document d'une société*, en le classifiant par zones géographiques, en laissant de côté le temps (élément central dans un projet d'histoire de l'art). Pour mieux appréhender le contexte politique et social de la création du quai Branly voir : PRICE Sally, « Paris Primitive... », 2007.

³⁰² Comme expliqué au chapitre sur la méthodologie de la présente recherche, pour le Musée du quai Branly je n'ai pas eu accès à une politique d'acquisitions. Ces chiffres sont établis d'après mes calculs sur des objets postérieurs à 1980, identifiés directement dans l'exposition permanente, ainsi que sur ceux qui figuraient dans le catalogue des collections apparues après cette date et qui étaient exposés au moment de la recherche. Ces données ont été récoltées au printemps 2016, et il faut tenir compte du fait que le « plateau des collections » du Musée du quai Branly change régulièrement, certaines pièces étant remplacées par d'autres.

³⁰³ Dans ce sens, il est intéressant de se demander quels sont les arts premiers, quelles sont les caractéristiques qui font que ce qui dans les musées de la discipline se construisait comme un artefact à caractère ethnographique, devient objet art premier dans ce musée. Dans son ouvrage de référence *Arts primitifs regards civilisés*, Sally Price présente une série de définitions de l'*Art primitif* qui partent de l'usage commun du terme, des significations que les gens qui l'utilisent, spécialistes ou non, lui donnent, et qui font l'objet de son livre. Ainsi, par exemple : « Toute tradition artistique postérieure au Moyen Âge pour laquelle les cartels des musées ne donnent pas le nom de l'artiste auteur des objets exposés » (Corollaire : toute tradition artistique postérieure au Moyen Âge pour laquelle les cartels des musées donnent les dates de création des objets exposés en siècles et non en années). Cette définition s'accompagne d'autres comme celle-ci : « Toute forme d'art évoquant chez des observateurs occidentaux, des images de rites païens, en particulier le cannibalisme, la possession par des esprits, les rites de fertilité et les formes de divination fondées sur la superstition ». Les caractéristiques qu'elle décrit sont les évocations que l'objet éveille chez ses observateurs : des objets qui évoquent des rites païens, par exemple, ou la manière dont les musées le présentent en les datant en siècles et non en années, la manière aussi dont ils sont valorisés économiquement, multipliant leur valeur marchande à l'exportation, la manière enfin dont ils sont évalués : par rapport au dessin des enfants ou des singes par exemple. Ces caractéristiques nous en disent plus sur la façon dont cet objet est construit – par les musées, mais surtout par les Occidentaux – que sur les caractéristiques matérielles, techniques, périodiques de l'objet en soi. Quand on parle d'*art primitif*, ce qui le fait entrer dans cette catégorie devient volatil. Comme la notion d'exotisme de Staszak que nous avons reprise dans ce texte, celle d'*art primitif* est une invention occidentale relative à la primitivisation de l'altérité, qui cache le référent d'interlocution. Voir : PRICE Sally, *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, p.19.

remarquables issus des cultures du monde entier à l'exclusion de l'Europe. Mais, est c'est aussi le cas du *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona*, il est complexe de le définir comme musée des arts extra-européens, car le statut des objets présentés va et vient entre l'œuvre d'art et la représentativité d'une culture, l'objet fonctionne comme une belle métonymie.

Encore une fois, il semble que la question la moins définitive soit la quantitative (combien d'objets récents y a-t-il dans l'ensemble de l'exposition) mais surtout de s'interroger, par-delà l'existence des objets du présent, sur la présence d'attributs permettant au visiteur de décoder le message, de percevoir leur appartenance à un présent chargé en temps, un présent contemporain. Dans l'exposition permanente du Musée du quai Branly, *traditions* et *cultures* entrent dans un temps suspendu où le présent, bien qu'il apparaisse dans la date de production des objets récents, est pratiquement imperceptible. Au-delà des autres ressources de l'atemporalité symbolique qui sont utilisées dans le dispositif expographique, si nous regardons les objets récents eux-mêmes, nous n'y trouverons pas de signes, ni de référents temporels facilement identifiables. Les objets du présent coïncident intellectuellement et matériellement avec les objets de l'anthropologie « classique », dans le droit fil de la pratique qui consiste à laisser hors champ tout signe les identifiant comme contemporains. Le choix porte d'ailleurs sur des objets actuels, mais qui auraient pu être élaborés et collectés il y a cent ans. Il semblerait que pour être exposés dans l'ensemble de la collection du quai Branly, les objets récents doivent présenter les mêmes caractéristiques que ceux du passé, et servir à illustrer les mêmes sujets ; de préférence ils doivent être faits de matériaux naturels et entièrement à la main. Ainsi, l'atemporalité dans laquelle se construit la représentation des *cultures traditionnelles* n'est pas perturbée par l'irruption des pièces du présent, qu'elles soient nombreuses ou rares. En outre, si les objets nous sont présentés comme des œuvres d'art, les œuvres, même récentes, s'éloignent de ce que l'on entend par art contemporain, se rapprochant plutôt d'une sorte d'art *néo-traditionnel* qui a, encore une fois, cette qualité formelle de ne pas sembler marqué par son temps.

Par rapport aux enjeux de l'inclusion d'objets récents, il est à noter qu'au Musée du quai Branly le paradigme esthétique s'appliquant au choix des objets l'éloigne clairement des enjeux théoriques que nous avons abordés dans le chapitre. Les objets, en dehors de leur

qualité esthétique, y montrent des valeurs de singularité, d'unicité ou de rareté, valeurs plus stables que celles de représentativité ou de témoignage auxquelles on accorde davantage d'importance dans les autres musées. Au quai Branly, la reproduction du monde prend un tout nouveau sens, sans encourir le risque de reproduire le monde dans les collections (au sens où nous l'avons expliqué plus haut), car les objets exposés ont des attributs bien définis, le dispositif d'exposition permanente autant que son langage, fonctionnent par métonymie. Il a vocation à parler du monde et du musée comme d'une seule chose, à inviter le visiteur à voyager dans la *réflexion du monde* quand il parcourt le « plateau des collections ». Au Musée du quai Branly, *l'illusion de réalité* a été érigée en principe. Et pourtant, si, dans les réserves, les objets ne risquent pas de reproduire le monde, le dispositif d'exposition, lui, s'efforce d'y parvenir.

L'excès de familiarité n'a pas cours non plus dans cette exposition : le visiteur n'y trouvera rien qui fasse partie de sa vie quotidienne. Les objets du quai Branly sont toujours éloignés, loin dans le temps, car ils semblent toujours venir d'un autrefois, loin dans l'espace, car ils ne démontrent pas de proximité, ni de lien avec le lieu où l'on se trouve, loin enfin loin de la vie des personnes qui les regardent à travers la vitrine. Magnifiques, uniques, ils ne sont pas à la portée de toutes les mains, ils nous *résistent*. Ainsi donc, les hypothèses théoriques énoncées au fil de ce chapitre ne semblent pas s'appliquer lorsqu'il s'agit d'un musée des arts extra-européens, de sorte que la faible présence d'objets du présent doit obéir à d'autres formes de conditionnement théorique et à des pratiques qui privilégient l'évasion d'une représentation des cultures extra-européennes dans un présent plein de temporalité. Quoi qu'il en soit, le présent des *autres* – puisqu'il n'y a aucune représentation de *nous* – n'est qu'une continuation, une (belle) persistance du passé, presque vierge des signes de son temps.

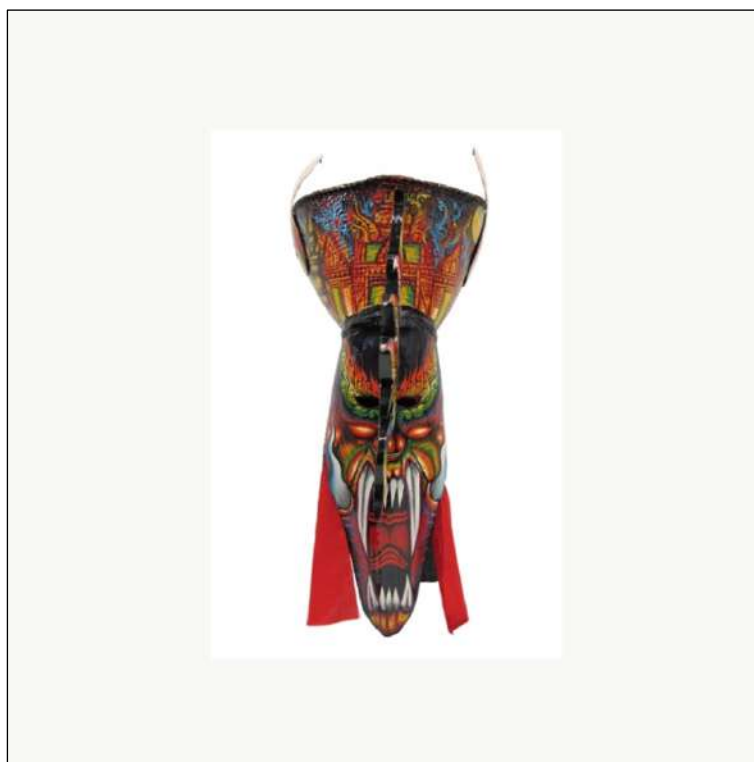


Figure 23. Masque de génie tutélaire, créé en 2013 en Thaïlande, exposée dans le « Plateau des collections » du Musée du quai Branly en 2016. Droits de l'image : Musée du quai Branly.

4.3 Les deux musées en Espagne

Si dans les cas du MEG, du MEN et du Musée de l'Homme, les observations recueillies sur les expositions permanentes peuvent être croisées avec celles qui concernent leurs pratiques de collecte actuelle et future, dans les cas du *Museo de América* et du *Museo Nacional de Antropología*, en revanche, ainsi que pour le Musée du quai Branly que nous venons de traiter, ces informations ne sont pas recueillies dans un document public. Dans les musées de América et le Nacional de Antropología, il n'existe pas de politique d'acquisition individuelle : en effet, en Espagne, les musées de l'État n'ont pas la possibilité d'acquérir directement des pièces – les propositions d'achat doivent être évaluées, approuvées, et parfois même directement formulées par la « *Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico* ». De ce fait, et aussi en raison des coïncidences que nous trouvons entre ces deux musées, nous pouvons les traiter ensemble. En consultant les archives des acquisitions depuis 1980 où se trouvent les documents qui enregistrent l'entrée des objets aux collections du *Museo Nacional de Antropología* (que ce soit par des dons ou par des achats), on parvient à

identifier les divers motifs qui régissent l'acquisition d'objets pour le musée³⁰⁴. Signalons notamment à cet égard une logique d'*ethnographie du sauvetage*, autrement dit l'acquisition est justifiée en argumentant que l'objet en question est le témoin d'un mode de vie en voie de disparition. Ce sont également les valeurs formelles d'une pièce qui sont mises en avant pour en justifier l'acquisition, les techniques et les matériaux avec lesquels elle est réalisée, son unicité ou sa rareté, ainsi que son aptitude à compléter une série d'objets ou combler un vide dans les collections. À la lecture de ces archives, on a parfois l'impression que ces divers critères visent davantage les fonctions *internes* du Musée que son volet *public* – c'est-à-dire, que les objets sont considérés pour leur potentiel d'enrichissement du patrimoine, plutôt que pour leur potentiel d'exposition. Selon cette même lecture, on constate que plusieurs des objets les plus récents du *Museo Nacional de Antropología* sont entrés dans les collections grâce à des *dons*, alors que les objets *achetés* sont, eux, plutôt des objets ethno-historiques. Il importe alors de se demander si la vision historico-patrimoniale dont se prévaut la Commission de qualification (*Junta de Calificación*³⁰⁵) qui est chargée des achats pour les musées d'État en Espagne, fait obstacle à l'acquisition d'objets plus contemporains ou sans valeur patrimoniale affirmée. Observation qui fait écho à celle de Christine Laurière (citée auparavant) concernant la diminution du nombre d'objets du présent, qui serait due à la raréfaction des travaux de terrain, ayant pour corollaire une tendance à l'acquisition de collections dans les ventes aux enchères et directement auprès des collectionneurs. Dans cette logique le don, fait parfois par les conservateurs du musée eux-mêmes ou par l'Association des amis du musée³⁰⁶, devient une manière plus simple d'intégrer aux collections des objets récents.

³⁰⁴ En appliquant des critères de recherche par datation dans le catalogue des collections du *Museo Nacional de Antropología*, nous constaterons que, dans ce cas-là, les objets sont datés de façon plus précise qu'au Museo de América dont nous parlons plus bas. Malheureusement, la liste du MNA est ainsi faite que nous ne pouvons pas croiser les dates d'acquisition d'un objet avec sa date de production. Il s'agit d'une liste qui contient toutes les pièces entrées dans la collection depuis 1980, quelle que soit leur date de production, de sorte que nous pouvons estimer le nombre d'objets récents et approximativement constater qu'il y en a beaucoup, mais l'effort requis pour préciser les chiffres exacts est trop considérable par rapport aux informations que nous pouvons tirer de ces chiffres.

³⁰⁵ Pour la "Junta de Calificación" voir p. 36.

³⁰⁶ En 2012, des techniciens du *Museo Nacional de Antropología* ont fait un voyage en Équateur (à titre personnel) et ils y ont acquis divers vêtements andins contemporains, des assiettes en céramique, des masques et une série de peintures des artistes de la famille Toaquiza. Un an plus tard, l'Association des amis du Musée « Cauri » achète les œuvres à ces techniciens et en fait don au MNA. En 2015 a eu lieu l'exposition temporaire « Tigua : l'art du centre du monde », dans laquelle cette collection est présentée. Les peintures de Tigua sont parmi les rares peintures de chevalet d'artistes contemporains qui ont été acquises au cours des dernières années. Ainsi, entre 2000 et 2010, on peut identifier le don d'une collection de 54 œuvres de calligraphie japonaise, ainsi que les objets utilisés pour les réaliser (datés de 1999). De même, l'ensemble d'objets d'autel des morts mexicains datant de 2003 (exposé dans la salle américaine)

Nous pourrions probablement invoquer aussi ce type de contraintes pour expliquer le faible nombre d'objets récents dans ce Musée. En effet, à la lecture de publications telles que les *Anales del Museo Nacional de Antropología*, nous retrouvons la ferme intention de l'ancienne directrice du Musée, Pilar Romero de Tejada, d'acquérir des objets ethnographiques *contemporains*. Et pourtant, quelque vingt ans après ces déclarations, on ne perçoit pas, dans l'exposition permanente, la matérialisation de cette volonté³⁰⁷. En même temps, il est surprenant de constater que dans le catalogue des collections figurent de nombreux objets récents (dont certains sont d'origine industrielle), conservés dans les réserves, tandis que le nombre de ceux qui sont exposés ne dépasse pas dix. Les situations de cet ordre incitent à penser (nous en avons d'ailleurs parlé au début du chapitre) que l'institutionnalisation des musées à notre époque peut entraîner des mécanismes qui compliquent l'enrichissement des collections, surtout si l'on pense aux pratiques d'acquisition qui jadis étaient moins rigides ; et aussi que ces mécanismes institutionnels freinent fortement la capacité des musées à intégrer le présent à leur discours de base. Ainsi, l'exposition permanente du *Museo Nacional de Antropología*, de même que celle du *Museo de América*, n'a pas changé significativement depuis son installation³⁰⁸, et c'est peut-être pour cette raison que les objets les plus récents (dans le cas du MNA) restent dans les dépôts, sauf pour quelques-uns qui ont été inclus dans l'exposition permanente, comme c'est le cas d'un *autel des morts* mexicain, l'arc et flèches dont on a déjà parlé, un tableau du *Corpus Christi*, et deux sculptures d'artistes *inuit*. Ce groupe constitue la totalité des objets récents repérés dans l'exposition permanente. Alors, plus que le côté quantitatif, voyons les caractéristiques des objets les plus récents détenus par le *Museo Nacional de Antropología* : ils sont tous faits à la main, et leurs fonctions sont

est également le résultat d'une donation. Entre 1990-2000, nous avons trouvé la donation d'une très riche collection d'objets Purépecha contemporains, mais aussi l'achat de nombreux masques andins contemporains. Impressions issues de la recherche dans les archives du MNA Acquisitions, divisées en achats et dons, ainsi que de la consultation du catalogue « CERES, colecciones en red ». Pour voir l'histoire de la collection d'art Tigua, de la collection japonaise, de l'autel mexicain et de la collection Purépecha, disponible à l'URL : <http://ceres.mcu.es/pages/Main> [en ligne] consulté le 12.01.2019.

³⁰⁷ « Un musée anthropologique doit non seulement représenter les modes de vie traditionnels, dont beaucoup ont déjà disparu, mais aussi refléter le processus même du changement et de la dynamique culturelle, qui est l'un des aspects importants étudiés par l'anthropologie universitaire. Pour cette raison, les objets historiques devraient participer aux expositions, mais les objets contemporains et les médias audiovisuels tout autant, afin de documenter ce changement » affirme la directrice du Musée de l'époque en 2000. ROMERO DE TEJADA, Pilar, "Antropología y Museología, nuevas concepciones para los Museos Etnográficos", in: *Anales del Museo de Antropología*, n° VII, Madrid : Museo de Antropología, 2000, p.181.

³⁰⁸ Au MNA, certains textes de cartels de l'exposition permanente ont été modifiés en 2018.

atemporelles. Bien que récents, ils présentent généralement une *continuité* entre ce qui a été collecté et montré depuis les débuts du Musée et ce qui l'est aujourd'hui.

Tel est le cas aussi du *Museo de América*. Pour ce dernier, la recherche dans le catalogue numérique, en utilisant le champ *datation* d'un objet nous donne malheureusement comme résultats, à la fois les pièces effectivement réalisées à partir de 1980, mais *aussi* tous les objets datés selon des formules telles que : « *fait avant 1985* » ; autrement dit, l'objet est simplement daté comme antérieur à son entrée dans les collections³⁰⁹. Ces données seront évidemment de bien faible utilité si nous essayons de trouver des chiffres concrets concernant des objets récents ; mais ils ont le mérite de montrer combien la pratique de datation des objets du XX^{ème} siècle est vague, ce qui confirme la faible importance accordée à la connaissance ou à l'enregistrement de la période à laquelle appartiennent les objets récents. En tout cas, même si nous vérifions soigneusement ce qui est entré dans les collections après 1980 pour identifier ce qui était probablement contemporain, nous pouvons dire que, contrairement au *Museo Nacional de Antropología*, il ne s'agit que d'une faible minorité. De même, dans l'exposition permanente du *Museo de América*, seuls quelques objets récents sont exposés (trois ou quatre, sur des centaines), difficiles à identifier comme postérieurs à 1980 puisque sur les cartels, la datation s'exprime en siècles ; de sorte que seule la consultation du catalogue des collections nous permettra de savoir si certaines des pièces exposées, comme un mouchoir *Cuna* et des bracelets *Shuar* dont nous avons parlé plus haut, sont parmi les plus récents objets dans cette exposition. Outre la tendance à l'atemporalité générée au niveau textuel et conceptuel dans cette exposition (*cf.* chapitre précédent), nous verrons qu'elle conjugue deux traits qui contribuent à cette représentation hors du temps : une très faible présence d'objets récents, et le manque de repères temporels qui permettraient de déceler leur appartenance au monde contemporain.

³⁰⁹Nous trouvons, par exemple, une collection d'objets amazoniens datés comme « antérieurs à 1984 » ou un missel européen daté *entre 1901 et 1993*. Collection d'objets amazoniens, n° inventaire : 1984/09/159, 1984/09/165, 1984/09/159, information dans le catalogue en ligne des musées de l'État espagnol, disponible à l'adresse URL : <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. [en ligne]consulté le 05.06.2018.



Figure 24. Mouchoir *musue*, confectionné par les *Cuna* de Panamá autour de 1980, présenté dans l'exposition permanente du *Museo de América* en 2019. Droits de l'image, *Museo de América*.

L'exposition permanente a pour objet de présenter les *cultures traditionnelles* américaines, et leurs modes de vie, présentés à travers des artefacts ethnographiques tels que masques et objets rituels, costumes *traditionnels*, bijoux, parures en plumes, paniers et pots³¹⁰. Ce sont là les artefacts du quotidien (mais d'un quotidien qui *n'est pas familier*), dont la qualité esthétique n'est pas la valeur la plus recherchée, et ils sont appréciés davantage comme objets d'étude que comme objets de contemplation esthétique. Dans sa section ethnographique, le musée ne présente pas d'œuvres d'art : les nombreuses collections d'art sont exposées dans d'autres départements, tandis que dans la salle dite de « *La Sociedad* », les objets exposés semblent être choisis selon une logique plus strictement attachée aux objets comme témoins et en dessinant une frontière entre art et artefact. Au *Museo de América*, nous pouvons voir une autre situation intéressante en ce qui concerne le traitement réservé aux *objets autochtones* par rapport à ceux de style

³¹⁰ C'est, avant tout en nous penchant sur des sections telles que le *catalogage raisonné* d'un objet, que nous pouvons parfois trouver des informations qui permettent de localiser le moment de sa production. Il est parfois mentionné qu'ils proviennent d'une donation que nous pouvons suivre et localiser dans le temps. Nous avons également des informations sur l'état de conservation d'une pièce ou des photographies qui nous donnent quelques repères, ainsi que le classement qui se fait parfois comme : '*Ethnologie américaine contemporaine*'. Tous ces éléments peuvent nous aider à inférer la datation d'un objet.

occidental. Nous l'avons dit plus haut, l'exotisme n'est propre ni à un lieu ni à une époque, et en fait, au *Museo de América*, nous voyons encore une fois comment le traitement apporté à la datation des objets construits comme exotiques diffère de celui des objets à caractère occidental. Si la datation dans les cartels concernant les *objets autochtones* du XX^{ème} siècle se fait toujours en siècles et non en années, les dessins du XVIII^{ème} siècle, eux, sont clairement situés entre 1789 et 1794, au moment de l'expédition Malaspina, par exemple ; et les boucles d'oreilles de type européen du XV^{ème} siècle sont datées de 1622 sur le cartel, – c'est l'année du naufrage du bateau où elles ont été découvertes. Il en va de même au *Museo Nacional de Antropología* où en général on ne trouve pas de date sur les cartels – ou alors celle-ci est vaguement évoquée pour les *objets autochtones*. En revanche, les peintures et sculptures d'esthétique espagnole exposées dans la zone dédiée aux Philippines sont datées en années précises.

Quant à l'exposition des œuvres d'art, dans les deux musées, nous trouvons, présentées en vitrine, de nombreuses aquarelles, des gravures et des dessins, mais toujours des portraits, utilisés pour montrer comment on porte un certain vêtement, comment on joue d'un instrument ou comment se pratique la *pêche traditionnelle*... Il s'agit alors d'une utilisation expographique de l'art, qui ne met pas en évidence sa qualité formelle et ne justifie pas sa présence par le plaisir esthétique que pourrait procurer son exposition, mais qui a pour but une *mise en contexte*. Il s'agit de portraits, que l'on trouve parfois aussi exposés dans les vitrines du musée du quai Branly, réalisés par des Européens, ou dans des écoles d'art européennes (ou en suivant des canons européens) pour représenter les autochtones d'autres lieux. C'est-à-dire qu'il s'agit de représentations picturales, photographiques ou sculpturales dans certains cas, extérieures aux cultures représentées, qui servent à *rétablir le contexte perdu d'un objet* exposé, comme ces photographies et illustrations que G. H. Rivière utilisait déjà dans ses vitrines pour restituer la parole aux objets devenus muets en entrant dans les collections car ils perdaient leur valeur utilitaire³¹¹. C'est par rapport à cette fonction de l'art dans les musées d'ethnographie que nous trouvons le changement le plus marquant en ce qui concerne les objets du présent. En effet, au *Museo Nacional de Antropología*, une majorité des objets récents inclus dans l'exposition permanente sont des œuvres d'art extra-européennes récentes. Dans l'espace

³¹¹ DESVALLÉES André, « L'incorrect... », 2004, p. 539.

dédié à l'Amérique, la rupture entre les objets collectés du passé et ceux du présent est plus évidente : si avant 1980 seuls des artefacts à *caractère ethnographique* étaient collectés et exposés, les objets du présent appartenant à l'exposition permanente sont surtout des œuvres d'artistes américains. La différence entre œuvres d'art anciennes et œuvres nouvelles réside dans le fait que les premières sont des représentations d'Américains faites par des Européens, et alors que les secondes sont peintes par des Américains. Si les œuvres du passé servent à la restitution des contextes perdus, les œuvres récentes sont des signes autonomes, exposées en tant que *vraies choses*, même si leur exposition sert, comme les autres objets ethnographiques, à illustrer un concept. C'est le cas de la peinture du *Corpus Christi*, que l'on peut voir dans la vitrine consacrée au christianisme en Amérique du *Museo Nacional de Antropología*, réalisée par le peintre équatorien Julio Toaquiza, et qui figure parmi les objets les plus récents de ce musée. L'inclusion de cette œuvre indique un changement dans le discours, qui ne part plus de l'extérieur de la culture représentée, mais atteint désormais l'autoreprésentation. Précisons pour finir que cette œuvre, comme tous les objets récents exposés au *Museo Nacional de Antropología*, provient toujours du même continent : l'Amérique. Il y a lieu de se demander si l'inclusion des objets du présent relève d'une démarche attribuable à un département de recherche et à ses conservateurs, plutôt que d'un projet institutionnel global.

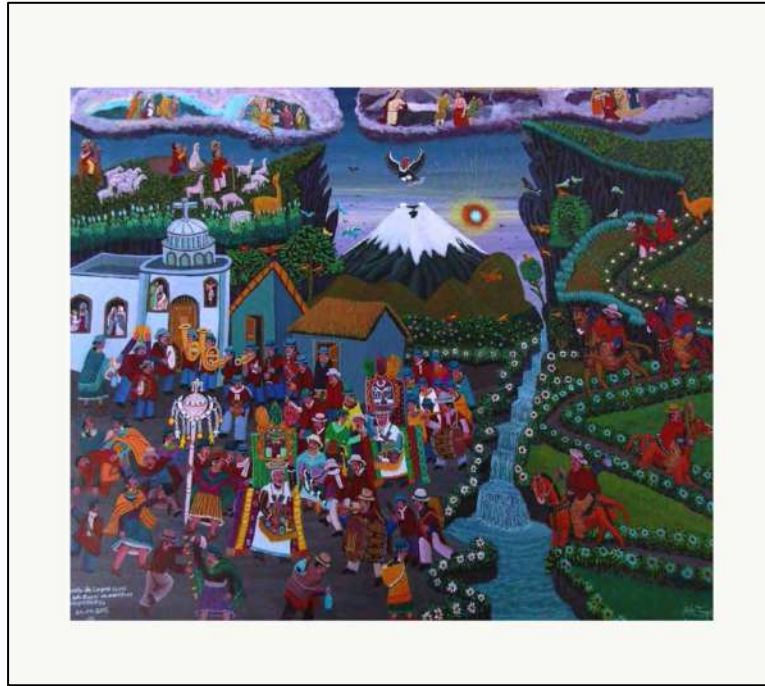


Figure 25. Tableau *Corpus Christi, el Inti Raymi de nuestros antepasados*, auteur : Julio Toaquiza, 2002. Présente à l'exposition permanente du *Museo Nacional de Antropología* en 2019. Droits de l'image : *Museo Nacional de Antropología*.

5. Conclusion

Parents (ou *relatifs*) des objets-témoins, portant en eux les traces d'une *charité épistémologique* et du désir jamais comblé d'échapper à l'esthétisme, les artefacts ethnographiques du présent déstabilisent les certitudes. Ils le font lorsque l'on veut les préserver et apparaisse l'image affligeante de la duplication du monde, lorsque l'on veut les exposer et que leur trop grande familiarité rend incongrue leur entrée dans une vitrine. La collecte du présent nous confronte au projet moderne de complétude dans lequel s'inscrit le musée, autant qu'elle nous révèle la logique présentiste qui nous rattrape : vouloir *patrimonialiser* même ce qui n'est pas encore arrivé, ce qui est en train de se passer, figer la vie des objets qui n'ont pas fini de vivre. Par-delà de la question pragmatique, par-delà l'enjeu matériel, la conservation du présent nous met face à notre rapport au temps, à la façon dont nous le comprenons, l'ordonnons et nous situons par rapport à lui. Elle nous fait remarquer notre mouvement en plus du mouvement du temps. *Nous* qui nous déplaçons dans le futur pour anticiper le souvenir du présent, nous qui pressentons le passé pour l'amputer et ainsi créer ses restes.

Si les risques de duplication du monde et d'excès de familiarité qu'implique le présent au musée, ainsi que les conditions plus pragmatiques creusées dans ce texte, permettent de comprendre une absence du présent dans les collections, on trouve, néanmoins, quelques exemples d'artefacts ethnographiques d'un présent chargé de temporalité. Il s'agit d'objets qui ne nécessitent pas de médiation particulière de la part du dispositif d'exposition pour être perçus comme étant nos contemporains. Nombre de ces exemples se retrouvent au Musée de l'Homme, dessinant un visage radicalement différent de celui présenté par le Musée du quai Branly. En fait, si nous pouvons admettre que les conditions théoriques exposées dans ce chapitre s'appliquent aussi bien aux complications de la collecte d'objets à *caractère ethnographique* (dues au statut de l'objet, à sa fonction représentative), nous pouvons également constater qu'une fois reclassés en tant qu'œuvres d'art, ces contraintes disparaissent. Le fait de collectionner des œuvres d'art n'entraîne pas le risque de reproduire le monde, les exposer n'entraîne pas non plus le risque qu'ils soient trop familiers à l'œil du visiteur. Si, dans leur vie muséale, les œuvres d'art non occidentales actuelles ne sont pas soumises aux mêmes contraintes que les objets à caractère ethnographique, la question qui se pose alors est la suivante : comment se fait-il que les (rares) œuvres d'art contemporaines non occidentales exposées dans un musée comme celui du quai Branly ne soient pas marquées par le temps ? Peut-être est-ce simplement le recadrage systématique de l'image qui donne lieu à une appréhension différente des *cultures traditionnelles* et donc de leurs expressions matérielles. Comme nous l'avons vu au *Museo Nacional de Antropología*, par exemple, les collections du présent existent, mais il s'agit d'un présent vidé du temps, d'un éternel présent (qui est donc aussi éternel passé), dans lequel s'insère l'objet *traditionnel*.

Quels sont donc les objets contemporains de l'anthropologie que nous pouvons connaître au cours d'une visite dans les musées de la discipline ? À lire les objets qui figurent dans les expositions permanentes des musées étudiés, nous pouvons dire que dans leur majorité³¹², ils sont là pour représenter les *cultures traditionnelles*. Il importe donc de

³¹² À l'exception du MEN, ce qui fait que ce musée va disparaître de cette réflexion, car son propos autant que sa méthode sont très éloignés de ce que nous traitons ici. Son exposition permanente n'a pas pour objet de représenter l'homme ou les cultures en général, mais bien plutôt de nous faire comprendre comment nous construisons nous-mêmes, au MEN, et aussi dans notre propre regard, à partir de l'ici (le musée) et du maintenant (le présent) la signification des hommes et des cultures qui y sont présentés. Nous reviendrons à ce cas dans le chapitre suivant.

revenir ce que l'on entend par *traditionnel* ³¹³. En se fondant sur les attributs des objets exposés, on s'aperçoit qu'il existe deux manières de comprendre et de représenter la tradition dans les musées analysés ici. D'une part, la *tradition* répond à ce que l'anthropologie (et la *modernité*) ont envisagé pour elle au siècle dernier, autrement dit, elle s'expose en objets denses qui offrent des valeurs telles que la *pureté* d'une culture, ou sa *différence* (ce qui éloigne les *autres* de *nous*), ou dans plusieurs cas, ce qui la distingue de l'Occident³¹⁴. Et aussi d'autres valeurs, comme l'exclusive persistance du passé – le fait que l'on puisse trouver dans ces cultures quelque chose qui n'appartient pas au présent, qui tout en étant actuel, nous vient du passé, et a parcouru un long chemin. D'autre part, c'est-à-dire dans certains des musées étudiés ici, la notion de tradition a été reformulée, notamment en estompant les frontières tracées par la modernité, en dépassant le cadre intellectuel qui en faisait des notions dichotomiques.

Si l'on demandait aux conservateurs des divers musées étudiés ici leur point de vue sur la question, il est vraisemblable que celui-ci ne correspondrait guère à la première approche de la tradition (ou les *cultures traditionnelles*) énoncée ci-dessus, à savoir une notion antinomique de la modernité qui renvoie toujours à un temps passé, ou du moins à un *temps autre*, et *neutralisé*. Néanmoins, c'est une « idée souvent présente en arrière-plan dans les représentations que nous nous faisons de la différence entre « eux » et « nous », entre les sociétés dites traditionnelles et les sociétés appelées modernes. Les premières seraient gouvernées par le principe de traditionalisme. En d'autres termes, certaines sociétés, au contraire d'autres, non seulement veulent conserver mais entendent se conformer aux décrets du passé » ³¹⁵. Ainsi, les objets qu'ils exposent ont bien souvent

³¹³ Voir les pages consacrées dans ce même chapitre (p.160-163). Ainsi, dans l'ouvrage d'Eric Hobsbawm et de Terence Ranger, une distinction est faite entre *tradition* et *coutume*, établissant que la première est marquée par la formalisation de ses caractéristiques (comme la répétition de pratiques fixes) et que la seconde (qui, selon eux, est celle qui recouvre les *cultures traditionnelles*) n'est pas *complètement fixe* et n'exclut pas *complètement le changement*, bien qu'ils reconnaissent que puisque les coutumes doivent apparaître *cohérentes* ou même *identiques à ce qu'elles étaient*, leur aptitude au changement est fortement limitée. C'est ce qui, nous le verrons plus loin, les empêche de sortir du passé. cf. HOBBSBAWM Eric et RANGER Terence (éds.), *The invention of tradition*, Cambridge and New York : Cambridge University Press, 1983.

³¹⁴ Cette forme coïncide avec ce que Clifford critiquait il y a déjà quelques années : « Anthropological culture collectors have typically gathered what seems "traditional"-what by definition is opposed to modernity. From a complex historical reality (which includes current ethnographic encounters) they select what gives form, structure, and continuity to a world. What is hybrid or "historical" in an emergent sense has been less commonly collected and presented as a system of authenticity ». CLIFFORD James, *The predicament of culture...*, 1988, p. 231.

³¹⁵ LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », 1987, p. 120.

été choisis en fonction de cette logique ; et, par ailleurs, leur choix actuel de ne pas proposer un contrepoint à cette vision des *cultures traditionnelles* pèse souvent très lourd. Certes, on relève parfois une volonté plus agissante à perpétuer la dichotomie traditionnel-moderne, en ce sens que certains musées essayent de faire en sorte que les objets contemporains coïncident, du point de vue matériel et intellectuel avec les objets classiques de l'anthropologie, en écartant tout signe qui trahirait leur actualité ; ce faisant, ils choisissent des objets qui auraient pu être créés et collectionnés à l'origine du musée et de l'anthropologie académique. C'est du passéisme. Voilà pourquoi, dans l'identification et la description des objets récents des expositions permanentes, il semblait particulièrement intéressant de noter si les objets contemporains récemment collectionnés présentent les mêmes attributs que ceux que l'on recueillait il y a un siècle, par exemple, datant eux-mêmes de ce moment-là mais que, nous le savons, on ne regardait pas comme contemporains. Autrement dit, si la (non) contemporanéité d'aujourd'hui, concordait avec la (non) contemporanéité d'autrefois. Et, vérification faite, dans la plupart des cas, les objets contemporains collectés et exposés présentent les mêmes attributs que ceux que l'on recherchait auparavant, autrement dit, ils traduisent et matérialisent bien les attributs de la tradition, que nous avons cités ci-dessus. Je me demande alors si, comme le disait Lenclud, pour nos musées, la tradition est encore ce qu'elle était ? Eh bien, le plus souvent, la réponse est oui.

Revenons-en au *Museo Nacional de Antropología*. Dans son exposition permanente, il n'est question que des *cultures traditionnelles*, et le portrait qu'il en dresse en recadre systématiquement l'image. L'exposition est centrée sur ce qu'il est convenu d'appeler l'ère *préindustrielle*, c'est-à-dire qu'elle ne propose que des objets fait à la main, à partir de matériaux essentiellement naturels, et selon des techniques ancestrales. Mais la notion de *préindustriel* renvoie à une antériorité, tandis que ce qui est exposé, ce n'est pas seulement le *préindustriel* mais aussi le *para-industriel*, c'est que le choix, en fait, s'est centré sur tout ce qui n'est pas d'origine industrielle, mais sans pour autant venir d'un temps antérieur à l'industrialisation – c'est plutôt un récit parallèle (contemporain, en fait) qui se construit dans l'*antériorité*. Et ce n'est pas seulement que ce portrait para-industriel omette tout ce qui a été fabriqué en série, non, l'affaire est plus complexe : il fait l'impasse sur bien d'autres caractéristiques, comme les matériaux synthétiques ou les objets dévolus à des usages d'origine récente. Et c'est ainsi que peu à peu cette spécialisation, cette

fermeture du diaphragme finit par ignorer toute trace de changement et de porosité dans l'objet de représentation.

Une des collections les plus récentes du Musée, acquise ces dernières années, permet d'explicitier cette question. Il s'agit d'un ensemble de peintures de chevalet, œuvre d'une famille d'artistes équatoriens, les Toaquiza, où plusieurs thèmes sont abordés sur un mode figuratif. Un seul de ces tableaux figure dans l'exposition permanente, celui qui représente la célébration de la Fête-Dieu – scène difficile à identifier comme récente³¹⁶. Pourtant, dans les réserves du musée, une autre toile de ces mêmes artistes est conservée, intitulée *Touristes visitant la famille de peintres* (2007). Et l'on y voit en effet la famille Toaquiza, dont le peintre fait partie, qui pose devant sa maison, sous l'objectif photographique de deux touristes. Les maisons apparaissant dans le paysage présentent parfois quelques matériaux *modernes* ; d'autres sont recouvertes des tuiles en terre cuite *traditionnelles*. La tenue que portent les divers personnages est elle aussi *traditionnelle*, mais pas entièrement, nous y observons quelques détails atypiques³¹⁷ – bref, cette toile comporte toute une série de référents qui donnent à voir ce que justement on omet lorsque l'on ne veut donner des *cultures traditionnelles* qu'une image essentialiste. Ce que ce tableau donne à voir – ou plutôt, c'est son absence même de l'exposition permanente qui le met en lumière –, c'est précisément ce que souvent on entend par *traditionnel* dans les expositions permanentes des musées, c'est-à-dire l'exclusion de la contemporanéité, le refus du fait que toute forme de vie est hybride et que les acteurs agissant dans le présent, en inventant la tradition, non seulement la reproduisent, mais la créent³¹⁸. Que la tradition ne puisse jamais être que la conservation du passé (passé dont on sait normalement peu de choses), mais qu'elle se formule dans le présent, qu'elle est toujours une conjugaison du passé au présent. C'est selon la même logique – rencontrée dans plusieurs expositions

³¹⁶ Le *Corpus Christi* ou *Fête-Dieu* nous prouve en tout état de cause l'ampleur du syncrétisme religieux qui a cours en Amérique depuis cinq cents ans. Le titre du tableau de J. Toaquiza est à cet égard bien descriptif : il veut dire en français serait : *Corpus Cristi, l'Inti Raymi de nos ancêtres*.

³¹⁷ Dans le premier plan, nous voyons un groupe d'hommes et de femmes posant devant une maison, portant des costumes andins traditionnels avec des ponchos aux couleurs vives, des châles et des chapeaux. Les chapeaux qu'ils portent ne soit pas les feutres blancs typiques, et les toits des maisons sont tantôt en tuiles d'argile artisanales, tantôt en tôle ondulée. Une des femmes file la laine blanche avec un fuseau ; un homme, genou à terre, les photographie ; assise par terre et entourée de poules et de poulets, une femme regarde le photographe tandis qu'un chien blanc regarde à son tour ceux qui posent, et qu'un autre homme, plus roux, ou blond, cadre la scène avec son appareil photo d'un peu plus loin.

³¹⁸ Dans ce cas, il y a aussi un fort déni de la capacité critique des peintres à considérer la visite de touristes dans leur atelier, prétexte à une image miroir en quelque sorte. On l'enferme ainsi dans une image.

permanentes – que la tradition est assimilée à ce qui n’est pas contaminé, que ce soit par d’autres cultures (proches ou lointaines, mondiales ou locales), ou par l’appartenance au monde contemporain, bref, ce qui ne change pas. Certes, nous savons que les dispositifs comparatifs dans leur ensemble s’efforcent de bien différencier les cultures, de créer des espaces entre elles ; mais, en même temps, à l’intérieur de chacune d’elles il n’y a pas de clivages, elles sont amalgamées, elles sont denses comme les objets qui les représentent. Et puis, le présent, s’il n’est pas réduit au silence, est balayé jusqu’à devenir imperceptible dans l’aboutissement du récit. C’est cette façon de construire la *tradition* avec des limites si nettement dessinées qui nous fait observer qu’une telle utilisation de la notion contribue à la consolidation d’un cadre de référence intellectuel cohérent avec un *grand partage* fondé sur des oppositions binaires qui nous renvoient à l’éternelle dichotomie nous/les autres.

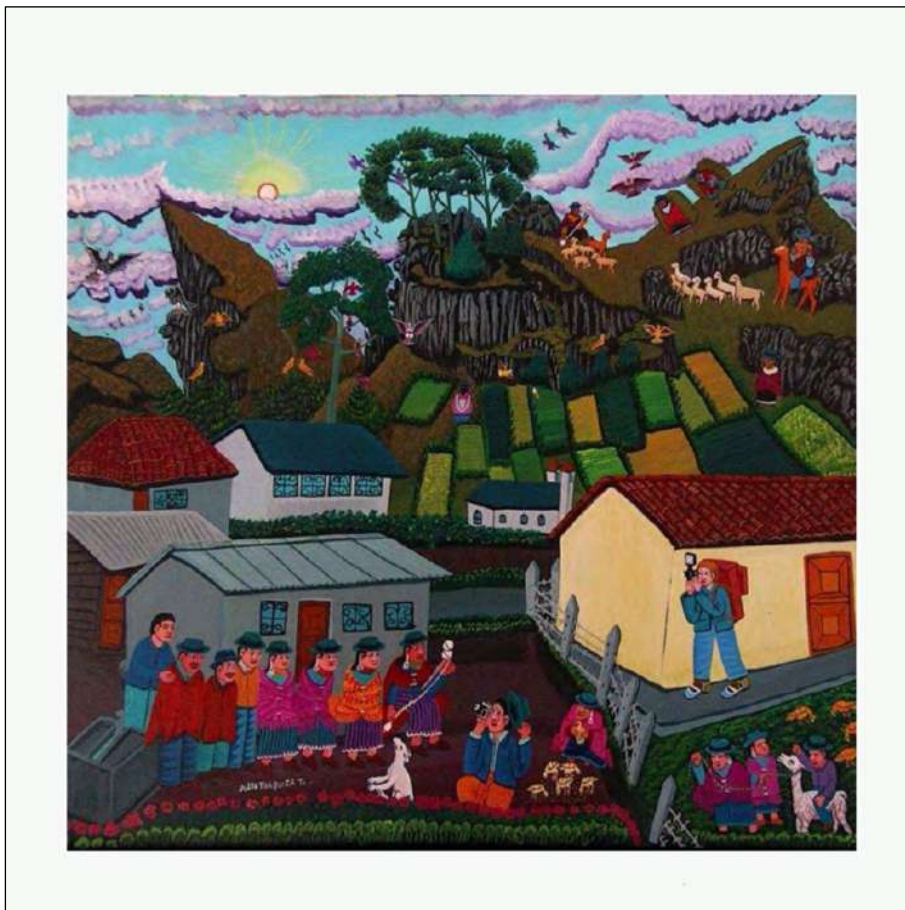


Figure 26. Tableau *Turistas visitando a la familia Toaquiza*, auteur : Julio Toaquiza, 2007. Non exposé, droits de l’image : Museo Nacional de Antropología.

C'est donc ainsi, en effaçant tout ce qui renvoie au présent, que la tradition devient atemporalité. L'annulation de toute représentation, de tout signe du présent dans l'objet exposé est une *politique du temps*. C'est dans le présent que les acteurs envisagent le passé, en y triant ce qui sera gardé, ce qui sera changé, ce qui sera oublié. C'est au présent, en agissant, que c'est impossible de rester seulement récepteurs d'une tradition, dépositaires de valeurs venues du passé. C'est au présent que les acteurs sont *agencés*, qu'ils deviennent des créateurs, des inventeurs aussi d'une relation au passé, inversant ainsi le sens de la filiation : choisissant leur passé. C'est aussi à partir du présent que l'on peut dessiner l'horizon de l'avenir. Le rejet de la possibilité d'inventer est ce qui trace une frontière nette entre tradition et modernité. Cette frontière est présente dans les musées que nous avons étudiés, même si aucun d'eux n'en fait expressément état.

En regardant de près l'exposition permanente du Musée de l'Homme, nous remarquerons, à quelques signes çà et là, que ce que l'on entend par tradition est reformulé. Prenons pour exemple une vitrine où l'on a réuni des objets qui tous appartiennent à des cultures typiquement considérées comme *traditionnelles* : amulettes du Sénégal, barque péruvienne, vanneries du Sahara, objets rituels de Vanuatu et peintures de Papouasie Nouvelle Guinée. Quant aux thèmes retenus, ce sont ceux qui intéressent l'anthropologie depuis longtemps, des sujets au long cours : la religion, les communications, les transports, l'alimentation. Jusque-là, la tradition ressemble de près à l'idée que nous nous en faisons – sauf que dans ce cas, c'est tout autre chose. Les amulettes sénégalaises en sont une bonne illustration : car, loin de se présenter sous un titre monographique et difficile à situer dans le temps (« La religion en Afrique de l'Ouest », par exemple), ces amulettes, outre qu'elles témoignent d'un usage religieux, ont été choisies pour bien montrer ce qu'indiquent déjà les matériaux dont elles sont faites, à savoir la transformation et la combinaison de matériaux naturels et de produits industriels, la tension entre une pratique ancienne et sa signification au présent. Et il en va de même lorsque, pour nous parler de l'habillement dans la région de l'Arctique, on nous présente un anorak inuit, conçu et fabriqué à la main par un styliste contemporain, et un autre, fabriqué industriellement en Chine : on nous explique ainsi que les processus de mondialisation ne se résument pas à une vision essentialiste dans laquelle la modernité viendrait irriguer les *sociétés traditionnelles* (jusqu'à provoquer leur disparition), mais qu'il s'agit en fait d'une tension où les limites entre modernité et tradition sont bien plus

poreuses que ce que laissent entendre d'autres expositions. Le passé et le présent ne sont pas présentés ici comme des blocs imperméables l'un à l'autre, au contraire : le passé transperce le présent, de la même manière que la construction du souvenir (qui se fait toujours au présent) vient souiller le passé. Dans l'exposition que nous venons d'évoquer, donc, la notion de tradition se charge de sens qui s'éloignent beaucoup de la *pureté* des cultures. Elle est bousculée par les multiples contacts, le local est infusé par le mondial, le traditionnel est vu et donc transformé par la modernité, et les longs chemins parcourus par les objets anthropologiques se chargent des marques du temps au long de leur parcours. Les traditions ne sont pas présentées comme *arrivant* au présent, ni comme vivant toujours au présent, elles ne traversent pas le temps inaltérées : elles sont sauvées, hybridées, réfutées, oubliées et inventées...dans le présent. Le passé est *structuré par le présent*. Les cultures représentées dans l'exposition permanente du Musée de l'Homme ne sont pas complètement *traditionnelles*, ni complètement modernes, car cette dichotomie n'est pas ce qui régit la construction du récit. Ainsi, la dichotomie pèse moins lourd et nous nous approchons de « la synthèse indissoluble du passé et du présent, du système et de l'événement, de la structure et de l'histoire » reprenant les mots de Marshall Sahlins³¹⁹. La question que nous nous posons donc ici va plus loin que la simple interrogation sur l'impossibilité que semblent éprouver les musées d'ethnographie à ouvrir leurs collections aux objets du présent. On peut légitimement se demander si cette difficulté à intégrer des muséales contemporaines dans les musées d'ethnographie est le symptôme d'une incertitude quant à la désignation des objets de la discipline contemporaine ; si le musée se voit contraint de choisir entre l'ethnologie qui trouve ses objets à la plage ou dans le métro, et celle qui va les chercher dans *les maisons des hommes*, c'est parce qu'il arrive à situer un seuil de *traditionnalité* dont les fondements sont difficilement soutenable. Le musée parviendra-t-il, à donner moins d'importance à cette dichotomie ? En effet, quand Dejan Dimitrijevic nous parlait des enjeux d'une anthropologie contemporaine, il soulignait que justement elle devrait se caractériser par une résolution de ces grands partages³²⁰.

³¹⁹ SAHLINS Marshall, *Islas de la historia la muerte del capitán Cook : metáfora, antropología e historia*, Barcelona : Gedisa, 1988, p.144. Titre originale : *Islands of History* (1976).

³²⁰cf. DIMITREVIC, *Enjeux de l'anthropologie contemporaine...*, 2001, pp. 33-55.

Quelle que soit la discipline, le travail sur le contemporain est marqué par l'incertitude, car il suppose que l'on fabrique les objets de la discipline, que l'on fabrique au présent ce qu'à l'avenir on considèrera comme les pratiques bien rodées d'un musée, comme ce qui sera représentatif de notre époque³²¹. Les objets contemporains ne sont pas hérités, ne sont pas des *objets donnés en avance* : les désigner, c'est les construire. Nous savons, bien sûr, que les objets de l'anthropologie du passé n'ont pas été eux-mêmes des *déjà-là*, des donnés en avance, dans l'attente de leur découverte/trouvaille, mais ils viennent à nous déjà figés dans leur essence. Travailler sur le contemporain, c'est prendre conscience de l'exercice que suppose l'invention d'une tradition, d'une catégorie, bref, d'un objet. C'est se demander comment inventer un regard sur le monde. On peut penser cette manière de construire nos objets comme le fait Nathalie Heinich à propos de la fabrication du patrimoine, et dire avec elle que « l'intéressant n'est pas de démontrer que l'Inventaire relève de l'invention d'un regard sur les choses et non pas, comme le voudrait une conception naïve, d'un patrimoine déjà-là : l'intéressant est de montrer, concrètement, comment s'élabore ce regard – un regard qui intéresse particulièrement les sciences sociales dans la mesure où il est, nous allons le voir, un regard collectif »³²². Peut-être que dans les musées, il y a une forte coutume à l'*héritage*, l'héritage matériel que représentent les collections, mais aussi une propension à hériter de structures, de classifications, de modèles, tant et si bien que l'on oublie que ni les objets du passé ni les objets du présent ne sont des déjà-là. On hérite des objets matériels et l'on décide de reproduire les objets intellectuels : quelle place le tourisme, représenté par les Toaquiza dans leur travail, peut-il avoir dans une exposition où les objets intellectuels calquent ceux d'une anthropologie de la pureté et de l'immutabilité ? On oublie que choisir des objets du contemporain, c'est les créer. Comment alors intégrer l'instabilité du contemporain – l'incertitude qui accompagne la construction des objets – dans le travail scientifique, sans craindre la perte de rigueur dans le processus de création ?

Pour faire le point : si dans le premier chapitre nous avons démonté le dispositif de l'exposition pour mieux comprendre dans ses rouages la construction d'un récit

³²¹ Lionel Ruffel l'a fort bien dit dans sa réflexion sur la littérature contemporaine : « il faut rappeler que depuis bien longtemps désormais (il faudrait revenir sur ce « bien longtemps »), les penseurs, les artistes, les écrivains ont intégré leur présent et le présent dans leur fabrique esthétique et conceptuelle. Depuis bien longtemps donc, ils sont conscients d'inventer une tradition dans le même temps qu'ils héritent d'une ou de plusieurs autres ». RUFFEL Lionel, « Introduction », 2010, pp. 12-13.

³²² HEINICH, Nathalie, *La fabrique du patrimoine...*, 2009, p.119.

atemporel, dans ce deuxième volet, nous avons désarticulé l'objet de la discipline pour y mettre au jour la construction hors du temps. Si l'on en revient aux premiers mots de cette enquête, à savoir : *le musée est un lieu de suspension du temps*, nous verrons que nous avons ajouté à cette suspension muséale une construction atemporelle de l'objet *traditionnel* en anthropologie, donc une seconde suspension. Ainsi, le musée d'anthropologie, suspend le temps doublement : du côté muséal et du côté anthropologique. Voyons ensuite, comment, parfois, les objets sont mis en mouvement.

CHAPITRE III

De l'altérité à la contemporanéité

1. Introduction : la contemporanéité au-delà de l'actualité

Ouvrons deux fois le diaphragme. Quittons l'espace limité dans lequel nous avons travaillé jusqu'ici, celui des *collections* et du *présent*, débordons le cadre et allons vers l'*exposition*, et vers la *contemporanéité*. L'exposition en tant que système de représentation déborde l'objet matériel, tout comme la contemporanéité intersubjective déborde les marges du présent en tant que période délimitée. Or, l'intégration de la représentation contemporaine des cultures peut signifier l'intégration du présent, c'est-à-dire des questions qui sont apparues dans un temps récent ; ce serait le cas quand de nouveaux objets de recherche et de représentation sont créés, comme *le tourisme*, sujet de la dernière exposition temporaire du MEN (2020). Ces nouveaux objets qui témoignent de phénomènes récents sont plutôt présentés dans des expositions temporaires et non dans des expositions permanentes. Mais, comme nous l'avons vu tout au long de cette recherche, l'intégration de la représentation contemporaine peut aussi simplement signifier la rupture de l'atemporalité du discours, c'est-à-dire, non pas tant l'intégration ou la création de nouveaux objets appartenant au temps récent, mais la possibilité de nous laisser voir dans les *objets traditionnels* (ceux de longue durée, ceux qui arrivent jusqu'à aujourd'hui) tant la persistance du passé, que leur appartenance au présent. Il s'agit donc d'intégrer le présent, mais *pas seulement*, il faut qu'il soit identifiable, qu'il soit *chargé*, *marqué* par son temps, de façon à reconnaître les personnes représentées agissant dans un temps partagé. Un présent résolument hybride, dans lequel on crée un sens du passé, en le choisissant, en le rejetant ... Pensons par exemple au présent que l'on retrouve dans les amulettes sénégalaises du Musée de l'Homme, évoquées ci-dessus (p.202) où nous reconnaissons à la fois la *persistance* des négociations humaines avec l'inconnu, et les nouvelles façons *d'inventer* et de matérialiser ces négociations. Pour cela, nous pouvons nous appuyer sur les *muséalités* mais aussi sur la façon dont le récit de l'exposition est construit. En fait, dans la plupart de nos cas d'étude, le présent finit par être représenté bien davantage dans le champ total du dispositif expographique que par le truchement des objets de savoir, et ceci est presque exclusivement fait dans des expositions temporaires. Comme nous le verrons ensuite, cette représentation se sert plus que des objets-témoins,

des éléments expographiques (expôts), ainsi que des objets empruntés à d'autres musées et collections, et des œuvres d'art. Cela nous rappelle le problème de patrimonialisation du contemporain que nous avons abordé dans le chapitre précédent.

Ainsi, le présent en tant que période écarté du passé, ne saurait caractériser les musées tels que nous les connaissons, en raison de leur fonction patrimoniale et de conservation, en raison aussi de leur anxieux désir de compléter des collections qu'il faudrait constamment actualiser. Mais, si le présent en tant que période n'est pas aisément envisageable, la construction contemporaine des objets, laquelle joue sur un niveau de représentation expographique plutôt que sur les collections récentes elles-mêmes, est tout à fait possible. Si nous déployons le présent, en allant au-delà de la période et en l'envisageant aussi comme un point d'ancrage (un *ici et maintenant*), comme un *sentiment de présence à soi*, nous ouvrons la possibilité d'établir un rapport contemporain avec un objet de n'importe quelle origine. Si les musées eux-mêmes se caractérisent par le fait qu'ils sont remplis d'objets distants (dans le temps physique), les musées d'ethnographie ajoutent à la distance dans le temps (objets du passé) la distance dans l'espace (objets d'*ailleurs*). À cela s'ajoute qu'il ne s'agit pas seulement d'objets lointains, mais d'objets qui ont été *éloignés*, mis à distance, d'objets qui au fil du temps, sont devenus lointains *en eux-mêmes*, lointains sans référence (c'est-à-dire sans expliciter de quoi ils sont différents) et donc, exotiques. Le musée d'ethnographie est donc un lieu *éloigné*, où le *lointain*, dans le temps comme dans l'*espace* est majoritaire, et où ce qui pourrait être proche (contemporain) est *éloigné*. Ceci souligne la relation particulièrement intéressante entre contemporanéité et altérité, qui se niche dans les musées dont l'objet est précisément l'altérité. Mais en même temps, partant de l'idée que la *contemporanéité* comme l'*atemporalité* sont des *manières* de construire nos objets, les musées d'ethnographie deviennent particulièrement intéressants en tant que lieux où les distances peuvent être déstabilisées, étirées et rétrécies. Grâce à ses collections, *lointaines* et *éloignées*, et à son espace de création de sens, l'exposition, le musée d'ethnographie deviennent des lieux où l'on peut expérimenter la contemporanéité du lointain (lointain dans le temps et dans l'espace, éloigné dans l'esprit), un lieu où éprouver la non-concordance du temps dans notre compréhension du monde.

Ainsi, la contemporanéité fonctionne comme un moyen de rapprochement : rapprocher le passé, le lointain, mais surtout l'éloigné, le *présent vide*, celui qui a été rendu passé,

déplacé du temps commun, nié par une utilisation *distanciante* du temps (*distancing use of time*). Autrement dit : Au musée d'ethnographie, la mise en contemporanéité permet de rapprocher le *lointain* comme l'*éloigné*. À la façon dont l'*estranement* dé-familiarise le naturalisé, le changement d'échelles dont nous traitons, cet anachronisme du temps, permet de rapprocher nos objets. Cette forme de *mise en contemporanéité*, au lieu d'entraîner les problèmes cités plus haut, qui découlent de l'acquisition et de l'exposition d'objets récents, s'ouvre comme une possibilité de conciliation entre passé et présent. En libérant le temps, nous générons un nouveau rapport avec les objets de n'importe quelle origine.

En somme, si, dans le deuxième chapitre, nous avons pu constater que le présent en tant que période est à la fois du point de vue de la conservation et de celui de l'exposition, un terrain aride pour les musées d'ethnographie, et si, dans le premier chapitre, nous avons vu combien le temps lui-même est un élément qui se dilue et échappe aux expositions permanentes, ici, dans le dernier, nous essayerons de faire émerger les moments où le présent est marqué, et où la contemporanéité est mobilisée pour construire l'objet. Ceci sera abordé en deux volets, le premier consacré aux expositions temporaires et le second aux permanentes. Mais nous en reviendrons toujours à l'étape clé de l'*exposition*, et, mettant à profit l'étymologie, nous rapprocherons *exposition* et *présentation* pour les comprendre comme un lieu de *présence*.

2. Les expositions temporaires

Nous savons que les expositions temporaires dans un musée peuvent répondre à des objectifs divers : accueillir une exposition provenant d'une autre institution, commémorer/célébrer un événement du passé, organiser la rétrospective d'un artiste dont l'œuvre a été consolidée, revaloriser une partie de la collection – parce qu'elle a été restaurée, ou parce qu'elle n'a pas encore été exposée – compléter ses propres collections par celles d'un autre musée, exposer une nouvelle acquisition ou un don important ... Parfois, comme l'explique André Desvallées, on envisage une exposition temporaire comme un lieu de *juxtaposition des collections*, qu'elles appartiennent au musée, ou qu'elles soient empruntées, pour « faire du salon »³²³. Cette possibilité – l'exposition

³²³DESVALLEES André, « L'incorrect », 2004, p. 538.

comme *accrochage* – ne va pas ici retenir notre attention, nous nous intéresserons plutôt aux expositions conçues pour raconter une histoire basée sur la recherche que mènent les conservateurs du musée, avec une majorité de leurs propres collections, et quelques pièces en prêt complétant le discours. Il s’agit de recherches qui orchestrent souvent des objets très hétérogènes sous un thème spécifique. « Cette modalité [...] est particulièrement apte à renforcer le rôle et la spécificité de commissaire par rapport au poste de conservateur : il ne se contente plus en effet de sélectionner, d’obtenir et d’accrocher des œuvres, comme le faisait traditionnellement le conservateur chargé d’une exposition, mais il doit aussi accomplir un travail de documentation élargi et approfondi, déterminer des axes conceptuels, choisir des collaborateurs [...] »³²⁴.

Au cours des quarante dernières années, les expositions temporaires ont connu un succès remarquable et, comme le dit Dominique Poulot, « quand naguère, l’exposition trouvait ses caractéristiques dans le musée qui la montait, aujourd’hui c’est autant l’exposition qui peut donner au musée son caractère emblématique »³²⁵. Le programme de l’exposition renforce la dimension publique des musées laquelle, comme nous l’avons mentionné, a progressivement gagné du terrain, élargissant l’éventail des activités qui s’adressent à différents publics et visant à renouveler plus fréquemment les contenus de leur agenda culturel. Dans un contexte de capitalisme et de consommation non négligeable, l’éphémère, le ponctuel sont très appréciés par des sociétés que l’évènementiel enchante ; lié à l’essor du tourisme culturel et du merchandising muséal – un secteur de la culture dans lequel de nombreuses institutions occupent fermement leur place³²⁶ – voilà qu’apparaît le phénomène des expositions temporaires et des *blockbusters*³²⁷, à telle enseigne que cette fonction publique de l’institution a pris le pas sur le reste, au point de se cristalliser dans l’autonomie des centres d’exposition, par exemple, faisant muter d’une certaine manière la mission même des musées qui ont changé de priorité passant de la conservation du patrimoine à sa diffusion.

³²⁴ HEINICH Nathalie et POLLAK Michael, « Du conservateur de musée à l’auteur d’expositions : l’invention d’une position singulière », in : *Sociologie du travail*, vol. 31^e, n°1, 1989, p.35.

³²⁵ POULOT Dominique, *Musée et Muséologie*, Paris : Ed. La Découverte, p.16

³²⁶ Pour aller plus loin, voir : JACOBI Daniel, « Exposition temporaire et accélération : la fin d’un paradigme ? », in : *La Lettre de l’OCIM* [en ligne], n°150, 2013, article disponible à l’adresse URL : <http://ocim.revues.org/1295> ; DOI : [10.4000/ocim.1295](https://doi.org/10.4000/ocim.1295) consulté le 30 septembre 2016.

³²⁷ Dominique Poulot cite l’exposition *Trésors de Toutankhamon* comme un événement marquant qui a attiré 8 millions de visiteurs dans les six musées qui l’ont présentée. POULOT Dominique, *Musée et Muséologie*, 2009, p. 16.

Outre qu'elles attirent un plus grand nombre de visiteurs, les expositions temporaires sont appréciées parce qu'elles offrent des possibilités que l'exposition permanente restreint. On a beaucoup parlé de la ductilité des expositions temporaires en tant qu'espace de création de discours actuels. Cela rend les expositions temporaires doublement événementielles : alors qu'elles sont elles-mêmes symptomatiques de l'éphémère, le fait de travailler dans un format de courte durée et nécessitant moins de temps de préparation que les permanentes, permet d'être plus réactif aux événements récents. L'actualité est souvent abordée dans des expositions temporaires comme un moyen d'enlever du poids à la collection permanente perçue comme un fardeau colonial dans les musées d'ethnographie extra-européens, ou comme un poids nostalgique dans les musées régionaux : en somme, le présent apparaît comme un moyen de contrebalancer le passéisme dont ces musées ont si souvent été accusés. On considère désormais que les expositions temporaires permettent une approche critique et dé-constructive.

Cette association entre le caractère temporaire (des expositions) et l'approche critique est intéressante car, en effet, dans la plupart des cas décrits ici, l'espace consacré à la construction contemporaine des objets est celui des expositions temporaires : quels sont les préjugés qui vont faire tomber du même côté (assimiler ?) le caractère critique et la construction contemporaine de l'objet de l'anthropologie ? L'exposition temporaire s'est cristallisée en un espace de contestation, de questionnement, de révision – et de critique. Cet espace, nous le verrons, est issu de *points de vue identifiables* ; dans la grande majorité des cas, il ne relève pas du récit normatif, objectif et de tonalité neutre proclamé dans l'exposition permanente. La narration de l'exposition temporaire appartient à un individu, *le commissaire*, (encore que cette fonction puisse se démultiplier, comme nous le verrons plus loin) par opposition à la narration collective et apparemment neutre – celle qui parle *depuis nulle part* – qui est celle que nous identifions dans les expositions permanentes : le discours d'un conservateur « effacé derrière son poste, masqué derrière l'Institution »³²⁸.

Les expositions temporaires sont devenues des espaces d'énonciation où la voix du musée actuel, c'est-à-dire du personnel actif, est plus identifiable. Cette irruption d'un discours porté par une voix identifiable et personnelle est liée à l'émergence de plus en plus

³²⁸ HEINICH et POLLAK, « *Du conservateur de musée...* », 1989, p.34.

affirmée de la dimension *curatoriale* dans le travail de conservateur du musée, qui peut même aboutir à la dissociation des deux figures : on peut être curateur sans être conservateur, et vice-versa. À la fin des années 1980, coïncidant avec la montée des expositions temporaires et la définition de plus en plus nette du rôle du conservateur, Heinich et Pollak examinaient le profil de l'emploi de conservateur en France et expliquaient entre autres choses que, contrairement aux autres fonctions des conservateurs, le volet du commissaire au poste de conservateur implique une personnalisation « au double sens de la singularité du travail accompli, et du renom qui en découle »³²⁹, une position qui permettrait une certaine symétrie dans les relations établies entre artistes vivants (emblèmes d'individualité) et commissaires³³⁰. Dans le cas des musées d'ethnographie, la personnification du commissaire par opposition au conservateur est probablement arrivée plus tard que dans les musées d'art contemporain, et en tout cas n'apparaît pas comme un phénomène homogène entre les institutions en cause ici. Quoiqu'il en soit, nous verrons qu'un facteur est récurrent dans les expositions temporaires : elles affichent toujours un *point de vue*, soulignent son existence pour construire leur propos. Outre cette émergence de la présence de l'auteur dans le récit (le conservateur lui-même, mais sous la casquette de commissaire), nous remarquerons la multiplication des *coauteurs* dans le discours d'exposition : artistes contemporains, représentants de communautés autochtones, commissaires externes, photographes, bref, le projet d'une *hétéroglossie* et de *partage d'autorité* dans le récit. Dans les pages suivantes, nous aborderons une série d'expositions temporaires développées et présentées dans les musées ici étudiés au cours des cinq dernières années. À travers chacune d'elles, nous identifierons différents mécanismes qui réinjectent le temps dans les objets détenus.

La représentation de l'objet de l'anthropologie n'est pas la même selon qu'on le regarde dans les dépôts, dans les expositions permanentes, ou dans les expositions temporaires. Si dans les expositions permanentes de la plupart de nos études de cas, nous devons faire des efforts pour identifier les gestes qui rompent ponctuellement avec les portraits atemporels, dans les expositions temporaires de ces mêmes musées, en revanche, les

³²⁹ HEINICH et POLLAK, « *Du conservateur de musée...* », 1989, p.34.

³³⁰ Le paysage de la conservation des musées en France et en Espagne présente quelques coïncidences de plus qu'avec le paysage suisse. En Espagne, les postes de conservation sont gérés exclusivement par l'État, il s'agit de postes de fonctionnaires pourvus par voie de concours. En France, cette situation s'est ouverte à un système d'accès mixte, tandis qu'en Suisse, il s'agit plutôt d'un processus d'accès libre.

gestes qui réinjectent le temps dans les objets exposés sont beaucoup plus visibles, plus récurrents et montrent une intentionnalité. Ainsi, dans les exemples que nous allons aborder, nous trouverons moins de *muséalties* du présent que de *représentations expographiques* du présent. C'est-à-dire que la réinsertion des objets dans le temps aura moins à voir avec les *muséalties* qu'avec le dispositif dans son ensemble. À partir d'ici, nous allons nous concentrer sur l'identification des gestes qui brisent l'atemporalité du discours.

2.1 Le passé et l'histoire

La plupart des expositions permanentes qui font partie de cette étude partagent une formule : elles ne donnent qu'une place secondaire à la fois aux récits historiques, (même lorsqu'ils sont composés presque entièrement d'objets du passé) et aux représentations du présent contemporain (même lorsque la discipline construit ses objets sur l'observation contemporaine), cependant, elles (ré)insèrent leurs objets dans le temps à l'occasion d'expositions temporaires. Le binôme est fréquent. Tel a été le cas de la révision historique des collections africaines du *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona* qui a été réalisée dans l'exposition *Ikunde-Barcelona*, présentée dans ce musée en 2016. Rompant avec le temps flottant et l'esthétique immaculée de l'exposition permanente, *Ikunde* nous plongeait dans une salle sombre pour examiner de manière critique l'origine des collections guinéennes du musée. Cette exposition temporaire montrait le rôle de Barcelone dans l'exploitation coloniale de la Guinée Équatoriale ; un passé récent qui n'a pas été particulièrement récupéré dans l'histoire coloniale de l'Espagne et qui est éclipsé dans l'imaginaire collectif par l'histoire beaucoup plus connue des colonies américaines qui ont obtenu leur indépendance bien avant la Guinée Équatoriale. L'histoire coloniale de la Guinée Équatoriale ne permet pas de garder cette distance froide que l'on réserve aux colonies américaines du XVI^{ème} siècle³³¹. Avec *Ikunde-Barcelone*, le *Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona* a ouvert le débat colonial³³², en reconnaissant Barcelone comme une métropole qui a établi avec la Guinée Équatoriale une relation

³³¹ Ainsi, les débats autour de la décolonisation qui touchent les musées européens, dont les colonies ont été fondées au moment où celles d'Amérique étaient sur le point de devenir indépendantes, n'ont pas atteint les musées espagnols de la même façon. Par exemple, dans l'exposition permanente du MNA, le colonialisme est passé sur la pointe des pieds ; une seule allusion dans le texte de la salle sur les Philippines, qui mentionne l'appartenance de ces îles à l'Espagne, en adoptant un point de vue plutôt positif.

³³² L'exposition n'était pas conçue par des conservateurs du Musée mais par une équipe externe de chercheurs : Laboratoire de recherche *Observatorio de la Vida Cotidiana*. Disponible à l'adresse URL : <http://ovq.cat/es/ovq/> [en ligne] consulté le 23 mars 2020.

d'exploitation similaire, et d'ailleurs contemporaine, de celle du Nord de l'Europe avec le continent africain. Ce type de (dés)équilibre entre une exposition permanente monographique, qui fait l'économie de la construction historique et contemporaine du monde, et un programme d'expositions temporaires – souvent conçues par des commissaires externes – où l'on aborde certains thèmes, parfois pour donner une profondeur historique, parfois pour représenter le présent, est une formule récurrente. Encore une fois, la construction historique du passé et la construction contemporaine du présent acquièrent ainsi le caractère de *points de vue* par rapport au récit normatif et homologué de l'exposition permanente qui se situe *hors du temps* comme on l'a constaté au fil du premier chapitre.

a. Articuler un récit dans le temps

En 2016, le MEG a présenté « Amazonie. Le chamane et la pensée de la forêt »³³³, une exposition temporaire où se déployait toute la richesse des collections conservées par ce Musée genevois des peuples des terres basses amazoniennes. La première partie intitulée *Cinq siècles d'ethnocide*, présentait les premiers contacts entre les *peuples autochtones* et les Européens, et leurs violentes conséquences qui se prolongent durant les siècles suivants. Dans ce contexte ont été exposées les collections plus anciennes conservées par le MEG, inscrites dans un récit historique. Une fois ce contexte établi, *l'animisme et le chamanisme* étaient présentés, non seulement comme des pratiques ancestrales et prolifiques antérieures à la Conquête et à l'établissement des monothéismes, mais comme la semence d'une nouvelle écologie, qui serait le lieu de convergence entre *l'ici* et *l'ailleurs*, le passé et le présent. La pensée de la forêt, qui ne sépare pas les êtres vivants, apparaissait dans l'exposition comme un moyen de comprendre (et soutenir) la revendication actuelle des peuples autochtones qui, s'adressant à la caméra dans les diverses vidéos présentées à la fin de l'exposition, nous disaient combien l'Amazonie souffre aujourd'hui des conséquences des styles de vie du reste du monde sur l'écologie. Le présent des sociétés autochtones de l'Amazonie était montré non seulement comme une continuité de traditions en apparence immuables, mais aussi comme un présent inséré dans le temps du monde, un présent partagé, contemporain. La distance séparant

³³³ Cette exposition a été organisée sous le commissariat du directeur du MEG Boris Wastiau. cf. WASTIAU Boris, *Amazonie : le chamane et la pensée de la forêt*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie de Genève, du 20 mai 2016 au 8 janvier 2017, Paris/Genève : Somogy/MEG, 2016.

l'Amazonie de Genève, en kilomètres importait peu, pas plus que la distance qui les sépare (ou les rejoint) de manière sensible ; un fil tendu entre les deux lieux, le fil de la *présence* qu'ils partagent dans le monde contemporain, était rendu visible par l'impact que les formes de vie des sociétés industrialisées ont sur les espaces naturels : ils nous parlaient *d'un seul monde*. C'est là un exercice constant dans les expositions temporaires du MEG : le *rapprochement*, le travail de mise en contemporanéité avec l'objet de représentation. Une façon d'évoquer un monde unique sans parler d'une *multi-culturalité*, marquée par la composition multiculturelle des sociétés européennes, ce qui est une autre façon pour les musées de déconstruire les récits essentialistes sur l'altérité culturelle³³⁴.

Sur le plan expographique, il est à noter que la représentation du présent impliquait certains changements muséographiques par rapport à la représentation du passé. Si l'ensemble de l'exposition présentait une dimension *plurivocale*, où l'on percevait un effort pour intégrer les différents points de vue et les sujets qui les énoncent, on pourrait dire aussi que, partant d'une représentation du passé extrêmement *matérielle*, objective et objectivée, la rigidité de la représentation s'estompait à mesure que le récit se rapprochait du moment actuel. Le récit historique s'articulait dans sa totalité avec des *artefacts à caractère ethnographique*, à savoir les collections du musée qui appartiennent au passé, mais aussi la photographie documentaire, qui a une origine et une esthétique de *documentation de terrain*. Par la suite – c'est-à-dire dans le temps et dans le parcours de l'exposition – les photographies de Claudia Andújar étaient présentées, ce qui, sans abandonner le projet (photo)documentaire, introduisait une représentation plus personnelle, plus artistique, des pratiques chamaniques³³⁵. La représentation des *sociétés traditionnelles* regroupées par entités linguistiques et culturelles était également illustrée d'une majorité d'*artefacts à caractère ethnographique*, largement puisés dans les riches collections de plumes du MEG ; mais plus nous nous rapprochions du temps présent, et moins le discours reposait sur les objets et le discours objectif, pour s'intéresser davantage aux *sujets* ; le récit ne s'appuyait plus autant sur des *artefacts* mais davantage sur des

³³⁴ Ici le discours s'efforce plutôt de trouver des façons d'approcher l'objet, de montrer un seul monde, mais dans une formule très différente des musées qui adoptent un point de vue multiculturel, qui justifient cette unité du monde en faisant valoir surtout la composition multiculturelle des grandes villes européennes.

³³⁵ Claudia Andújar est une photographe brésilienne née à Neuchâtel, Suisse, connue pour son travail en Amazonie. En cette année 2020, la Fondation Cartier à Paris a présenté l'exposition *Claudia Andujar, The Yanomami Struggle*. cf. <https://www.fondationcartier.com/en/exhibitions/claudia-andujar-lalutteyanomami?locale=en> [en ligne] consulté le 20 juin 2020.

images, et ces images peu à peu révélèrent l'existence d'un *point de vue*, l'existence d'un *sujet/auteur* derrière la caméra. Pour représenter les *cultures traditionnelles* telles qu'elles sont aujourd'hui, celles-là même dont les ornements de plumes des ancêtres remplissaient les vitrines, et dont les histoires résonnaient dans les langues indigènes tout autour de nous dans un continuum sonore, on nous proposait une série de huit courts métrages réalisés en 2010 qui, sur le mode documentaire, montraient le « devenir des peuples indigènes face à l'exploitation sans frein des ressources naturelles de l'Amazonie »³³⁶. Et dans ces vidéos on découvrait des gens tantôt portant des coiffes en plumes, tantôt un iPad à la main. La vidéo était à nouveau convoquée dans le dernier espace de la salle, ces diverses captations rassemblaient les témoignages de différents activistes et acteurs indigènes qui y expliquaient l'urgence écologique pesant actuellement sur l'Amazonie. Moyennant un léger glissement, le discours passait de l'objet-document au document graphique. Ce mouvement ne saurait nous surprendre, compte tenu de la ductilité du support vidéo, mais la question est qu'avec cette transition on constatait aussi un changement de voix : la place est, de plus en plus souvent laissée aux *vivants*, pour qu'ils nous parlent d'eux-mêmes. Ainsi l'espace d'articulation du présent, encadré par la légitimation scientifique, s'appuie dans une grande mesure sur l'*autoreprésentation*. Les Amazoniens qui étaient objet de savoir (dans le volet historique), deviennent alors aussi des sujets, voire des sujets *agencés*, qui agissent dans le présent contemporain.

Il n'y avait pas de *muséalies du présent* dans l'exposition³³⁷. Elle comportait d'autres types de documents scientifiques, mais pas une seule muséalie du présent. Il aurait pu y en avoir, bien sûr, et je pense par exemple à la coiffe de paille des *Indiens Kayapò* (p.122), précédemment évoquée et qui est réalisée en plastique, précisément en raison de la carence actuelle des plumes de l'oiseau amazonien qui composent normalement cette coiffure³³⁸. Mais s'il n'y avait pas d'objets récents, il y avait des *mots*, des *images* et puis,

³³⁶ Texte sur le cartel correspondant aux courts métrages *Amazonian shorts* de Daniel Schweizer dans l'exposition *Afrique. Les religions de l'extase*.

³³⁷ On peut s'interroger sur l'insistance à rechercher des objets, à identifier les muséalies du présent et même à les distinguer des expôts du présent. Rappelons tout simplement qu'en évitant les muséalies du présent et en ne représentant le présent qu'à travers les expôts et le dispositif, on va nécessairement générer un vide d'objets du présent dans les collections permanentes, qui, si elles continuent à exister dans le futur et si elles restent structurées sous une muséologie de l'objet (comme cela a été le cas pour la plupart jusqu'à présent) traduira directement cette absence et approfondira le silence sur le présent. D'autre part, il semble important de ne pas sous-estimer les nuances possibles entre un objet en tant que document (muséalie) et un objet (expôt) créé expressément pour être la représentation de quelque chose, comme nous le verrons plus loin.

³³⁸ cf. VERSWIJVER Gustaaf, « Plastic Straw Headdresses ... », 2001, pp. 159-205.

à la fin de l'exposition, dans l'espace où le présent déploie toute son incertitude, la représentation cessait d'être codifiée exclusivement en termes scientifiques, et glissait vers le langage subjectif porté par des personnes qui se représentaient elles-mêmes. L'exposition se terminait, au seuil de l'imminence, par une installation artistique basée sur les « Séances chamaniques des *Yanomami* », capturées en collaboration avec l'anthropologue Bruce Albert, et retravaillées numériquement par les artistes Gisela Motta et Leandro Lima pour le documentaire expérimental *Xapiri* (Brésil, 2012) »³³⁹.

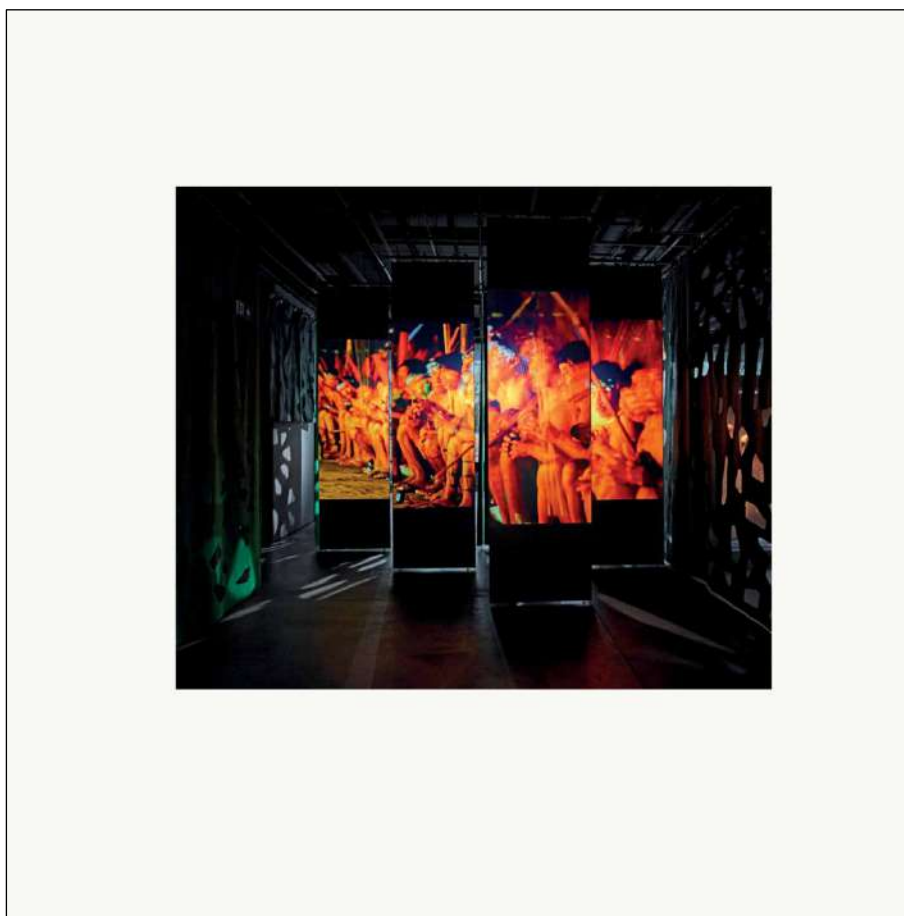


Figure 27. Installation de Gisela Motta et Leandro Lima dans l'exposition « Amazonie, le chaman et la pensée de la forêt », MEG 2016. Droits de l'image : MEG.

Cette exposition générait une sensation temporaire parmi des gestes d'insertion de l'objet dans un cadre historique, ou de création d'un parcours qui va du passé au présent en laissant l'un et l'autre identifiable ; elle le faisait aussi par la façon d'inscrire le passé dans le présent : les *pratiques traditionnelles* d'aujourd'hui y étaient présentées comme

³³⁹ Rapport d'activités du MEG, disponible à l'adresse URL : https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/rapport_activites_2016.pdf [en ligne]. Consulté le 18 avril 2019.

pleinement actuelles et riches d'un potentiel d'avenir. Ainsi la *pensée de la forêt* et sa nature écologique apparaissaient ancrées dans une logique de monde unique, *un monde contemporain*. L'objet n'était pas dans un présent éternel, on ne le trouvait pas non plus dans un *retour au passé*, en fait, il s'ouvrait à l'avenir. Rien dans la représentation des cultures amazoniennes ne s'inscrivait dans un *passéisme*. Contrairement à d'autres revendications qui prônent une représentation historique ou contemporaine, et cantonnent ces constructions aux espaces liminaux de l'exposition (*i.e. timelines*, et écrans supplémentaires), dans « Amazonie » ..., la construction historique du passé et la construction contemporaine du présent entraient indissolublement dans la construction du récit. En effet, sans le temps, *sans compréhension ni mise en évidence du temps*, il n'y avait pas de récit. Le passé imprégnait le présent sans l'exclure.

* * *

L'exposition « Afrique. Les religions de l'extase »³⁴⁰ (présentée en 2018 aussi au MEG) donne un autre exemple de l'établissement d'un récit historique qui permette de fonder la compréhension du thème traité. La religion est probablement l'une des rubriques que l'on associe le plus volontiers à l'anthropologie et, contrairement aux représentations atemporelles et figées que nous avons vues en d'autres occasions sur ce même sujet, dans cette exposition l'approche était pleinement contemporaine en recourant, une fois encore, au dispositif d'exposition. Le parcours était en forme de U, mais la progression n'était ni linéaire ni rigoureuse : l'on ne commençait pas par le passé pour finir dans le présent. Les deux temps étaient abordés simultanément, et cette fois en faisant fi de l'ordre chronologique et de la linéarité du temps. La première partie offrait au visiteur une série de références fondamentales, permettant une bonne compréhension historique du sujet, et donc la perception de l'objet de la représentation comme objet dynamique. Ce soubassement historique, cette construction historique du passé, pour évidents qu'ils puissent paraître, permettaient de mieux saisir tout le reste de l'exposition, et rien de ce qui vient ensuite ne paraît alors flotter dans un temps incertain. L'exposition commençait par évoquer dans les grandes lignes l'implantation des religions monothéistes abrahamiques sur le continent africain ; christianisme, islam et judaïsme étaient présentés dans les salles par des textes dont l'intention historique était cruciale. C'est là le premier

³⁴⁰ Cette exposition, était présentée au MEG en 2018 et le commissariat a été là encore assuré par Boris Wastiau. cf. WASTIAU Boris, *Afrique : les religions de l'extase*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie de Genève, du 18 mai 2018 au 6 janvier 2019, Paris/Genève : Somogy/MEG, 2018.

élément contribuant à la construction de l'objet contemporain : l'introduction du temps dans le discours par le biais de l'historisation. À cette fin, tous les textes traçaient le parcours de l'objet de représentation dans le temps, en le dotant de références temporelles repérables, montrant à la fois les persistances *et* les changements. Ainsi, par exemple, l'implantation, l'extension, la progression ou la diminution d'une religion étaient racontées dans un texte synthétique parlant d'aujourd'hui *et* d'hier comme de temps liés, mais totalement différenciables. Contrairement aux textes où prévaut l'utilisation d'un présent axiomatique, ces textes étaient pour l'essentiel conjugués au passé³⁴¹.

Mais se pencher de manière critique sur l'histoire n'est qu'un des aspects nécessaires de la décolonisation. Les enjeux relatifs aux pratiques actuelles et au discours contemporain sont tout aussi importants. Si les textes allaient du passé au présent en traçant des lignes de décodage faciles à suivre, les expôts allaient du présent au passé, créant eux aussi des lignes de tension entre eux, de *là-bas* à *ici*, d'*autrefois* à *maintenant*, insérant le *passé* dans le *présent* et le *distant* dans le *proche*. En d'autres termes, pour chaque construction historique et distanciée (dans l'espace et dans le temps) d'un thème, un portrait actuel était présenté, en rapprochant l'objet. Les photographies prises par l'artiste Christian Lutz dans une église orthodoxe érythréenne à Genève en étaient un exemple. Elles offraient une image actuelle et proche de l'histoire lointaine et du passé, celle de l'église orthodoxe éthiopienne *Tewahedo* fondée au IV^{ème} siècle, et qui est l'une des plus anciennes « églises chrétiennes qui ont eu une existence historique continue »³⁴². Parallèlement, dans une vitrine centrale – le seul élément scénographique tridimensionnel de cet espace – on trouvait exposé un groupe d'objets religieux « historiques » qui faisaient contrepoint avec la représentation du présent.

³⁴¹ I.e. texte du cartel d'exposition *Afrique. Les religions de l'extase* : « Le christianisme, le judaïsme et l'islam s'implantent très tôt en Afrique. Le christianisme y est promu par plusieurs Pères de l'Église d'origine amazigh (berbère) entre le 2^e et le 5^e siècle [...] Dès sa naissance au 7^e siècle, l'islam s'impose en Afrique du Nord par la conquête militaire [...] L'islam africain est caractérisé par la coexistence de mouvements rigoristes, principalement sunnites, et de confréries mystiques soufies. Celles-ci sont aujourd'hui fortement contestées par les premiers, en particulier par les mouvements salafistes [...] » Bien que nous trouvions aussi des énoncés au présent verbal, cela nous rappelle des textes historiographiques dont l'utilisation est limitée par la primauté des marqueurs temporels (locutions temporelles, mention de dates, etc.).

³⁴² Texte tiré d'un des cartels de l'exposition, *Afrique. Les religions de l'extase*, MEG, 2017.



Figure 28. Photographies de l'artiste Christian Lutz du culte dans une église érythréenne à Genève. Exposition « Afrique. Les religions de l'extase », MEG, 2018.

L'exposition comprenait trois autres sections qui, comme la première, établissaient un dialogue constant entre persistance et changement, entre racines et créations. Les fondements des religions africaines – divination, sacrifice et culte des ancêtres – étaient présentés dans une seconde partie qui introduisait le visiteur, physiquement, dans une grotte, lui faisant ainsi remonter le temps, par-delà les monothéismes qu'il venait de parcourir : « Avant la conversion aux monothéismes venus du nord, l'Afrique comportait plusieurs milliers de sociétés traditionnelles, chacune ayant un système religieux qui lui était propre. Malgré l'érosion des pratiques, le culte des ancêtres demeure primordial dans de nombreux cas. On y évoque les âmes des ancêtres [...] »³⁴³. Dans cet espace confiné, écarté des grandes salles de l'exposition, se présentaient des objets cérémoniels de divination ainsi que des vidéos où l'on pouvait suivre les cérémonies elles-mêmes, avec transcriptions et textes explicatifs, qui permettaient une fois de plus de suivre l'objet dans

³⁴³ Texte tiré d'un des cartels de l'exposition, *Afrique. Les religions de l'extase*, MEG, 2017.

le temps : « Pratiquée aujourd'hui à la campagne comme à la ville et dans tous les contextes, la divination est un élément fondamental des systèmes de pensée religieuse en Afrique »³⁴⁴. Une fois de plus, les objets dans les vitrines étaient pour la plupart issus des *collections historiques* du musée lui-même, la dimension contemporaine était construite dans le *mot* et dans l'*image*, cette fois une image en mouvement : dans les vidéos, le dynamisme de l'objet représenté était mis en évidence. Ainsi, la réinsertion des objets dans le temps se réalisait au plan textuel grâce à l'historisation, et au plan matériel grâce aux collections du MEG : objets datant principalement de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle, objets patrimoniaux, uniques, comme ceux exposés de l'autre côté du bâtiment du MEG, dans la salle des collections permanentes. Une autre réinsertion dans le temps s'accomplit ensuite par l'important espace accordé à l'état actuel des choses : cet objectif s'exprimait dans les textes, et, sur le plan matériel, par le biais des œuvres d'art et de la documentation graphique (photo et vidéo) issues du travail de terrain des anthropologues et du commissaire de l'exposition lui-même. Tous ces relais se chargeaient de la représentation du présent. Et pourtant, disons-le encore une fois, il n'y avait rien de tridimensionnel, aucun *artefact à caractère ethnographique*, aucun objet-témoin daté d'après les années 1980. Le présent était le domaine des images fixes et animées, du son, des mots, de l'art contemporain : en somme, le présent était *expographique*³⁴⁵.

En effet, l'un des grands protagonistes des expositions d'ethnographie est l'image : sa ductilité en tant que support d'enregistrement du travail de terrain, ainsi que l'intérêt croissant pour le *patrimoine immatériel* nous ont offert de nombreuses expositions où l'image fixe et animée nous rapproche tantôt de la célébration d'un rite de passage, tantôt des processions de la Semaine Sainte. L'image est mobilisée pour restituer au musée une réalité qu'il est impossible d'y transporter, d'y claquemurer. En général, dans les musées d'ethnographie, comme dans les sciences, la photographie a été et est utilisée comme un moyen de documenter la réalité, comme preuve d'une réalité dont le scientifique rend compte dans son récit. Peu importe qui prend la photo, qu'il s'agisse d'un photographe qualifié de *documentariste*, d'un journaliste ou d'un ethnographe ayant de bonnes compétences plastiques, l'utilisation de la photographie pour rétablir le *contexte perdu*

³⁴⁴ Texte tiré d'un des cartels de l'exposition, *Afrique. Les religions de l'extase*, MEG, 2017.

³⁴⁵ Nous y reviendrons dans la section sur l'art contemporain.

dans une exposition, et réparer ainsi la perte de réalité qui accompagne l'entrée de l'objet au musée, nous parle de la nécessité d'habiller de réalité ce que le musée donne à voir.



Figure 29. Vitrine dédiée aux différentes parures dans les cultures américaines, le concept est matérialisé dans les objets et leur contexte d'origine recrée avec les illustrations placées au fond de la vitrine. Exposition permanente du *Museo de América*, 2019.

Avant la photographie, il y avait bien sûr les illustrations, les dessins des ethnographes, des membres d'une expédition, des naturalistes. L'intention était la même. Le passage d'un support à l'autre est visible par exemple dans les gravures placées au fond des vitrines du *Museo de América*, illustrations du voyage de Malaspina (cf. fig. 29), dont on peut trouver la continuité dans la photographie du chef de Papouasie-Nouvelle-Guinée, placée au fond de la vitrine où sont exposés ses ornements, au Musée de l'Homme³⁴⁶ (voir ci-après p.297) : ce sont là des façons de rétablir *le contexte perdu*, de documenter la

³⁴⁶ Cet exemple sera évoqué plus loin, quand nous analyserons l'exposition permanente du Musée de l'Homme.

réalité et la placer au fond du scénario³⁴⁷. Très différente est en revanche, comme nous verrons ci-après, une utilisation de l'image qui ne cherche en aucune façon à restituer les contextes originaux...

L'exposition « Afrique. Les religions de l'extase » marquait un tournant avec les installations de l'artiste contemporain Theo Eshetu³⁴⁸. Ce qui est intéressant, c'est la façon dont ces travaux se rapportaient au thème présenté. Si, pour présenter les cultes érythréens contemporains, on expose une photographie de l'intérieur d'une église avec les fidèles agenouillés, on peut dire que l'objectif de l'image est la restitution de cet espace impossible à installer dans le musée, l'ouverture d'une fenêtre dans le mur, qui nous permet d'observer le monde au-delà du musée. Mais quelle est la relation établie entre le concept et l'œuvre qui matérialise ce concept ? Ainsi, par exemple, pour raconter l'histoire du sacrifice d'un agneau par des habitants de Lamu, à l'occasion de la fin du Ramadan, on présentait l'œuvre *Festival of sacrifice* d'Eshetu. Loin d'une photo ou d'une vidéo de la préparation du sacrifice en format frontal, dans un cadre plutôt classique où chacun des éléments est clairement distinct, nous trouvons dans le travail d'Eshetu une série d'images animées du processus du sacrifice, images qui se multiplient dix fois, réfléchies de manière symétrique, et qui génèrent un kaléidoscope de formes géométriques. La représentation du concept a un degré d'iconicité beaucoup plus bas. L'intention s'éloigne un peu de la substitution de la réalité et semble plutôt la suggérer.

³⁴⁷ Nous pouvons revenir à l'idée de Barbara Kirshenblatt-Gimblett (cf. « Objects of ethnography », 1991, pp. 383-443) sur les dispositifs qui mettent les objets *in situ*. Cette forme d'exposition est ce que j'ai appelé le rétablissement du contexte perdu ; c'est une notion qui implique la métonymie et la mimésis, c'est-à-dire que l'objet est mis en relation avec un *tout absent* qui est son contexte d'origine, sa *réalité*. Cette réalité absente est convoquée au moyen du dispositif, avec des formules de re-création plus directes, telles que le diorama, les mannequins, les salles d'époque ou les *environnements*. Le geste est le même lorsque la photographie, la vidéo ou les illustrations sont utilisées comme support de la réalité qui ne peut être conservée au musée. Mais dans la même logique, il existe des formules moins évidentes, bien que tout aussi puissantes, pour localiser l'objet *in situ* : la classification, l'ordre que nous donnons aux choses, est probablement la plus intéressante pour moi. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, l'organisation géographique des choses a pour effet d'accroître *l'illusion de réalité* de ce qui est montré. La géographie apparaît comme un ancrage réel auquel les objets « reviennent » dans leur présentation. Nous verrons que la restitution du contexte perdu, fait partie de la manière dont nous comprenons normalement le musée.

³⁴⁸ L'exposition comprenait cinq installations du vidéaste Theo Eshetu, qui était l'artiste en résidence à cette occasion. Les œuvres d'Eshetu font actuellement partie de collections d'art contemporain telles que celle du MOMA à New York. cf. Le site web de l'artiste <http://www.theoeshetu.com> [en ligne] Consulté le 21 février 2020.

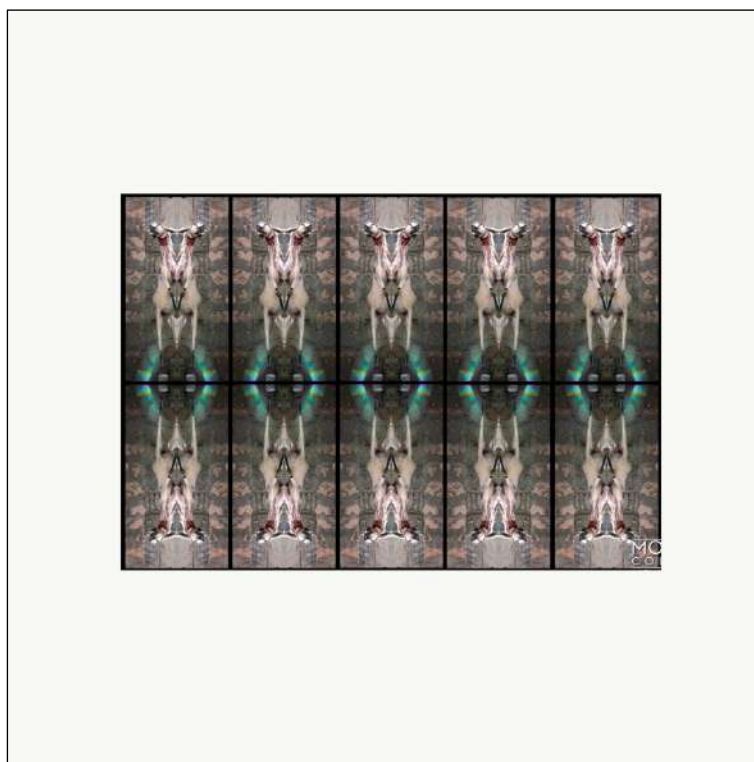


Figure 30. Image du vidéo *Festival of Sacrifice* de Theo Eshetu, présentée à l'exposition « Afrique. Les religions de l'extase », MEG 2018. Image extraite du vidéo sur *vimeo*. Accessible sur <https://vimeo.com/161355780> [en ligne] Consulté le 10 aout 2020.

Quand nous avons parlé dans cette recherche de la relation entre le musée et le monde, nous avons remarqué que le trait d'union (ou de séparation) entre les deux peut prendre différentes mesures, celles de la distance qui existe entre *représenter*, *reproduire*, *interpréter* ou même *créer*. En ce sens, il est intéressant de noter que dans l'exposition « Afrique. Les religions de l'extase », le rôle joué par certains des expôts – qui n'étaient pas des artefacts ethnographiques mais qui sont (quand même) de *vraies choses* – diffèrait de celui que joue l'image dans la plupart des expositions des musées étudiés ici. Leur fonction était peut-être plus évocatrice qu'illustrative. Ainsi, à la fin presque du parcours il y avait un vidéoclip projeté sur un écran encastré au sol : dans un court premier plan, deux jeunes filles se relayaient pour sortir la tête de l'eau et chanter chacune une strophe d'une chanson intitulée *River*, dont le rythme oscillait entre le *R & B* et la *Soul*, et dont les paroles en anglais se terminaient par des vers en yoruba. Ainsi, le visiteur enjambait presque l'écran qui ressemblait à un trou dans le sol où flottaient les chanteuses. La chanson sonnait comme n'importe quelle chanson passant sur une station de radio – comme quelque chose *d'actuel*. La relation entre la vidéo et le sujet de l'exposition dans laquelle elle s'insérait n'était pas évidente ni directe, mais ce caractère voilé ne retirait

rien à son importance. Quelques pas plus loin on arrivait à une section qui traitait du rôle des jumeaux dans les pratiques magiques-religieuses subsahariennes. Or, les jeunes filles de la vidéo sont jumelles (bien que leur ressemblance physique ne soit pas très marquée) et leur groupe s'appelle *Ibeyi*, « jumeaux » dans la langue yoruba. Si elles sont là parce qu'elles sont jumelles et même leur chanson comporte des strophes en yoruba, le lien entre leur vidéo et les *cultes de jumeaux* dont il est question plus loin, est moins rigide que ceux que nous rencontrons d'habitude dans les musées scientifiques pour unir un concept et son illustration par des images. La relation entre le concept et les objets était cette fois plus subtile, moins frontale ou pédagogique. La vidéo ne remplaçait pas la réalité, elle n'offrait pas le contexte perdu des objets magiques avec lesquels on nous parlait des jumeaux en Afrique ; mais elle fournissait indirectement des informations pour construire l'objet comme contemporain. Le contemporain devenait ainsi quelque chose de plus *intuitif* que *certifié*, mais cette intuition, cette sensation n'en sont pas moins puissantes que les affirmations que l'on rencontre habituellement dans les musées. Or, de même que nous pouvons avoir un sentiment d'atemporalité généré par les connotations nichées dans le dispositif total, de même une sensation ressortant d'un langage non verbal et assez indirect, sert à construire une sensation de contemporanéité.

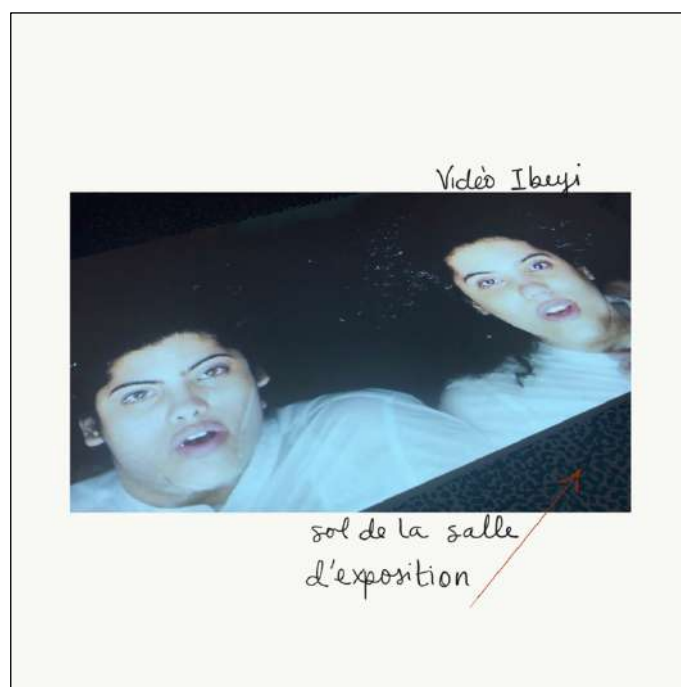


Figure 31. Image extraite du vidéo *River* du groupe musicale *Ibeyi*, dans l'exposition « Afrique. Les religions de l'extase de l'extase », MEG, 2018.

2.2 L'objet à l'arrêt

Les musées sont des lieux du passé dans le présent. C'est-à-dire, ils ne sont pas seulement des espaces où sont conservées des collections qui accèdent au passé à une vitesse proportionnelle au temps que nous mettons à essayer d'arrêter leur passage, ce sont aussi des lieux où le passé est signifié dans le présent. Ainsi, le présent peut devenir le lieu épistémologique des expositions, un lieu où faire émerger le passé dans le présent d'une manière consciente, où faire sens du passé dans le présent. Les expositions peuvent alors être comprises comme des lieux de présence, de la présence de sujets et d'objets, d'une *co-présence* donc, qui peut devenir une contemporanéité, si cette relation est établie entre les agents. C'est ainsi que dans les musées nous pouvons bien observer l'*anachronisme du temps*, au sens qui lui donne Octave Debary quand il affirme que « tout présent est anachronique, marqué par un travail de mémoire qui est condamné à énoncer le passé à partir du présent »³⁴⁹. Un anachronisme qui franchit les catégories étanches et positives dans lesquelles nous ordonnons le temps, nous montrant que le passé n'est pas un acquis sûr, mais qu'il est toujours transpercé par le présent, reconfiguré par lui, tout comme le présent ne cesse d'être habité par le passé, éliminant ainsi la concordance entre les temps. Pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman « l'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images »³⁵⁰.

En général, les collections, toutes ces muséales du passé, sont mobilisées comme des outils permettant de comprendre le monde, *leur* monde : le contexte dont elles proviennent, le lieu et le moment de leur création. Puis, dans l'exposition, les collections sont normalement (mais non exclusivement) mobilisées pour restituer ce monde désormais perdu. Mais il est inévitable de réfléchir aux différentes manières dont les traces du passé sont mobilisées dans le présent, non pas tant pour comprendre le monde d'où ils viennent, qu'à des fins de comparaison, de commémoration, de révision, de revendication, de souvenir ou de légitimation... Ensuite, il est intéressant de mettre en évidence un rapport au temps qui, dans certains cas, permet de mettre en mouvement *l'objet à l'arrêt*. Un objet dont l'*immobilisation* (détention de la mobilité inhérente au

³⁴⁹ DEBARY Octave, « Histoires d'objets, ... », 2012, p. 377.

³⁵⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, « Devant le temps... », 2000, p.16

vivant) neutralise la force d'action, l'*agentivité* au sens d'Alfred Gell³⁵¹. Mettre en mouvement une muséologie qui a été *arrêtée* pour son étude, gelée dans son contexte d'origine et autorisée à n'évoquer que son contexte, au risque, du moins lorsque l'objet a vraiment des qualités expressives importantes (c'est-à-dire, en général, lorsqu'il est bien documenté), qu'il ne devienne un objet qui *tait plus qu'il ne dit*³⁵². Et, risque plus primordial encore, de l'exposer environné de ses silences mais sans pour autant les rendre explicites, laissant des espaces vides qui agissent dans la construction d'un récit que le musée ne propose pas explicitement. Car, en effet, ces lacunes ne sont vides qu'en apparence : des informations passives au latentes, qui ne sont pourtant jamais *neutres*, y nichent.

Entre 2016 et 2018, j'ai visité à plusieurs reprises le *Museo Nacional de Antropología*. Comme dans les autres cas, à chacune de mes visites, je remarquais des choses que j'avais négligées ou jugées plus ou moins importantes par rapport à mon précédent parcours de l'exposition permanente. La taille, abordable, de l'exposition du *Museo Nacional de Antropología* m'a permis de constater quelques changements très ponctuels et très subtils. Lors d'une visite en 2018, j'ai remarqué que la salle dédiée au continent américain comportait deux objets qui n'étaient pas là auparavant : un tableau de facture récente et d'origine équatorienne ; et une parure en plumes nord-américaine³⁵³. La parure à plumes avait été installée dans une vitrine individuelle, occupant l'espace où autrefois était présentée une *peinture de castes* de la Nouvelle Espagne. Cette œuvre, remise en réserve, fait partie d'une série de peintures à l'huile qui représentent le phénomène du métissage en Amérique à partir de la colonisation. Le tableau anciennement exposé représentait ce par quoi commence habituellement le classement des « mélanges de races », appelé génériquement, *D'Espagnol et Indienne, métis*. Ce tableau, arrêté pour devenir *objet*,

³⁵¹ cf. GELL Alfred, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1999.

³⁵² Cela nous rappelle en quelque sorte le doute que Didi-Huberman ouvre sur la source synchronique (le jugement de Cristoforo Landino) pour l'interprétation du pan de Fra Angelico : « si la source "idéale" – spécifique, euhronique – n'est pas capable de dire quoi ce soit sur l'objet de l'enquête, ne nous offrant qu'une source sur sa réception, et non sur sa structure, à quels saints, dès lors, à quels interprétants faut-il se vouer ? », DIDI-HUBERMAN Georges, « Devant le temps... », 2000, p. 14.

³⁵³ Le nouveau tableau du *Corpus Christi* mentionné au chapitre précédent, a remplacé un crucifix en paille exposé dans une vitrine sur le christianisme en Amérique. À part ce crucifix, les autres objets de la vitrine sont restés à leur place dans le nouveau dispositif. Le texte sur christianisme est resté inchangé, de même que les cartels concernant les pièces qui n'avaient pas bougé. Seul celui qui documentait le crucifix a été retiré pour laisser place à celui qui parlait du tableau. Le texte du tableau présente, de même que celui qui concerne la parure de plumes, une construction contemporaine.

nous parlait de son contexte et de ce que nous pouvons lire à la lumière de son étude iconographique. Dans l'exposition, le texte qui l'accompagnait nous expliquait sa valeur comme document de son époque ; dans le cartel on commençait par commenter l'essor de la peinture de castes dans la vice-royauté de la Nouvelle-Espagne au XVIII^{ème} siècle, reflet de ce souci taxonomique qui, dans ces œuvres, vise à classer aussi les êtres humains. Ensuite, le texte expliquait que ce sont normalement des séries composées de 16 tableaux numérotés, dont le premier représente l'union de l'Espagnol et de l'Indienne. Les lignes suivantes sont celles qui nous intéressent le plus : « Son iconographie présente une valeur documentaire importante puisqu'elle permet de mieux connaître ce qu'étaient alors les vêtements et l'ornementation personnelle, ainsi que le mobilier, les ustensiles ménagers et la nourriture ; sans compter qu'elle introduit des aspects extérieurs, comme des éléments de la flore locale. Ces séries représentent également une approche des coutumes et des métiers de l'époque qui y sont bien représentés »³⁵⁴.

³⁵⁴ Je résume le contenu du cartel par économie, le texte intégral du cartel en espagnol dit : “La pintura de castas o mestizaje, es un género que surge en el Virreinato de la Nueva España en el siglo XVIII, tenía por objeto representar el mestizaje surgido de la unión de españoles, indígenas y africanos. El afán taxonómico de la Ilustración llega con estas obras también a clasificar a los seres humanos. Generalmente son series de dieciséis cuadros que siguen un esquema muy similar: mujer, hombre y el fruto de su unión. Los cuadros están numerados y tienen un orden que suele comenzar con la unión de español e india, que produce mestizo como en este caso. Su iconografía tiene un importante valor documental para conocer cómo era la indumentaria y el adorno personal de la época, así como el mobiliario, utensilios domésticos y alimentos, al tiempo que introduce aspectos externos, como elementos de la flora local. Estas series también suponen un acercamiento a las costumbres y oficios de la época, que aparecen representados en ellas. Este cuadro pertenece a una serie de castas realizada en la segunda mitad del siglo XVIII por el pintor mexicano Joaquín Magón, uno de los artistas más reconocidos de este género. Es el número uno de la serie, la obra representa la unión de español e india que produce mestiza”. Cartel dans la salle *América*, exposition permanente du MNA, 2016.



Figure 32. Salle « Amérique », au *Museo Nacional de Antropología* de Madrid, en 2016, avant que le tableau ait été remplacé par la parure en plumes.

Le tableau était exposé pour nous parler de ce qu'il contient, de ce que nous pouvons découvrir sur lui-même et sur son contexte d'origine en l'étudiant. C'est un objet qu'il suffira de lire avec les connaissances nécessaires pour qu'il nous donne des indices sur *son* monde, un monde auquel nous ne pouvons accéder directement et dont la peinture est une riche source d'enseignements. Il est une source pour la connaissance et pour la représentation de son contexte d'origine, le XVIII^{ème} siècle. Et ce n'est pas seulement une source de connaissances pour le conservateur qui l'étudie, (et qui pourrait ensuite élaborer et vulgariser ses connaissances selon d'autres codes, choisissant même d'autres expôts) : l'objet est présenté au visiteur en mettant en valeur sa richesse comme *source*, justifiant sa présence à l'exposition comme outil du savoir historique. C'est en général dans cette logique que de nombreux objets sont exposés au *Museo Nacional de Antropología*, justifiant textuellement leur exposition en tant que supports de connaissance d'une réalité absente, la réalité du passé dont ils sont issus, de sorte que ce tableau devient significatif pour le visiteur, autant et pour les mêmes raisons que pour le chercheur.

La *parure de plumes*, résultat d'un récent don au Musée, avait donc remplacé la peinture de castes ; je ne sais si ce remplacement répondait au fait que l'espace occupé par la

peinture était le seul disponible, ou s'il y avait une intention expresse de retirer la *peinture de castes*, qui fait débat entre les anthropologues en raison de la logique raciste de son origine, jugé parfois difficile à manier au niveau expographique³⁵⁵. En tout cas, ce qui est intéressant, c'est de constater qu'entre la narration du tableau et celle de la parure en plumes, ce qui diffère le plus, c'est le dynamisme de la seconde. Dans ce cas, comme dans la plupart des cas où le *Museo Nacional de Antropología* manifeste l'intention de relier l'ici et l'ailleurs, le présent et le passé, cette intention est exprimée textuellement ; je cite le texte :

« Pour les peuples autochtones des Plaines, le port d'une parure en plumes d'aigle était un symbole masculin d'honneur et de prestige qui était le fruit de prouesses militaires, et c'est pourquoi seuls les guerriers les plus chevronnés avaient le droit de la porter. Pour commander un groupe, il fallait être un guerrier expérimenté : voilà pourquoi les chefs portaient des coiffures de ce type. La parure en plumes d'aigle représentait le courage, le respect, la fierté et le succès. Au combat, les plumes offraient une protection surnaturelle contre l'ennemi, car c'est en elles que résidait le pouvoir protecteur de l'aigle. Même lorsque les autochtones des Plaines ont été confinés dans les réserves, les hommes influents ont continué d'en porter. De nombreuses cultures autochtones qui n'utilisaient pas de parures de ce type les ont adoptées au XX^{ème} siècle. Aujourd'hui, les communautés indiennes donnent des parures à plumes d'aigle aux soldats revenant d'Afghanistan ou d'Irak, ainsi qu'aux hommes éminents »³⁵⁶.

Ce sont là toutes les informations présentées dans l'exposition à propos de cette parure. Si l'on veut en savoir plus, et notamment à quelle date elle a été réalisée il faudra recourir au catalogue. Cependant, ce texte nous permet d'identifier au moins trois temps : celui, lointain, où « pour commander un groupe, il fallait être un guerrier expérimenté (...) » ; puis un temps subséquent situé au XX^{ème} siècle quand, « de nombreuses cultures autochtones qui n'utilisaient pas de parures de ce type les ont adoptées » ; et enfin, un temps récent dont l'évocation s'ouvre sur le mot « aujourd'hui ». Il ne nous importe guère de savoir à quelle époque précise l'objet appartient. Il y a fort à parier que sur le plan matériel, il n'a guère changé, pas plus que sa fonction, en réalité : il s'agit d'un objet

³⁵⁵ Précisément, cette origine raciste et coloniale devrait à mon avis être abordée et non supprimée dans les expositions, afin d'intégrer ce passé qui existe et fait partie des vestiges racistes et coloniaux qui habitent le présent.

³⁵⁶ Traduction du texte intégral dans le cartel *Adornos de plumaria*, exposition permanente du MNA, 2019.

de prestige, un symbole masculin d'honneur qu'un guerrier plein de bravoure s'était acquis le droit de porter. Aujourd'hui, cette fonction est largement maintenue. Je dis « qu'il n'a guère changé » c'est parce qu'il n'a pas été « entièrement » transformé. Autrement dit, cet objet pourrait s'accompagner d'une description *rigoureuse* qui se lirait comme suit : « objet de prestige utilisé par les guerriers des Grandes Plaines d'Amérique du Nord ». Ici, l'utilisation du temps présent serait pleinement justifiée au niveau chronologique (ils le portent encore), mais ce serait – dans toute sa rigueur avare de paroles, et protégée par les mots concis et aseptisés du langage scientifique – une façon de dire qui ne tiendrait pas compte de certaines réalités, à savoir que ceux qui aujourd'hui font la guerre, nous ne les appelons plus guerriers mais soldats, et que les guerriers qui ont combattu contre tel ou tel peuple, et ainsi par leur mérite gagné le droit de porter cette parure, n'ont actuellement pas celui de partir en guerre, sauf s'il s'agit d'une guerre menée par les États-Unis³⁵⁷. Mais, tel que l'information était présentée dans l'exposition, elle permettait de parler du présent avec un objet du passé, et de le situer clairement comme appartenant à un temps partagé. C'est précisément là ce qui est intéressant : un objet qui n'a pas trop changé d'aspect, peut rester suspendu dans le temps et ne parler que de l'immuabilité des choses ; ou alors, il peut être *situé*, comme celui-ci. On peut alors le faire voyager, en le chargeant de sens à chacune des étapes de son voyage jusqu'à nos jours. Ainsi, chargé d'un certain anachronisme, l'objet devient un hybride. Un objet d'origine lointaine, venu d'*autrefois* et de *là-bas*, est à la fois intégré dans *l'ici* et le *maintenant*, dans un présent commun et partagé. Ainsi, la distance qui nous sépare de l'objet, de *l'autre*, une distance spatiale et temporelle qui éloigne le *moi* du *toi*, se réduit et permet leur intégration dans un *nous*, le *nous* de la présence commune, du présent partagé. C'est un usage du temps qui réduit les distances, qui décolonise la pratique de la mise à distance de l'altérité.

³⁵⁷ C'est en 1975 que l'on approuve la *Loi sur l'autodétermination des Indiens* et sur l'aide aux *Indiens en matière d'éducation*, aux termes de laquelle 562 gouvernements tribaux sont reconnus au niveau fédéral des États-Unis d'Amérique. Ceci implique que chaque tribu a le droit de constituer son propre gouvernement, mais dans un cadre strict qui leur reconnaît un statut analogue à celui des états du pays. Parmi les limitations imposées, il y a l'impossibilité de livrer une guerre. cf. *Indian Self Determination and Education Assistance Act of 1975*, disponible à l'adresse URL du Congrès des États-Unis : <https://www.congress.gov/bill/93rd-congress/senate-bill/1017> [en ligne] consulté le 18 janvier 2020.

En consultant la fiche qui concerne ces objets dans le catalogue des collections, on constate que l'information sur cette muséologie n'est pas particulièrement abondante. Elle est datée de 1955[ca]-1961[ca] et, pour ce qui est de son origine, le contexte culturel est désigné comme la « *région des grandes plaines* », les mêmes termes que pour le cartel. Et l'on se demande évidemment de laquelle des nombreuses cultures (*Indian nations* dans leurs propres termes) qui ont vécu et vivent aujourd'hui dans les Grandes Plaines provient cet objet. Mais nous n'en saurons pas plus sur cette parure, en dehors de sa biographie européenne : Le baron Hans Heinrich von Thyssen-Bornemisza l'a reçue en cadeau de l'ambassadeur des États-Unis en Espagne en 1955-1961 (et l'on peut supposer que la datation de l'objet est reprise de cette indication) puis en 2017, sa veuve, la baronne Carmen Thyssen-Bornemisza en a fait don au musée. Ce que nous savons de cet objet et du monde qu'il pourrait nous révéler (*son monde*) est basé sur les travaux publiés par des anthropologues aux États-Unis, et c'est à partir de ces informations que le récit de l'exposition est élaboré. L'objet n'a guère fonctionné comme source de savoir sur son contexte, ni dans le travail interne du musée (l'objet est documenté grâce à d'autres ouvrages) ni dans l'espace d'exposition (l'objet n'est pas présenté au visiteur comme une source de connaissances sur son contexte d'origine). En somme, cet objet pourrait, comme beaucoup d'autres au *Museo Nacional de Antropología* et dans les autres musées étudiés ici, s'accompagner d'un cartel rédigé comme suit :

Parure en plumes
Indiens des Grandes Plaines
1955-1961 [ca]
Objet de prestige utilisé par les guerriers des Grandes Plaines d'Amérique du Nord.
La parure en plumes d'aigle représente le courage, le respect, la fierté et le succès.
Plumes d'aigle, plumes d'autruche, feutre, peau et perles.

Ce cartel fictif ne serait pas moins rigoureux que celui qui figure actuellement au Musée – mais l'objet serait alors gelé dans son temps, dont d'ailleurs, il ne dit pas grand-chose. Si l'on s'en tient à cette seule pièce, on ne pourra pas y trouver la réalité d'une situation, l'histoire des Indiens tels qu'ils ont été et tels qu'ils *sont*. Comment alors passer de la rigueur apparente à la création de sens ? Comment établir un rapport au temps qui puisse donner sens aux objets dans le présent ? Pourrions-nous considérer cette façon de présenter l'objet comme une information élaborée d'un point de vue plutôt expographique, et qui ne transférerait directement à l'exposition que ce que l'on sait (et ignore) d'un objet conservé dans les réserves ? Une façon de mobiliser l'anachronisme

en tant qu'instrument critique pour une « *potentielle transformation épistémologique de la discipline* »³⁵⁸ ? Ou encore une construction de l'objet qui signifierait que le musée accueille notre manière anachronique de construire le temps humain ?

Dans cette construction de l'objet on prend en compte non seulement ce que l'objet est pour le musée (et pour la discipline) dans sa dimension de document ou de source, mais aussi ce qu'il est dans sa rencontre avec le visiteur, dans sa dimension d'expôt. L'objet n'est pas seulement ce qui était *là-bas* et *autrefois*, mais aussi ce qui est *ici et maintenant*. Ainsi, opter pour une construction de l'objet basée sur l'intersubjectivité (objet-visiteur) inclurait la possibilité que l'objet exposé devienne contemporain de celui qui se trouve *devant lui*. Et c'est pourquoi le fait d'accueillir l'anachronisme du temps permettrait le rapprochement de l'objet qui est lointain, dans l'espace comme dans le temps, ainsi que de celui qui est éloigné dans l'esprit. On peut également comprendre cette démarche en ressentant la puissance de l'exposition comme lieu de *présence*.

³⁵⁸ Ce qui est le pari de Didi-Huberman pour l'anachronisme en l'histoire de l'art, énoncé d'abord dans : *Devant l'image, questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Les Ed. de Minuit, 1990 ; puis dans *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Les Éd. de Minuit, 2000.

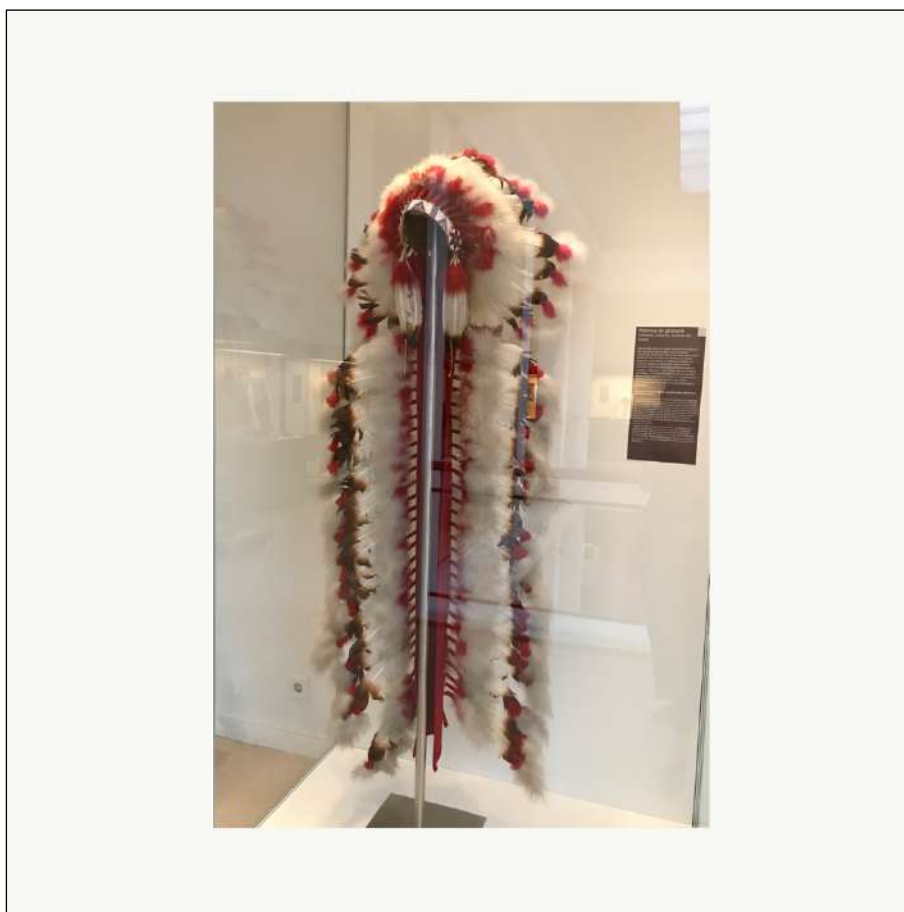


Figure 33. Parure en plumes présenté dans la salle de l'Amérique. Exposition permanente du Museo Nacional de Antropología, 2019.

Les musées sont emplis d'objets du passé, et certains d'entre eux considèrent même que ces passés, conflictuels, sensibles, constituent un handicap pour l'élaboration d'un discours *contemporain*, d'une actualité qui suscite l'intérêt des visiteurs et qui puisse être significative et utile pour la société. Le passé devient de ce point de vue un obstacle, considéré comme un intrus lorsqu'il habite le présent. Mais le passé ne nous est étranger que si nous établissons une frontière artificielle avec lui. Ne pas établir une division nette entre passé et présent, mais observer ce que le présent fait du passé, comment il le construit, ce qu'il en sauve, ce qu'il *patrimonialise*, ce qu'il mobilise pour que nous puissions mieux le comprendre, voilà ce qui nous permet de travailler avec ce présent, qui n'est jamais pur. C'est dans cet esprit qu'il est possible de considérer les expositions comme des lieux où la commémoration d'un événement (dans le présent) a la même importance que la compréhension de l'événement lui-même. Cela met au même rang ce

que sont (ou étaient) les choses et le sens qu'on leur accorde au présent³⁵⁹. En ce sens, le texte de cartel indiqué ci-dessus peut nous rappeler l'intérêt qu'il y a à comprendre le passé dans le présent, et pas seulement l'objet comme source et document de son monde d'origine. Le texte accompagnant cet objet explique son utilisation actuelle, il ne le laisse pas immobilisé dans son contexte, mais montre comment le passé habite le présent de manière fragmentaire.

Je souhaiterais bien sûr que l'exemple de la parure fût beaucoup plus complexe, plus riche, pour donner à voir plus finement cette *porosité* du temps. Bien qu'il faille voir d'un bon œil cet exemple, nous pouvons y trouver le germe d'une autre façon de signifier les muséales. Comment donc, alors, interpréter ces gestes ? Dans le *Museo Nacional de Antropología*, nous le savons déjà, la représentation des cultures du monde est une représentation *traditionnelle* des *cultures traditionnelles* : c'est une façon de montrer les traditions en excluant toute patine du temps dans les objets exposés, en classant les objets selon une structure rigide comme un squelette, segmentée par zones culturelles traitées toutes suivant les mêmes thèmes, thèmes qui mettent en évidence la continuité, avec un recours permanent à la métonymie. En plus, il y a une relation très étroite entre l'exposition et le dépôt. Les gestes comme celui que j'évoque ici sont ponctuels (peut-être seuls deux objets par salle sont-ils accompagnés de textes comme celui-là), si légers qu'ils n'auront probablement que peu de chances d'affecter les autres messages construits, active et passivement, avec les éléments signifiants de l'exposition. Cependant, ces gestes minimaux, intéressants pour l'analyse que nous menons dans cette recherche, diffèrent profondément du geste consistant à afficher une *timeline* dans une exposition (qui est une autre manière de mettre en évidence le temps) : si cette dernière réduit le temps à une synthèse linéaire et progressive, le texte, lui, offre à l'objet un nouveau temps, en donnant la priorité aux référents simples et concis offerts au visiteur pour qu'il puisse resituer l'objet dans le temps (et établir avec lui une relation de contemporanéité). Mais les deux gestes convergent en une caractéristique importante : tous deux sont codifiés dans des langages qui ne sont pas spécifiques à l'exposition, ne tiennent pas compte des possibilités sémantiques de l'espace d'exposition ou des objets

³⁵⁹ cf. ALLIER MONTAÑO, Eugenia, « Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria », in : *Historia y Grafía*, n° 31, 2008, pp. 165-192.

eux-mêmes, et finissent par être des points isolés dans une construction générale totalement atemporelle³⁶⁰. Des gestes comme celui du *Museo Nacional de Antropología*, appartiennent à un autre langage, celui des livres, c'est une approche bidimensionnelle qui, lorsqu'elle s'applique à l'exposition, exige une synthèse qui bien souvent trahira son objectif. Et enfin, la construction du temps est absente de l'exposition comme *lieu*, elle se réduit au langage propre aux outils bidimensionnels.

a. *De l'atemporel au contemporain*

À l'été 2017, le *Museo de América* a présenté l'exposition temporaire « Trans* diversidad de identidades y roles de genero »³⁶¹, qui aborde le sujet de la transsexualité en déclinant une série de concepts qui s'étendent transversalement dans l'espace et dans le temps, explorant différents aspects de la construction culturelle du genre et des identités sexuelles. Ce qui était intéressant dans ce cas, c'est que ce musée qui expose exclusivement des objets de caractère *traditionnel*, dont l'exposition permanente présente la tradition comme atemporelle, et dont les collections comprennent peu d'objets récents (et de surcroît excluent tout objet industriel ou fait de matériaux synthétiques) propose, dans une exposition temporaire, une construction contemporaine de l'objet intellectuel conçue à partir *des mêmes objets traditionnels* que ceux de l'exposition permanente. Quels étaient les gestes d'exposition qui ont ensuite participé à la construction d'une représentation contemporaine de la transsexualité dans différentes cultures du monde ? Comment se fait-il que ce qui dans l'exposition permanente était un objet *hors du temps*, métonymie de sujets également atemporels, ait été réanimé en entrant dans cette exposition ?

On pourrait être tenté de penser qu'aborder les mêmes cultures que d'habitude, mais dans une exposition temporaire et sur un *thème d'actualité*, voire légèrement transgressif comme la transsexualité, est ce qui permettrait un regard contemporain sur les *objets*

³⁶⁰ Plus loin, notamment dans le cas de l'exposition permanente du MEN, nous verrons que les ressources avec lesquelles le récit est construit se basent sur les interactions de chacun des éléments signifiants du dispositif expographique.

³⁶¹ Le commissaire de cette exposition était Andrés Gutiérrez Usillos, conservateur des collections précolombiennes du Museo de América. cf. GUTIÉRREZ USILLOS Andrés (coord.), *Trans diversidad de identidades y roles de género*, catalogue d'exposition, Museo de América, du 22 juin au 24 septembre 2017, Madrid : Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2017.

traditionnels (et donc les sociétés). Mais cette exposition nous aidait précisément à déconstruire une idée de la transsexualité en tant que phénomène appartenant à l'époque actuelle, et mettait en évidence d'autres cadres historiques et culturels dans lesquels la comprendre, dont le présent contemporain. En d'autres termes, la transsexualité n'est nullement l'apanage du présent – le propos n'est pas nouveau, la chose non plus. Ce n'est pas non plus un *sujet d'actualité* au sens strict, ou selon les termes de Michel Côté, quelque chose qui relèverait des « sujets d'actualité et enjeux contemporains », un classement où l'on trouve en exemple l'exposition sur *La Vache folle* présentée au Musée des Confluences – une de ces expositions qui répond à bref délai à un problème d'actualité, ou très récent³⁶². Mais, dans le cas qui nous occupe, s'il ne s'agissait pas d'une question d'actualité, le choix d'organiser une exposition sur la transsexualité faisait certainement souffler un air nouveau sur l'espace d'aspect de cathédrale du *Museo de América*. Cependant, la nouveauté ne confère pas de contemporanéité à l'objet de la représentation, ou du moins pas uniquement ; il ne suffit pas d'adopter un langage, une esthétique, un point de vue plus conformes aux codes des nouveaux musées et moins redevables à un discours et une esthétique du passé. Il ne suffit pas de choisir des sujets qui n'auraient pas été bien vus auparavant, ni d'adhérer aux tendances muséales du moment, ni de produire des expositions qui, au lieu de nous offrir un décor de musée vieillot (si souvent associé aux musées disciplinaires), nous rappellent des musées immaculés, ces lieux où il ne fait jamais chaud et rien ne sent : les musées du *contemporain*. En tout cas, ce que ces choix inédits génèrent, ces gestes qui indiquent que le musée s'inscrit dans l'air du temps, c'est qu'en tant qu'institution il est perçu comme notre contemporain. Cela fait partie du jeu, mais ne suffit pas. S'il s'agit d'une façon pour le musée de capter l'air de son temps et renouveler ses objets de recherche et de représentation, cela n'en fera pas pour autant des objets contemporains. Ce n'est pas ainsi que nous pourrions percevoir, lorsque nous visitons une exposition, que la réalité à laquelle elle fait référence, les gens dont on nous parle, que tout cela est vivant, ne vit pas dans le passé, partage notre temps. Il ne s'agit donc pas tant de savoir que la transsexualité est un sujet que les musées canoniques n'ont pas inclus dans leur répertoire thématique habituel (alors que la sexualité est bel et bien une rubrique classique de l'anthropologie),

³⁶² CÔTÉ Michel (dir.), *Pratiques d'expositions*, Lyon : Musée des confluences (Coll. Du Muséum au Musée de Confluences), 2008, p. 9.

mais plutôt de comprendre comment on pourrait passer d'un toilettage du musée à la construction d'un rapport de contemporanéité avec l'objet de la représentation. En d'autres termes, comment ouvrir le présent à partir d'un objet du présent qui est construit normalement comme atemporel ?

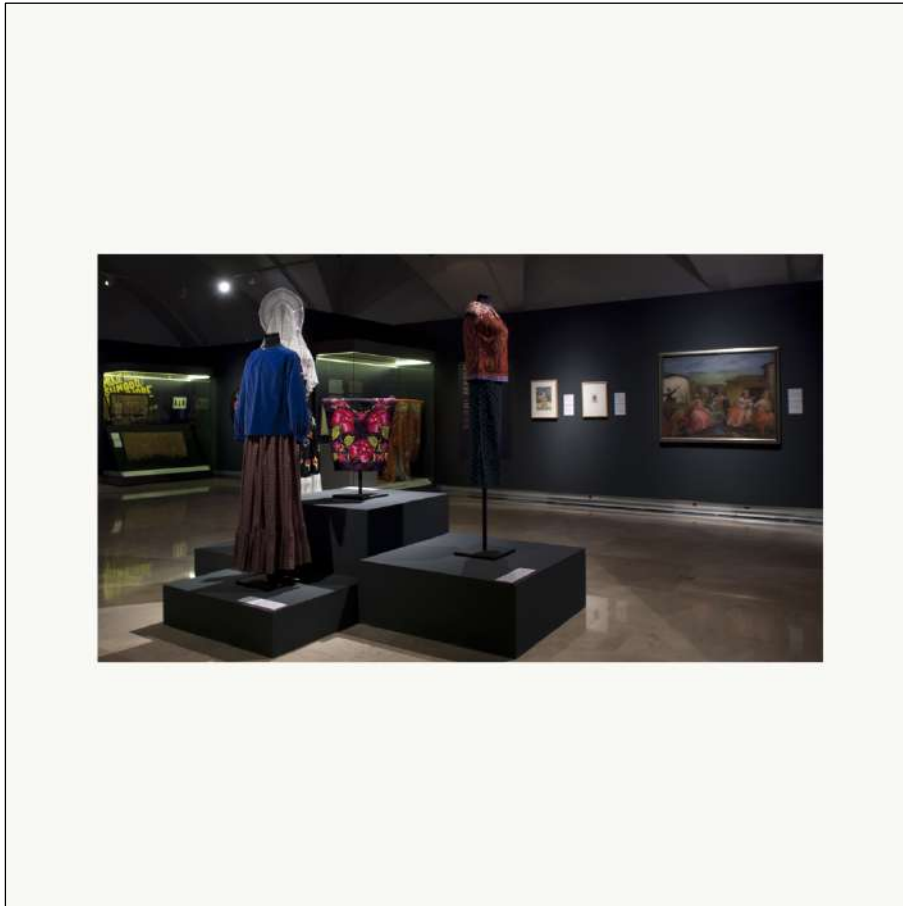


Figure 34. Costumes régionaux exposés au centre de l'exposition « Trans* », *Museo de América*, 2017. Droits de l'image : *Museo de América*.

À l'exposition « Trans* », on remarquait, au centre de la salle d'exposition, un ensemble de *costumes traditionnels* récents. Des costumes *zapotèques* de *Tehuana* (Mexique), des Indiens *Navajo* du sud-est américain (E.U.A.) et des Indiens *Cuna* du Panama. Ces pièces appartiennent au *Museo de América* et font partie des collections ethnographiques les plus récentes. Ils ne font pas partie de l'exposition permanente, mais celle-ci inclut cependant un foulard *Cuna* récemment fait, qui partage les mêmes attributs que les vêtements exposés dans « Trans* », attributs *traditionnels* de la tradition : pureté, permanence, éloignement des circuits mondiaux et absence de toute trace d'industrialisation – tout cela se retrouve dans l'exposition permanente. Mais, alors que dans cette dernière le foulard

devient un objet hors du temps, exposé sans référence aucune à sa dimension contemporaine, le costume, qui date du même moment et dont l'esthétique est très proche (disons que le foulard pourrait faire partie de l'ensemble du vêtement) devient, dans « Trans * », un objet contemporain. Comment deux objets si similaires peuvent-ils s'inscrire dans ces temporalités différentes ?

D'abord, dans « *El ciclo vital* », la partie de l'exposition permanente où le foulard *Cuna* est présenté, le dispositif est constitué d'une série de vitrines rectangulaires encastrées dans le mur. La succession des vitrines traite le passage d'un âge à l'autre, d'une étape du cycle de vie à l'autre, régie par les rites de passage. Lorsqu'il est ainsi établi séquentiellement, il y a un certain dynamisme dans le dispositif, celui d'une série de photogrammes dans lesquelles on peut imaginer la même personne – le même *autochtone* – naître, grandir, se marier, vieillir, mourir. D'une certaine manière, cet *indien* devient *tous les indiens*, car nous déduisons de ce qu'on nous montre que ceux qui étaient avant lui ont fait la même chose, de même que tous ceux qui lui succéderont. La série de photogrammes représente le même sujet en mouvement dans son temps, qui est un *temps autre*. La vitrine située avant celle intitulée « Maturité et Mariage » est celle de « l'Enfance », dont le récit est certes dynamique, mais d'un mouvement hors du temps du monde, un monde dans lequel les rites de passage, comme ceux qui les pratiquent, se maintiennent, bien sûr, mais aussi *mutent*. Ainsi, on retrouve dans la vitrine un ensemble systématique d'objets qui partagent une même fonction symbolique, celle de marquer le rite de passage de l'entrée dans l'âge adulte. Les objets exposés diffèrent par leur origine culturelle et temporelle : une figure maya en céramique de la fin de la période classique (600-900 après J.C.), des colliers de graines et de fibres végétales, un autre d'élytres d'insectes, dont un orné d'une tête de singe blanc, appartenant à des *Indiens Jibaro* (sic) et à des *Arawak*, le tout fabriqué au XX^{ème} siècle. Il s'agit d'un portrait atemporel, mais construit avec des objets d'origines multitemporelle, parmi lesquels on retrouve le foulard *Cuna* qui date de la fin du XX^{ème} siècle. Dans sa dimension textuelle³⁶³, le discours traite

³⁶³ Voici ce que l'on peut lire dans le cartel qui commente la vitrine *Mariage et maturité* : « Dans la plupart des sociétés, le mariage a lieu peu après la reconnaissance officielle de la condition d'adulte, pour l'homme comme pour la femme. Il est fréquent que cette institution serve à nouer des alliances au sein de la parenté, et qu'elle soit précédée par un échange de cadeaux, que l'on appelait alors "le prix de la mariée". Par le mariage, les époux assument leur pleine responsabilité d'adultes, ainsi que tous les engagements et les fonctions que cela suppose. Les rites de mariage sont très divers, mais pour l'essentiel, ils tendent à affirmer que la mariée quitte sa famille pour en fonder une autre ; quoique la cérémonie soit d'essence profane, tous les rites y incluent une action symbolique, qui confirme l'union du couple nouvellement formé. La maturité

les objets dans un présent axiomatique qui ne donne aucune sensation de présent temporel, sans offrir aucune référence chronologique permettant au lecteur/visiteur d'ancrer ses connaissances et de construire un cadre temporel pour ce qu'il voit. L'information du cartel, de type cédule, ne fournit pas non plus de contexte à ce que l'on voit, l'objet est présenté dans sa vitrine accompagné d'une information de type inventaire dans laquelle la datation, floue comme d'habitude, reflète l'absence de référence temporelle qui caractérise le texte général. Ainsi, une fois de plus, la description aseptique du cartel offre des informations vides, montre un manque de références temporelles et un langage descriptif, qui apparaissent comme des gestes d'objectivation du discours. Parmi tous ces éléments, aucun indice ne nous permet de nous interroger sur ce qui nous est présenté. L'objet apparaît immobile et certain, connu, *clos*.

n'est pas strictement requise dans toutes les sociétés pour se marier. Dans certaines, pour des raisons d'intérêts claniques ou territoriaux, les tuteurs peuvent donner une jeune enfant en mariage à un adulte qui, au moment de l'union, aura atteint la vieillesse ». Traduit du cartel *Matrimonio y madurez*, exposition permanente du Museo de América, 2019.

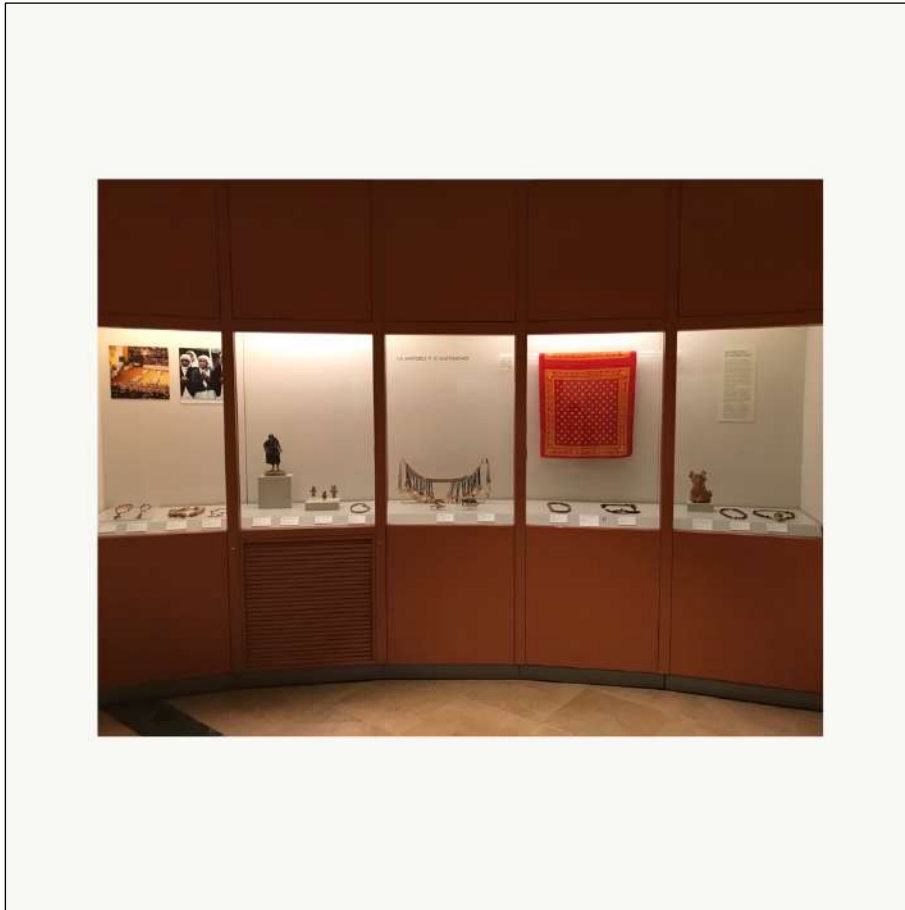


Figure 35. Succession de vitrines consacrées aux rites de passage. « El ciclo vital », exposition permanente du *Museo de América*, 2019.

Revenons à « Trans* ». Sans être développée dans un format chronologique linéaire, un parcours allant du plus loin au plus près dans le temps, cette exposition donnait à la fois une profondeur historique et une actualité à son récit. Nous savons à quel point un dispositif dans lequel des objets récents et anciens sont présentés dans une continuité d'exposition peut être déroutant pour les visiteurs d'un musée. C'est une critique légitime et logique lorsque nous sommes confrontés à des dispositifs tels que celui des « Jeux et jouets » décrits au premier chapitre (p.94). Mais de façon inattendue, « Trans* » rapprochait des objets issus d'époques, des esthétiques et des cultures différentes. Il y avait là des objets appartenant aux collections du département d'archéologie des cultures américaines, de celui des cultures égyptiennes, ou de l'art classique grec, des objets de datations très variées, accompagnés de *peintures de castes* de la Nouvelle-Espagne (Mexique actuel), de tableaux et sculptures certains modernes, d'autres, d'inspiration mythologique venus du *Museo del Prado*, et enfin, d'œuvres d'art contemporain, comme un portrait d'Andy Warhol qui venait du *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.

Mais la datation des cartels pour chaque objet ne différait guère de celle de l'exposition permanente : périodes trop longues, informations d'inventaire.... L'hétérogénéité des origines temporelles et géographiques des objets marquait l'exposition, tout en nous laissant percevoir l'existence d'un sujet contemporain des visiteurs, présent parmi eux. La construction contemporaine reposait sur l'évident dynamisme des objets. L'espace occupé par l'ensemble de *costumes traditionnels* situé au centre de la salle constituait une sorte de nœud dans lequel les objets se trouvaient en tension entre les deux discours développés tout au long de l'exposition : *construction historique* du thème et *construction contemporaine*, toutes deux marquées par le temps. L'objet existe dans la tension entre les deux. Voici ce que l'on pouvait lire dans l'un des textes thématiques proches de l'ensemble de costumes :

« Comment imaginons-nous l'autre, comment pensez-vous qu'une réalité transgenre a été perçue dans l'Europe du 16^{ème} ou 17^{ème} siècle ? En Amérique, la présence de transgenres, appelés deux esprits ou berdaches, est continue, mais malgré l'abondance de références historiques, très peu d'images ont été identifiées »³⁶⁴.

Le texte présentait ensuite quelques faits connus illustrant le rôle des femmes transgenres dans les cultures préhispaniques et se terminait par une citation du récit de la rencontre avec des femmes transgenres contenu dans les journaux de l'explorateur Alvar Núñez Cabeza de Vaca du XVI^{ème} siècle. Au cours de la visite, on croisait ce texte qui présidait à la découverte d'un bloc conceptuel, ensemble d'objets regroupés en vitrines et aux murs. L'ensemble de vêtements *traditionnels* dont nous avons parlé se trouvait un peu après ce bloc et s'inscrivait en partie dans un récit historique qui mettait en évidence la présence de femmes transsexuelles en Amérique dès les premiers témoignages écrits en espagnol. Mais quelques pas plus loin dans le parcours, on découvrait la série de photographies *Flores de Guiechachi* de l'artiste contemporaine Nuria López, des portraits de *muxes*, femmes transsexuelles de la région de l'isthme de Tehuantepec (Mexique), où l'on voyait ces femmes vêtues de la *robe traditionnelle Tehuana*, dont un exemplaire se trouvait parmi les costumes exposés au centre de la salle. Le port de ce costume se présentait en tension entre son lien avec le récit historique des femmes rencontrées par Núñez Cabeza de Vaca, et les photographies permettent d'expliquer le recours au *costume*

³⁶⁴ Extrait du texte dans l'exposition temporaire *Trans* : diversidad de identidades y de roles de género*, Museo de América, 2017.

traditionnel comme une *revendication* et *affirmation identitaire*, comme un moyen pour les femmes transsexuelles de légitimer leur rôle dans la société. On nous expliquait que les *muxes récupèrent* une identité par la valorisation de l'ethnicité, et que beaucoup d'entre elles dessinent et brodent les costumes régionaux utilisés dans les festivals locaux. D'un seul geste, cette robe *Tehuana* qui aurait pu être exposée hors du temps, comme un objet venu du passé, comme le signe d'une *tradition immuable*, devenait le vecteur d'une tension, entre des racines historiques et une *récupération* au présent ; pour exister dans le présent, un objet doit être agencé par des sujets contemporains – contemporains parce qu'ils agissent au présent. Le récit était construit non pas dans le présent mais à partir de celui-ci, en allant à la recherche du passé, en faisant une histoire marquée par la *récupération* au-delà la *persistance*.

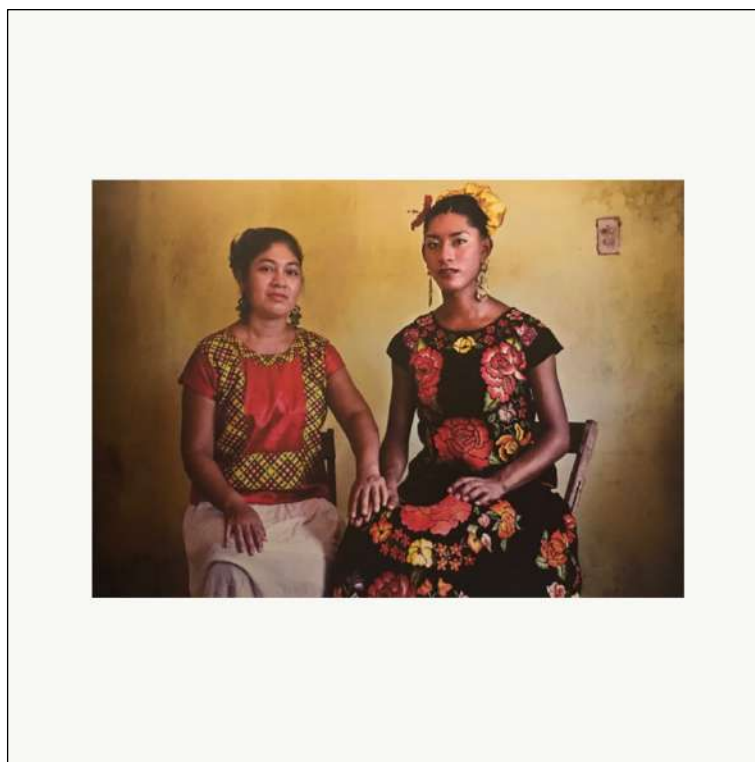


Figure 36. Photographie appartenant à la série *Flores de Guiechachi* de Nuria López, exposition « Trans* », Museo de América, 2017. Droits de l'image : Museo de América.

Si le *foulard Cuna* de l'exposition permanente reste fixé dans un temps suspendu, le costume, en revanche, est un objet en tension, entre le récit d'un naufrage en 1527, (celui de Núñez Cabeza de Vaca) les sources historiques, et les luttes de femmes transgenres dans le monde actuel, marquées par une ethnicité qu'elles établissent elles-mêmes comme

filiation inversée. L'*objet traditionnel* est construit d'après le présent, entre les portraits d'artistes contemporains et les questionnements du commissaire de l'exposition exprimés dans des textes qui s'interrogent sur l'existence historique et contemporaine de l'objet. On peut ainsi, une fois que l'on a compris ce qu'est l'objet lui-même, en tant que *témoin de son temps*, se demander ce qu'est l'objet aujourd'hui, pour celui qui le regarde autant que pour celui qui le porte. D'une certaine manière, la datation des costumes sur le cartel, telle qu'elle a été fixée il y a vingt ou trente ans ne comptait guère pour percevoir le changement ou la contemporanéité des objets et des gens. Le récit nous faisait comprendre que les femmes qui les portent sont nos contemporaines. Les gestes de cette exposition ont permis de créer ce rapport de contemporanéité avec les sujets représentés, par la réintégration des objets dans le temps, par l'ouverture sur le passé historique, mais aussi par l'ouverture sur le présent d'objets qui sont normalement inscrits dans des récits hors du temps. Et il est intéressant dans ces cas de penser que d'autres constructions – sur l'objet classique de l'anthropologie, sur les *sociétés traditionnelles* – sont possibles, même en l'absence de collections récentes, ni *modernes*. Un sentiment de grande relativité nous saisit lorsque nous réfléchissons que les mêmes objets servant un discours d'exposition qui dépeint des *sociétés traditionnelles* conjugué à un temps distanciant, peuvent aussi s'inscrire dans d'autres discours qui permettent aux visiteurs, d'établir une *proximité avec l'objet*.

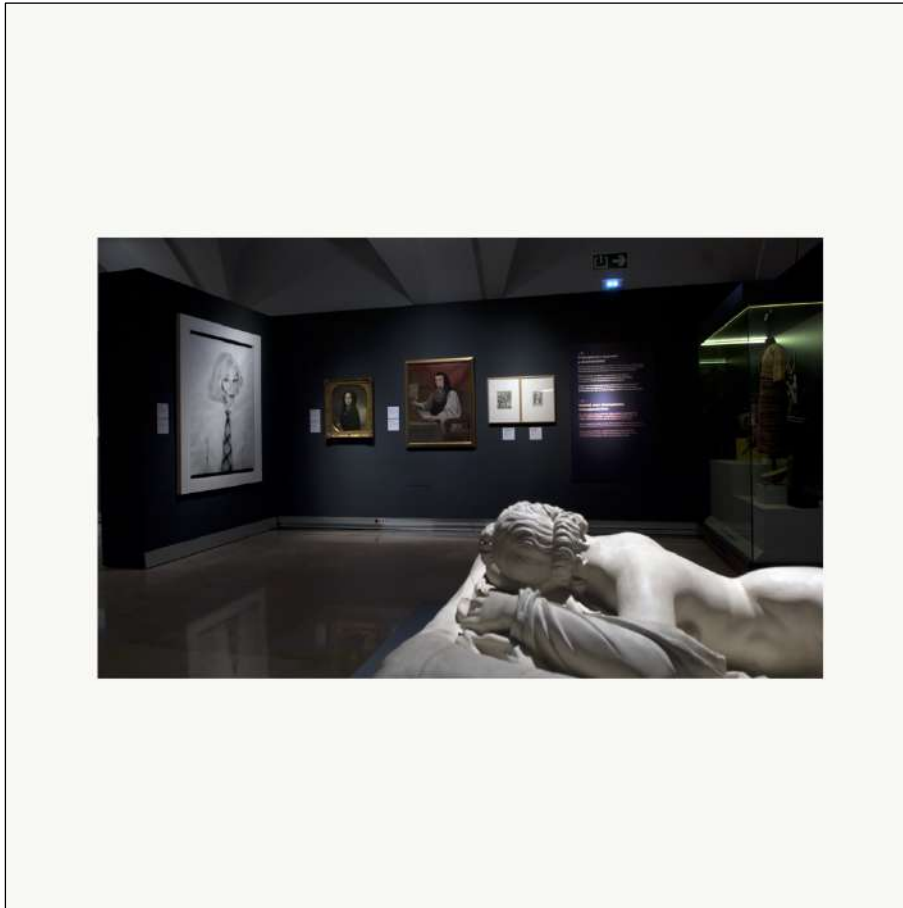


Figure 37. Au premier plan sculpture d'Hermaphrodite (*Museo del Prado*), à gauche photographie d'Andy Warhol habillé en femme (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*), au centre portrait de Sor Juana Inés de la Cruz (MAM). Exposition « Trans* », *Museo de América*, 2017.

L'année dernière, visitant le *Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini* à Rome avec un groupe d'étudiants et de professeurs d'ethnologie et de muséologie de l'Université de Neuchâtel, je voyais les étudiants réagir avec surprise aux portraits des cultures présentés dans l'exposition permanente. Le *Luigi Pigorini* a été installé à peu près en même temps que le *Museo de América* et tous deux ont en commun un atout, celui de magnifiques collections, et un inconvénient, celui d'un discours muséographique mort-né. « Il n'y a pas de discours ! » se plaignaient les étudiants, qui formulaient des critiques pertinentes ; « il n'y a pas de récit ! » dénonçaient-ils. Si nous avions pu revenir à l'exposition « Trans* », et à l'exposition permanente du *Museo de América*, nous aurions été tentés de formuler la même observation : dans « Trans* », *il y a un discours*, et dans l'exposition permanente il n'y en a pas ... On pourrait même dire que l'objet contemporain se construit en s'inscrivant dans un *récit* spécifique, actuel, à l'occurrence. En d'autres termes, qu'un objet peut être vu comme contemporain lorsqu'il

s'accompagne du discours nécessaire et n'est pas simplement présenté comme un objet patrimonial. Ainsi, l'approche thématique d'une exposition temporaire se confondrait avec une *présence de discours*, tandis que l'exposition permanente en « reflétant » une réalité découpée et décrite dans ses parties « réelles » apparaîtrait comme une exposition *sans discours*. C'est précisément là que réside l'un des problèmes les plus subtils des dispositifs d'exposition permanente dans divers musées d'ethnographie. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, dans toute exposition, dans tout dispositif, du plus austère au plus baroque, il y a un discours sous-jacent. Classer, organiser, choisir, c'est *créer* nos objets. Dans tout dispositif il y a une série de messages qui, en raison de leur naturalisation dans les systèmes de représentation de *notre* culture, de leur degré de familiarité sous *notre* regard, de leur ancrage dans la discipline et de la façon dont les musées les codent dans l'exposition, seront plus ou moins remarqués par les visiteurs. Néanmoins, des connotations sont présentes dans toutes sortes de dispositifs, dans les discours, qu'ils soient révisionnistes ou plus normatifs – mais ces derniers donnent davantage l'impression d'une moindre *médiation*, d'un *moindre artifice*, d'un plus grand attachement à la réalité, d'une moindre interprétation, et d'une *réflectance* plus fidèle du monde. Nous nous sentons ainsi devant un contenu moins discursif – ce que les étudiants, lors de la visite, remarquaient comme une *absence de récit* ... Et avec le sentiment que les choses se disent par elles-mêmes. Voilà pourquoi je proposais l'exemple des objets *Cuna* dans l'exposition permanente et dans l'exposition temporaire, pour montrer que dans les deux cas *il y a discours*, et que l'apparence d'une *absence de discours* est en fait l'expression d'un discours naturalisé et passif, d'une rhétorique : celle de l'*absence de rhétorique*³⁶⁵. Il va de même avec le temps : quand je parle d'atemporalité, on pourrait l'entendre comme une *absence de temps*, mais ce n'est pas une *absence* mais une rhétorique de neutralisation du temps, une négation de la contemporanéité. Les messages ainsi élaborés sont les plus difficiles à contraster, ceux qui se prêtent le plus malaisément à une remise en cause : car nous les recevons, certes, mais leur passivité, leur neutralité apparente, nous empêche de les identifier comme une prise de position. Dans l'exposition permanente du Museo de América dont nous venons de parler, les messages sur le temps – la construction temporaire de l'objet *hors du temps* – s'écrivent dans les silences, dans

³⁶⁵ Information présente dans cartel à l'exposition permanente (traduction de l'espagnol) : « Foulard de femme (musue) », utilisé par les femmes mariées Kuna, Coton, Kuna (XX^e siècle), Archipel de San Blas (Panama) ».

les omissions, dans les marges qui limitent tout ce qui reste hors-champ, dans les classifications et les choix. Ce discours ignore le temps, et, l'ignorant, il construit une temporalité qui évacue toute possibilité de construire un objet contemporain. Donc il n'y a pas absence de discours, mais au contraire, présence d'un discours qui, ancré dans la passivité, devient un mécanisme effectif (encore que quasi invisible) dans la construction de l'objet.

2.3 Art et contemporanéité

La relation entre l'art et l'ethnographie, les « cannibalismes disciplinaires » comme les appellent Thierry Dufrêne et Anne-Christine Taylor dans une publication récente³⁶⁶, a toujours été étroite. Étroite et problématique, ou étroite et idyllique selon les moments. L'une de ces relations, le choix entre un point de vue esthétique et un point de vue scientifique (un dispositif *formaliste* ou *contextualiste*) pour exposer la culture matérielle extra-européenne, a déjà fait l'objet d'un débat récurrent, relancé en France il y a une quinzaine d'années avec l'ouverture du Musée du quai Branly... on s'en souviendra³⁶⁷. Récemment, d'autres musées, comme le Museo de las Culturas del Mundo de Barcelone, ont suivi le modèle Branly. Bien sûr, le cas le plus fréquent dans les musées dont nous traitons est celui de la présence de l'*art autochtone*, un art du présent – mais pas appelé contemporain – qui montre techniques artisanales et matériaux non industriels et qui incarne des sujets liés spécifiquement à la culture de l'artiste en question, bref, un art que l'on pourrait dire *culturellement marqué*³⁶⁸. Je pense aux peintures de *Tigua* au *Museo Nacional de Antropología*, ou à une exposition dans ce même musée, « Los colores del ártico », où a été présentée une collection d'œuvres textiles réalisées par des artistes *inuit*, ou à de nombreuses collections d'*art aborigène* australien qui représentent le *Temps du rêve*, exposées dans plusieurs musées³⁶⁹. Dans ces cas, l'œuvre d'art autochtone

³⁶⁶ DUFRÊNE Thierry et TAYLOR Anne-Christine, *Cannibalismes disciplinaires, quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris : Musée du quai Branly, 2009. Ainsi, sur l'attraction des surréalistes vers à l'art non occidental et vers l'exotisme mis en scène par les anthropologues contemporains à eux, voir : CLIFFORD James, « On Ethnographic Surrealism », in *The Predicament of Culture : Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, p. 117–151. 1988.

³⁶⁷ cf. DUPAIGNE Bernard « le scandale des arts premiers... » 2006, ainsi que PRICE Sally, *Au Musée des illusions...*, 2011.

³⁶⁸ Pour aller plus loin voir : DUFRENE Thierry, « Artefacts, œuvres d'art, objets : l'esthétique fait-elle la différence ? », in : *Histoire de l'art*, n° 60, Avril 2007. Ainsi que : PRICE Sally, « *Arts primitif, regards civilisés.* », 1995.

³⁶⁹ Le temps du rêve c'est l'explication mythologique de l'origine du monde pour les aborigènes australiens. Ceci est un thème très récurrent dans la peinture aborigène ; de nombreux musées d'ethnographie – tels que

fonctionne à la fois comme un objet de contemplation et comme un artefact à caractère ethnographique³⁷⁰. Ainsi l'art des *autres* permet à la fois de montrer des objets de contemplation esthétique et de nourrir les savoirs sur des rubriques affirmées ou classiques de l'anthropologie (religion, enterrements etc.). Contrairement aux musées d'ethnographie, où l'objet de représentation n'est jamais défini comme « un objet traditionnel dont la *traditionnalité* l'empêche d'être considéré comme contemporain », dans les classifications artistiques, les adjectifs *traditionnel* et *contemporain* semblent être utilisés de manière plus affirmée et ouvertement antinomique. Dans le Musée du quai Branly, par exemple, on trouve une série d'œuvres de Rover Thomas datant de 1980, quelques mètres plus loin, une œuvre de Bakulanay Maravili de 1996 ; tous deux autochtones australiens. Le premier est présenté dans le cartel d'œuvre comme un artiste contemporain, tandis que le second n'est présenté ni comme un artiste ni comme un contemporain. L'œuvre du premier est réalisée à l'acrylique sur toile et représente le confluent de trois rivières comme son nom, *Rivière Ord, rivière Bow, rivière Denham*, l'indique. L'œuvre du second, intitulée *Munyuku*, est une peinture sur écorce d'eucalyptus qui représente des poissons de la mythologie océanienne³⁷¹. Avec ce cas, il semble clair que *contemporain* commence à remplacer *moderne* comme antithèse de *traditionnel*. Le langage de l'art est moins hésitant : le contemporain ne répond pas directement aux dates, mais il est celui qui porte une empreinte temporelle, le *traditionnel* est dans une continuité du temps long, cette continuité obscurcit les marques temporelles. Or, la présentation exclusive d'objets du présent qui ne portent aucune marque de leur temps – correspond à cette façon de penser la tradition à l'écart de la contemporanéité. Pour le dire autrement, à l'aide du langage artistique nous constatons que les expositions qui présentent la tradition sans marque temporaire, excluent la représentation contemporaine des cultures du présent.

le Musée du quai Branly, Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona – ont, parmi leurs collections les plus récentes, des tableaux qui représentent cette thématique.

³⁷⁰ Dans *Museum Pieces*, qui commence par analyser le pavillon des Indiens du Canada à l'Expo 67 comme un signe avant-coureur des mouvements de décolonisation qui ont suivi dans les musées d'anthropologie du Canada, Ruth Phillips consacre un passage très pertinent à l'inclusion de l'art indigène. cf. PHILLIPS Ruth B., « Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums », Montreal: McGill-Queen's University Press, 2011, pp. 252–276.

³⁷¹ Nous trouvons la fiche de catalogue de ces œuvres dans le site web du Musée du quai Branly : <http://www.quaibranly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/354228-riviere-ord-riviere-bow-riviere-denham/page/1/> [en ligne] consulté le 3 avril 2020.

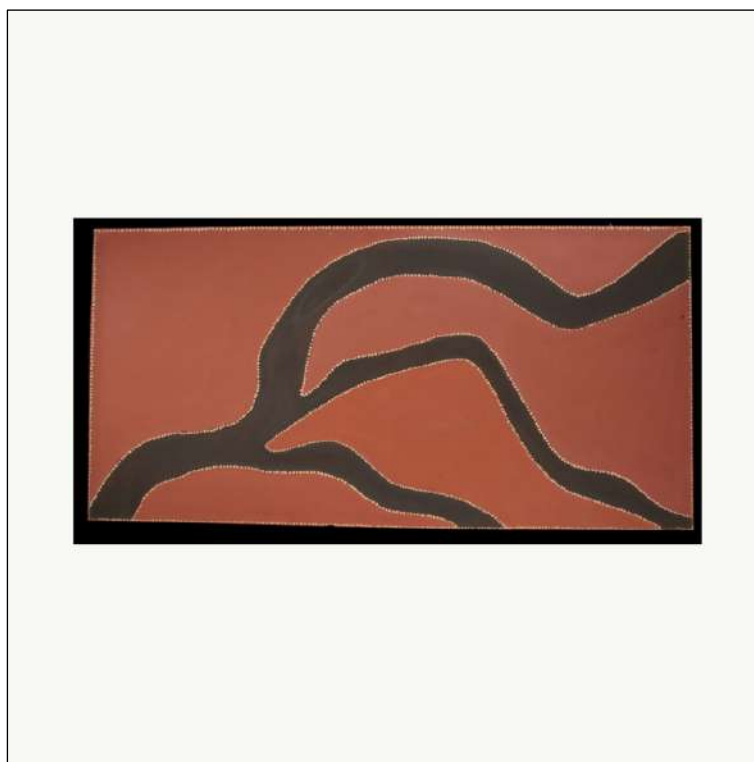


Figure 38. Tableau, *Rivière Ord, rivière Bow, rivière Denham*, auteur : Rover Thomas, 1980, exposé dans le « Plateau des collections » du Musée du quai Branly en 2017. Droits de l'image : MqB.

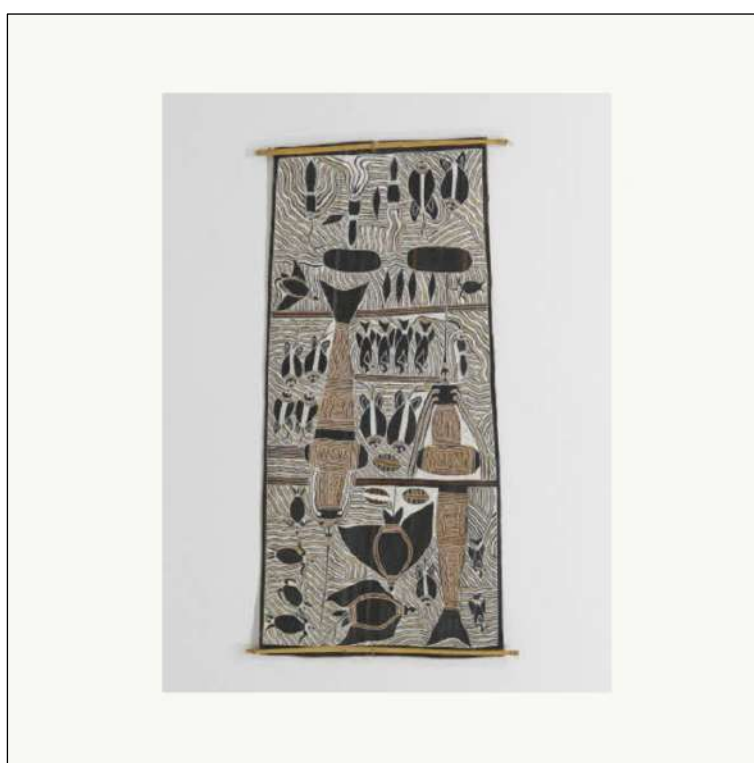


Figure 39. Tableau *Munyuku*, auteur : Bakulanay Maravili, 1996, exposé dans le « Plateau des collections » du Musée du quai Branly en 2017. Droits de l'image : MqB.

Ainsi, dans les diverses expositions analysées, j'ai pu observer différentes situations dans lesquelles l'art et l'ethnographie, les artistes et les ethnographes se partageaient l'espace. J'ai été surprise de constater que dans diverses expositions temporaires, la représentation du passé (et, logiquement, de l'altérité) se faisait au moyen d'artefacts à *caractère ethnographique* ; et que lorsqu'on arrive à la représentation d'une époque récente, le mot paraissait glisser – à des degrés divers selon les expositions – de l'*artefact* à l'*œuvre d'art*, du scientifique à l'artistique. Quelques exemples dans lesquels un discours historique linéaire apparaissait établi nous ont déjà permis de mettre en lumière ce changement. Ainsi, nous appuyant sur les observations du chapitre précédent, nous serions autorisés à penser que les choix constatés dérivent de l'idée que les objets du présent sont difficiles à apprivoiser et donc que l'art contemporain permet de résoudre cette problématique en *représentant expographiquement* le présent de façon contemporaine, sans devoir le *collecter*. Et aussi que l'art donnera plus d'attrait et de fraîcheur à des expositions peut-être austères. Par-delà ces hypothèses, il faut insister sur le fait que l'inclusion d'œuvres d'art contemporain pour représenter le présent permet d'en dire d'autres choses *en disant autrement*.

Nous constaterons que depuis trois décennies au moins s'est mis progressivement en place un double glissement entre art contemporain et anthropologie, et vice-versa. Une première explication de ce phénomène pourrait être l'intérêt manifesté par de nombreux artistes pour les méthodes, les thèmes et les objets des sciences humaines, qui aboutit à ce que Hal Foster décrit comme le « tournant ethnographique de l'art contemporain »³⁷². Trouvant dans les échos de l'idée *benjaminienne* de « l'auteur comme producteur » la coïncidence d'un intérêt oppositionnel, l'altérité tantôt culturelle, tantôt sociale, Foster décrit le rôle de *l'artiste ethnographe* comme une action en faveur de « l'autre culturel et/ou ethnique au nom duquel l'artiste engagé se bat la plupart du temps »³⁷³. Il renvoie à une série d'impulsions qui orientent l'art contemporain vers l'ethnographie, soulignant que l'objet de l'anthropologie, à savoir l'altérité, « constitue, avec la psychanalyse, une *lingua franca* de la pratique artistique et du discours critique »³⁷⁴. Il considère donc la culture comme un objet anthropologique qui coïncide avec celui de la théorie et la

³⁷² FOSTER Hal, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Madrid : Akal, 2001, pp.175-208. Titre original : *The return of the real, art and theory at the end of the century* (1996).

³⁷³ FOSTER Hal, *El retorno de lo real...* 2001, p.177.

³⁷⁴ FOSTER Hal, *El retorno de lo real...* 2001, p.177.

pratique postmoderne, et met l'accent sur l'autocritique développée en anthropologie, ce qui la rend séduisante pour l'artiste car elle « promet une réflexivité de l'ethnographe au centre, même si elle conserve en marge un romantisme de l'autre »³⁷⁵.

Et en effet ce tournant était perceptible dans plusieurs des expositions que j'ai visitées au cours de mes recherches. Des convergences se font jour entre artistes et ethnographes, à différents égards –, que les artistes pratiquent un rapprochement méthodologique par rapport à l'ethnographie, fassent du travail de terrain, travaillent en intersubjectivité, négocient les savoirs ou s'érigent en observateurs participants. Nous constatons aussi une approche thématique, lorsque les artistes explorent les thèmes que l'anthropologie a fait siens, comme les politiques de représentation de l'altérité et surtout de la subalternité ... ou lorsque les œuvres des artistes sont créées à partir des résultats des recherches anthropologiques. Nous pouvons relever surtout une pratique critique des enjeux coloniaux qui peut trouver sa place dans des musées d'ethnographie aussi bien que dans des musées et centres d'art contemporain. Je pourrais à cet égard citer des expositions temporaires telles que « Mésoamérique : l'effet ouragan » au Musée du Jeu de Paume, ou, « El barco se hunde, el hielo se resquebraja » au *Palacio de cristal* du *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, ou encore « Objetos frontera » au *Centro de Arte Dos de Mayo*³⁷⁶... Elles avaient toutes en commun une réflexion post-coloniale, à laquelle se mêlaient, par ci par là, des réflexions *anthropologiques*. Ainsi, il y avait des coïncidences importantes entre les objets de recherche (et les objets matériels choisis pour représenter les thématiques), entre musées d'ethnographie et centres de culture contemporaine. C'était le cas des expositions temporaires telles que « Persona, étrangeté humaine » au Musée du quai Branly et « Más Humanos » au *Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona*³⁷⁷, toutes deux se consacrant à la relation entre humains et non-humains, et

³⁷⁵ FOSTER Hal, *El retorno de lo real...* 2001, p.186

³⁷⁶ *Mésoamérique: l'effet ouragan* : du 09 février au 22 mai 2016, Jeu de Paume, Paris. *Lothar Baumgarten. El barco se hunde, el hielo se resquebraja (The ship is going under, the ice is breaking through)* au *Palacio de cristal* du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne, du 3 novembre 2016 au 16 avril 2017. *Objetos frontera* au Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, Espagne, du 4 novembre 2015 au 28 février 2016. Ce sont des expositions qui ont coïncidé avec la période de mon travail de terrain dans les musées d'ethnographie en Espagne, en France et en Suisse.

³⁷⁷ *Persona, étrangeté humaine*, exposition au Musée du quai Branly, 2016, curateurs : Anne Christine Taylor (MqB) et Emmanuel Grimaud (anthropologue du CNRS). *Más Humanos*, Exposition organisée par la Science Gallery du Trinity College Dublin, et accueillie par le Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona entre octobre 2015 et février 2016. cf. <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/-humanos/129032> [en ligne] consulté le 22 juillet 2020.

aux affections/attachements établis avec des objets et des robots. Les expositions présentaient toutes deux la notion d'*Uncanny Valley*, un barème permettant de mesurer l'étrangeté et l'inconfort que l'on ressent devant un être non humain qui se rapproche de l'humanité de façon inquiétante ; à cette fin, les deux expositions présentaient des œuvres d'art contemporain très similaires : des explorations artistiques sur la façon dont le mouvement des yeux humains sur des objets anthropomorphes est un déclencheur de cet inconfort troublant³⁷⁸. Les anthropologues commissaires de l'exposition du quai Branly ont été interpellés par le même thème que les chercheurs de la *Science Gallery of Trinity College Dublin* (d'où l'exposition est venue à Barcelone), et ils ont choisi des objets similaires pour traiter le même sujet : des œuvres d'artistes contemporains. Ceci renforcerait l'hypothèse que l'exposition d'art contemporain dans des musées d'ethnographie permet de présenter des sujets qui n'ont pas pour point de départ les études matérielles. Comme Foster indiquait aussi, en reprenant la problématique posée il y a longtemps par Marshall Sahlins sur une dichotomie entre une anthropologie plus *symbolique* et une autre, plus *matérielle*, le tournant ethnographique de l'art permet aux anthropologues de travailler dans l'entre-deux³⁷⁹. En effet, ce tournant de l'art contemporain vers l'ethnographie est valorisé par certains professionnels des musées d'ethnographie qui ont travaillé avec des artistes et pensent y voir de nouvelles ouvertures méthodologiques pour la discipline³⁸⁰ ; C'est ainsi que, du côté des anthropologues, outre un intérêt croissant pour l'élaboration d'une anthropologie des mondes de l'art et pour la lecture anthropologique des œuvres des artistes, il existe, dans une dimension

³⁷⁸ Ce terme, pour moi inédit jusqu'à mes visites à ces deux expositions, à quelques mois d'intervalle, caractérise le moment où la présence d'un robot provoque un malaise chez les humains. La théorie de la vallée trouve son nom dans la courbe que décrit la relation entre l'apparence humaine de « quelque chose » qui n'est pas humain, et le sentiment de familiarité ou d'étrangeté ainsi produit. La vallée se situe dans un espace entre ce qui ressemble à de l'humain, et facilite donc l'interaction avec l'humain, et ce qui ressemble trop à l'humain, et de ce fait devient inquiétant.

³⁷⁹ FOSTER, « *El retorno de lo real...* », 2001, p. 187. Il est clair que Foster voit là aussi un problème. Mais, du côté des musées il semble que précisément, ces allées et venues entre une anthropologie symbolique et des études matérielles pourraient offrir un raccourci intéressant entre l'anthropologie du musée, et celle de l'université. Pour plus de détails, voir dans le précédent chapitre les références à Mary Bouquet et Nélia Dias in « *Academic anthropology and the museum...* », 2001.

³⁸⁰ Pour des expériences récentes qui mettent en valeur les collaborations entre artistes et ethnologues voir : DURAND Carine, « Artistic practice and museum ethnography », in : *Curator, The museum journal*, vol. 53, octobre 2010, pp. 491-500. SHATANAWI Mirjam, « Contemporary art in ethnographic museums », in: BELTING Hans, *et al.* (eds.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern : Hatje Cantz, 2009, pp. 368-384. LENTZ Thomas, "The Common Path: Possible Futures for Art and Anthropology Museums", in : *Res: Anthropology and Aesthetics*, n° 52, September 2007, pp. 21-27. Voir aussi l'exposition Exit Congo Museum, de Boris Wastiau dans ce que l'on appelait encore alors le Musée Royal de l'Afrique Centrale, en Belgique. WASTIAU Boris, *Exit Congo Museum : un essai sur la « vie sociale » des chefs-d'oeuvre du musée de Tervuren*, Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, 2000.

expographique, un intérêt pour la diversification des moyens permettant de communiquer les connaissances anthropologiques par-delà le support textuel, ce qui les pousse à orienter leurs regards vers les œuvres d'art contemporain³⁸¹.

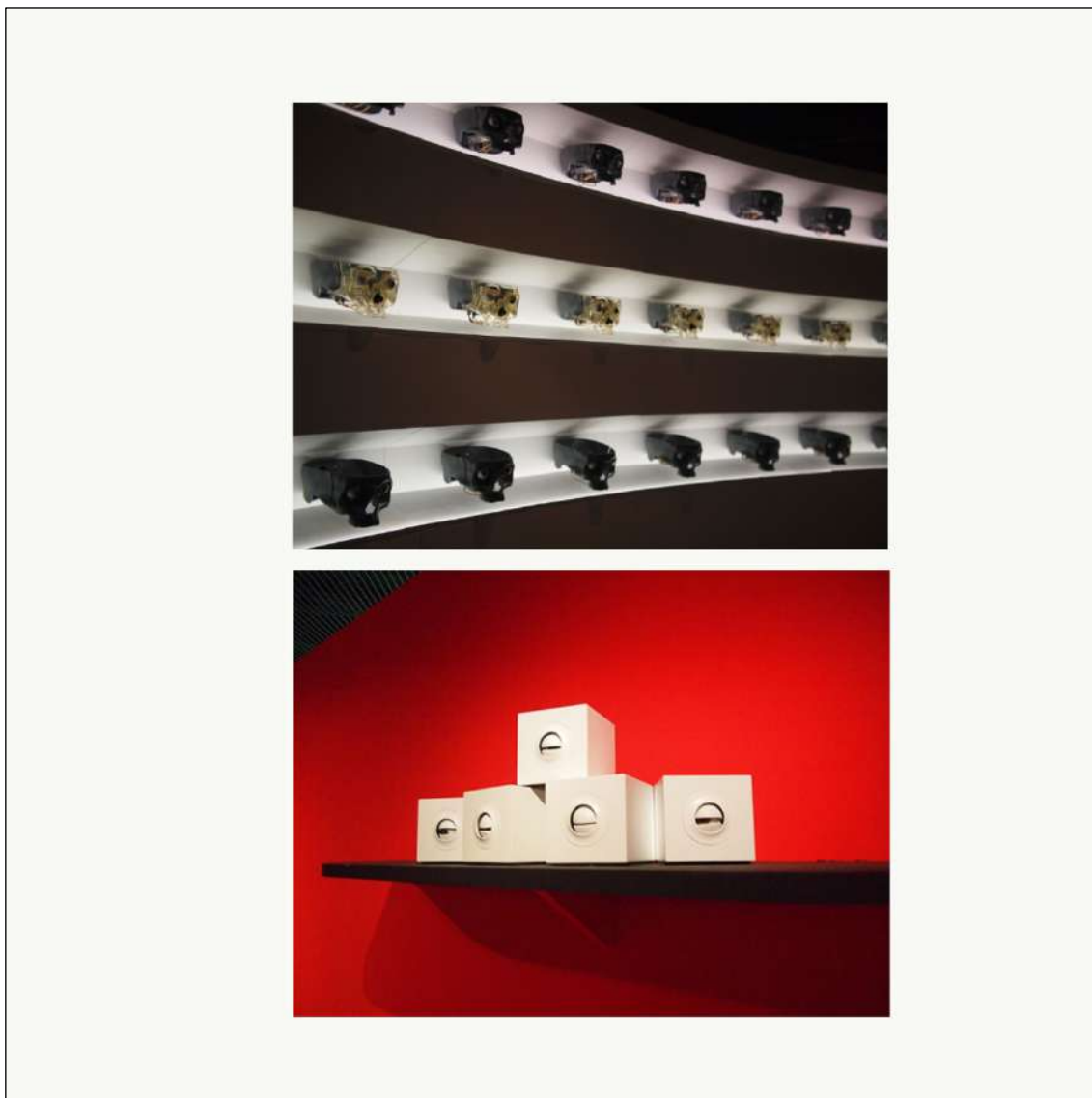


Figure 40. En haut : *Area V5*, auteur : *Louis Philippe Demers*, exposition temporaire *Mes Humans*, Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona, 2016. En bas : *Eye box*, auteur : *Wang Zi Won*, exposition temporaire « *Persona, étrangeté humaine* », Musée du Quai Branly, 2016. Deux œuvres qui sont des yeux qui suivent le visiteur pour déclencher le Uncanny Valley.

³⁸¹ Il faudra aller plus loin, et réfléchir au rapprochement de l'anthropologie et de l'art, à partir du *textualisme américain* et du tournant linguistique qui présente en effet, dans sa version muséologique (nous le verrons plus loin avec le cas du Musée d'ethnographie de Neuchâtel) une trace artistique, même lorsqu'elle ne se nourrit pas de la participation des artistes comme ethnographes. Nous nous interrogerons sur le rôle du muséographe comme auteur, du *curator* comme artiste.

Et puis, en fin de compte, une troisième voie émerge : non pas tant à propos de l'inclusion dans l'exposition d'œuvres d'art en tant que *produit fini* (qu'il soit utilisé comme *source/document* ou comme expôt), que des cas où l'exposition inclut *l'artiste* lui-même. L'entrée de l'artiste change un peu la donne car dans ce cas, contrairement aux situations où son travail vient nourrir une *plurivocalité*, il lui est demandé d'intervenir activement sur le discours, il travaille en *réponse* directe au récit. Ainsi, l'émergence de l'artiste contemporain comme invité au commissariat des expositions peut être inscrite dans un travail de *mémoire* et de *deuil*, de sorte que, dans ce contexte, il est loisible de penser son travail en tant que commissaire dans une acception plus proche du mot anglais *curator*, qui évoque le sens de *soigneur* ou *guérisseur*³⁸². D'une certaine manière, poussés par l'autocritique anthropologique déclenchée par la crise de la représentation, par la réflexion post-coloniale, et par la réévaluation du rôle des musées, les musées d'ethnographie se transforment en champs gravitationnels non seulement pour l'*art* mais pour les *artistes* contemporains.

a. *La complicité de l'artiste contemporain*

L'exposition « L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie »³⁸³ constitue un bon exemple pour analyser le rôle que l'art contemporain peut jouer dans les expositions d'ethnographie. Comme dans le cas précédent, nous parlons là de la dimension expographique de l'œuvre d'art, moins comme objet de connaissance que de monstration. Ces œuvres, qui peuvent ou non faire partie des collections du musée, ont un rôle d'expôt mais aussi elles ont un caractère de *vraie chose* ; autrement dit, en bref, si nous les retirions du dispositif, la compréhension du message en serait perturbée : elles sont donc irremplaçables. Et de fait, leur rôle est central : dans le cas que nous évoquions à l'instant, comme dans celui de l'exposition « Afrique. Les religions de l'extase », l'exposition

³⁸² Du latin *curator*, celui qui a la charge, l'office, de soigner. [Dictionnaire Gaffiot latin-français](https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=curare) (1934). Disponible à l'URL: <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=curare> [en ligne] consulté le 4 janvier 2020. Cette façon de comprendre le travail de *curare* rappelle la nécessité de *guérison* pour la décolonisation du musée, annoncée dans le plan stratégique 2020-2024 du MEG dans le sens de : « Rendre visible l'histoire violente et inégale des collectes coloniales et néocoloniales et des complicités institutionnelles afin de promouvoir la *guérison* – cette dernière notion étant importante aujourd'hui pour de nombreuses cultures historiquement blessées par le colonialisme ». *Plan stratégique 2020-2024*, Musée d'ethnographie de Genève, 2020, p. 22.

³⁸³ Exposition temporaire présentée au MEG en 2017, sous le commissariat de Roberta Colombo, conservatrice de la collection d'Océanie de ce musée. cf. COLOMBO DOUGOUD Roberta, *L'effet boomerang : les arts aborigènes et insulaires d'Australie*, Gollion Genève : Infolio, 2017.

s'ouvrait sur une image et non sur un objet³⁸⁴. Le parcours ne commençait donc pas par un objet-document mais, plus important encore, l'image qui précédait tout n'était pas non plus un *document*. En entrant dans la première salle de « L'effet boomerang », qui reprenait l'esthétique d'un *white cube*, l'espace devant nous offrait la vision d'une série rythmique de murs blancs et vides qui en quelque sorte tournaient le dos au visiteur. Du point de vue de celui-ci, à l'entrée, absolument rien ne semblait exposé – à une seule exception : accrochée sur la première cimaise de la série, il y avait une photographie. Celle d'un homme debout sur une plage, au bord de l'eau. Il nous regarde, il nous rend notre regard. Il est habillé en capitaine de vaisseau. Son grand bateau, venant du fond de l'horizon s'adresse aussi à nous. La composition est plutôt classique, déjà vue plus d'une fois, à un détail près : tout dans cette image a été désaturée à l'exception de la figure du capitaine, seul élément resté en pleine couleur. Sa casaque rouge, sa peau noire, attirent et concentrent le regard, au point que l'on finit par identifier ses traits, clairement aborigènes. Cette image qui nous accueille à l'entrée de l'exposition, semble nous avertir : « l'image n'est pas la réalité, les représentations ne sont pas des *reflets* ».

³⁸⁴ *Afrique. Les religions de l'extase*, s'ouvrait sur le diptyque de Fabrice Monteiro *Holly 1* et *Holly 2* : Deux femmes noires apparaissent sur ces deux photographies, toutes deux dans le même plan frontal centré. Le portrait de gauche montre une femme vêtue d'un voile et d'un costume blancs, les yeux fermés dans une attitude paisible ; de la main droite, elle fait le geste de bénédiction chrétienne et de la main gauche, elle tient une tablette coranique. À côté d'elle, le second portrait montre une femme en costume et voile noirs, ses doigts dessinant le nom d'Allah tandis que de l'autre main elle tient une bible ouverte. La religiosité est le premier message que nous communiquent ces photographies. Puis, à y regarder de plus près, nous découvrirons les messages contradictoires que nous proposent les éléments de la robe, les gestes et les objets : que nous disent-ils, quelle lecture nous proposent-ils ? Le diptyque apparaît moins comme l'énonciation d'une vérité que comme la confrontation à un questionnement ; moins comme un substitut du réel que comme sa création. La subjectivité de celui qui se cache derrière l'appareil devient ici plus évidente que lorsque la réalité apparaît reproduite et que la photographie lui sert de preuve, dans un code où le photographe semble ne pas être présent. L'image pourrait être comparée à un texte de critique qui finirait sur un point d'interrogation. Elle semble nous mettre en garde : méfiez-vous des apparences, des représentations... méfiez-vous des images. L'image du dytique est plus bas dans le *bilan* (p.250).

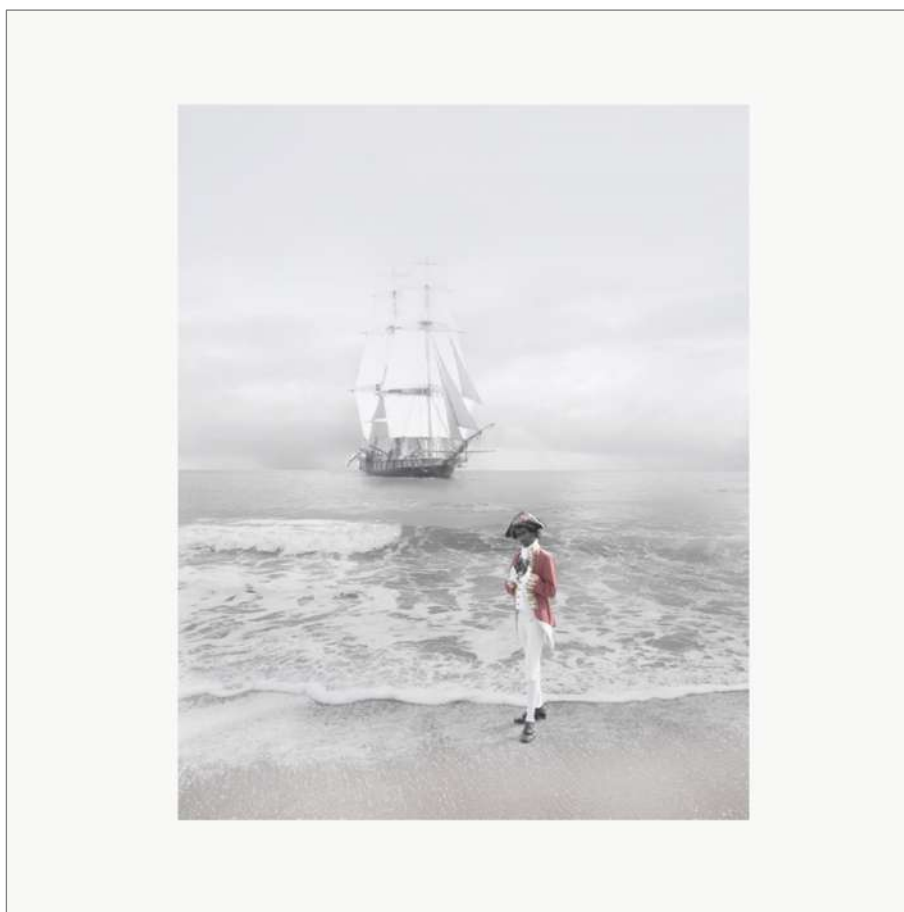


Figure 41. Photographie, *Undiscovered #4*, auteur : Michael Cook, 2010, exposée à « L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie », MEG, 2017. Image tirée de la revue du MEG *Totem* n° 74.

La première salle de l'exposition s'ouvrait donc ainsi, par une explication qui était aussi une réponse à la notion de *terra nullius*, cette terre que le capitaine James Cook croyait vide et sans maître. À partir de ce vide imaginé par les européens, et ici mis en scène au moyen de cette série de cimaises vierges qui cachent les richesses déployées sur leur revers, on entre peu à peu dans un récit qui va à l'opposé, celui de la plénitude. Cette dichotomie vide/peuplé constituait la première étape de notre questionnement. Dans cette première partie on trouvait présentés des objets utilitaires et des outils provenant de communautés australiennes, organisés en séries, de façon à offrir une image de richesse et d'abondance, en opposition avec l'idée du *vide* jadis invoquée comme moyen de légitimer le projet colonial³⁸⁵. Dès cette première salle il était possible d'identifier un bon

³⁸⁵ De la même manière, l'accent était mis sur les pièces témoignant des échanges entre tribus, pour faire comprendre que ces aborigènes ne vivaient pas en vase clos. C'est une solution expographique intéressante (et d'ailleurs peu fréquente) pour offrir des éléments de réponse sans passer par l'intervention de l'artiste, mais plutôt par un travail sur le dispositif de l'exposition.

nombre d'œuvres d'art parfaitement en rapport avec le thème en question, ce qui ne manquait pas de rappeler l'attrait qu'éprouvent actuellement les artistes pour l'ethnographie, l'intérêt qu'ils manifestent pour démonter le projet colonisateur, auquel l'ethnographie a bien fait part. Il était également facile d'identifier les fonctions habituellement dévolues aux œuvres d'art dans les expositions temporaires d'ethnographie, à savoir, varier les énoncés et aborder des thèmes habituellement illustrés par des objets que l'on ne considère pas dignes d'entrer au patrimoine. Autrement dit, les œuvres d'art permettent de couvrir ces thématiques dont l'étude ne s'appuie pas sur le témoignage d'objets, ou qui ont laissé des traces sans intérêt patrimonial pour le musée en question – ceci expliquant largement l'absence de collections récentes que l'on y constate. C'est le cas de la série photographique *Mother* (2016), du même artiste, Michel Cook, un ensemble de scènes où l'on relève toujours la même absence : celle de l'enfant. L'œuvre raconte l'histoire des enfants métis – nés d'unions entre Européens et autochtones d'Australie – qui, au XX^{ème} siècle, ont été retirés de force à leur famille, pour être élevés dans des familles blanches ou dans des orphelinats. Cette histoire, difficile à raconter avec des objets témoins, peut en revanche être évoquée de façon expressive et convaincante par la photographie.

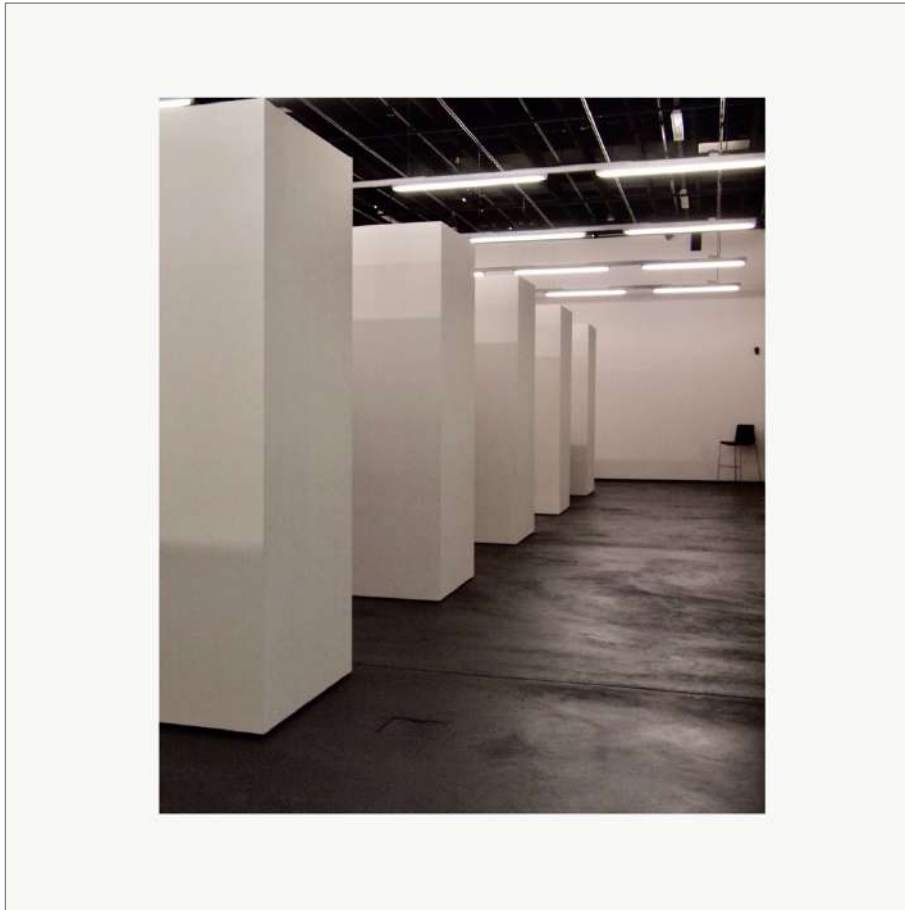


Figure 42. Première salle de « L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie », les murs sont vides du point de vue de l'entrée de l'exposition. MEG, 2017.

Mais l'exposition témoignait aussi d'une tendance qui s'est généralisée, à savoir la participation d'un artiste issu d'une *communauté-source* qui est invité à une résidence au musée pendant toute la préparation et la durée d'une exposition. C'est là encore une possibilité nouvelle qui s'ouvre à la relation entre art et ethnographie dans un lieu spécifique : l'exposition. Dans ce cas, par-delà l'insertion de l'œuvre d'art en tant que *produit fini*, pour ainsi dire, dans le discours de l'exposition, il est intéressant de noter la dynamique qui s'établit entre l'artiste (et, bien sûr, son œuvre) et ce même discours, ainsi que dans le rôle même que l'artiste assume (et qui lui est dévolu) en tant qu'intervenant dans l'exposition. Si l'on considérait le récit d'une exposition comme un tissu, on pourrait dire qu'il y en a dont la trame est plus serrée, plus dense et plus monochrome : c'est plutôt celui des expositions permanentes ; et puis d'autres, où le travail d'un artiste contemporain consiste assouplir la trame ça et là, en y ménageant de petits espaces pour

y intercaler ses points de vue, ses interpellations à l'autorité scientifique³⁸⁶. Dans le monologue de l'exposition, l'artiste intervient, parfois timidement, mais parfois aussi de façon plus tranchante. Et il existe aussi une autre façon dont l'artiste participe aux expositions d'ethnographie : c'est quand il agence sa trame de concert avec le scientifique. Dans ce cas-là, le commissaire de l'exposition choisit un thème, et la couleur du fil ; et de son côté l'artiste choisira aussi sa couleur : une *couleur complémentaire*. S'instaure alors un discours d'exposition nourri, dès sa gestation, de la réflexion et de l'action de l'artiste. Enfin, dernière possibilité, les espaces vierges où il pourra tisser à loisir la totalité du récit (un autre tissu monochrome) avec pour seules limites des conditions peu contraignantes – appartenance à l'une des communautés représentées dans le musée, obligation de travailler sur un thème *traditionnellement ethnographique*, méthode de travail artistique impliquant le terrain, ou encore relation forte entre le travail de l'artiste et les collections du musée³⁸⁷.

Dans « L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie », ces diverses façons de faire étaient présentes, notamment la deuxième que nous avons évoquée, celle d'un tissu bicolore élaboré à quatre mains par le scientifique et l'artiste. Ici, l'artiste en résidence était Brook Andrew³⁸⁸, et l'exposition fonctionnait dans la tension constante entre ses diverses dichotomies. Le discours la convoquait à différents niveaux, dont le premier se retrouve dans le nom même de l'exposition : « L'effet boomerang ». Contrairement à tout autre objet lancé pour chasser, blesser ou jouer, la magie du boomerang réside dans son retour. Et à la réflexion, on ne peut s'empêcher de penser que ce retour est plus signifiant que le lancer. Mais attention, n'oublions pas que l'effet du boomerang dépend exclusivement de son lanceur : il n'est pas à lui seul une action, il inclut un retour, lequel est inséparable du lancer initial. Ce n'est pas le produit d'un *autre lancer*, c'est le retour du même objet, contrôlé par la personne qui l'a d'abord lancé. C'est pourquoi cet *effet*

³⁸⁶ On trouve installées dans le nouveau Musée de l'Homme diverses œuvres de l'artiste Pascale Martine Tayou qui émaillent le parcours proposé en 2015. Dans le MNA, l'exposition permanente comportait des œuvres d'Andrés Pachón, un photographe contemporain. C'est un parti pris très en vogue dans les études post-coloniales : insérer dans la présentation des collections quelques œuvres d'art qui s'en inspirent.

³⁸⁷ Dans le Museo de América, par exemple, on rencontre souvent cette pratique récurrente de la carte blanche donnée à un artiste, dans l'espace de l'exposition permanente. Les critères qui régissent cette intervention sont ceux qui ont été cités dans le texte.

³⁸⁸ Brook Andrew est un artiste et commissaire d'exposition, il a été le directeur artistique de la 22e Biennale australienne et a souvent travaillé avec et sur les musées d'anthropologie en Europe et leur relation avec le colonialisme. cf. <http://www.brookandrew.com/art>

boomerang m'a paru être un concept convenant particulièrement bien à cette exposition, puisqu'il nous parle d'une relation intime, indissoluble, presque physique entre énonciation et réponse, et en l'occurrence, c'est exactement ce qui s'est passé. Les visiteurs y voyaient voler plus d'un boomerang³⁸⁹ : il y en avait un pour évoquer l'autoreprésentation (puisque les autochtones ont perdu la maîtrise de leur discours sur les objets leur appartenant, qui avaient été rapportés en Europe ; et ils l'avaient retrouvée à l'occasion de l'exposition), un autre représentant l'action des Occidentaux pour qui la colonisation devait aller de pair avec l'acculturation (et qui recevaient en retour une identité plus condensée et plus vindicative, que l'on retrouve dans l'art contemporain des aborigènes australiens). Et les réponses venaient. L'exposition s'est particulièrement concentrée sur cet aspect, celui de la réponse aborigène aux tentatives de mainmise européennes. Et de ces réponses, c'était l'art et plus particulièrement l'artiste en résidence qui étaient les responsables.

Les relations dichotomiques (le ici revient de là-bas, les autres nous répondent, l'artiste interpelle le scientifique) ont été subsumées en un seul objet : l'effet boomerang qui relie deux points. Encore une dichotomie : le passé et le présent, tant de fois confrontés ou séparés, se sont ici dissous l'un dans l'autre – et en cela consistait le travail de l'artiste, insérer le passé dans le présent. Au sens figuré (mais parfois on est proche du sens strict), lorsqu'un artiste contemporain *intervient* dans l'exposition d'un musée d'ethnographie, il procède comme un graphiste qui dessine des points d'interrogation à la fin des phrases. Sa main barrera les textes du musée, mais en laissant la trace des mots barrés, et celle de leur effacement, en fait il essayera de mettre en évidence la rature qui empêche de lire le discours préexistant, sans l'effacer tout à fait. Son intervention vient nuancer le propos, en démultipliant les énoncés qui figuraient dans le message institutionnel. Rien de surprenant à ce que le rôle de l'artiste contemporain ait acquis une notoriété particulière dans le contexte actuel de critique post-coloniale et en écho à la crise de la représentation : on fait appel à lui parce qu'on le pense capable de remettre en question l'autorité du musée

³⁸⁹ À cet égard on peut signaler en particulier la communication établie entre la conservatrice du MEG et la fondation représentant les peuples *Kulin* à propos des modalités d'exposition d'un objet particulièrement sensible, la *main bret*, une main humaine, prélevée sur un cadavre, et qui a été ensuite soumise à un fumage avant d'être accrochée par un cordon au bras d'un des parents du mort. Cette main avertissait celui qui la portait des périls qui pouvaient le menacer, et pouvait lui dire d'où ils venaient. La négociation entre le Musée et la fondation représentant les ayant droit de cet objet a permis qu'il soit finalement exposé avec le consentement des intéressés. cf. COLOMBO Dougoud Roberta *et al.*, « Art contemporain et anthropologie », in : *Totem*, n° 74, MEG, 2007, p. 13.

ethnographique en tant que créateur de représentations de l'altérité, on le convoque en vertu du principe qui distingue le rôle de l'artiste de celui du musée. Le premier, en effet, énonce à partir d'une sphère plus restreinte, celle de son *moi*; alors que le second s'exprime à partir d'un *on* collectif et indéterminé, et d'un lieu qui bien souvent devient difficile à définir³⁹⁰.

Cette exposition présentait par exemple, deux marqueurs de sépultures et de lieux sacrés, à côté desquels était accrochée une œuvre de Brook Andrew, qui constitue une critique de la façon dont ces pièces sont parvenues dans les musées d'ethnographie. Ces regards critiques sur les collections du passé colonial mettent celui-ci sous la lumière du présent, et par là même, génèrent un regard contemporain. Comme nous allons le voir, une composante importante de cette action critique consiste en une réflexion méta-muséale (ou méta-expographique). De cette façon, le musée se rend présent dans l'exposition, l'exposition cesse quelque peu d'assumer son rôle, celui de reflet de la réalité, et le musée peut alors émerger comme un lieu à partir duquel se construit le monde. Son rôle ne peut plus être celui d'un *miroir effectif* à partir du moment où l'on demande au visiteur de prendre conscience de l'existence d'un (ou de plusieurs) point de vue, lorsqu'on l'invite à s'impliquer dans une construction du monde, voire à la remettre en question. Le rôle de l'artiste à ce moment-là ne se borne donc pas à la démultiplication des points de vue ; c'est plutôt qu'en développant une œuvre liée au musée lui-même, à la création de ses collections, de ses représentations, etc., il permet de mettre en évidence l'existence même de ce musée, ou plus précisément, de ce musée comme producteur du *vrai*.

Ces tensions dichotomiques, incompréhensibles si elles sont dissociées, comportent aussi une dimension sans doute moins évidente mais qu'il nous importe d'observer ici : celle qui s'établit dans un double dynamique entre mémoire et oubli. Car le discours critique

³⁹⁰ Dans cette exposition, la *carte blanche* concernait la quatrième et dernière salle du parcours, où Brook Andrew présentait sa dernière installation. La recette de la carte blanche est parfois devenue quelque chose comme un cache-misère pour certains musées ethnographiques, justifiée par une logique de *délégation de la représentation* à ceux qui s'auto-représentent, ou permettant d'instaurer une dimension chorale dans l'espace du musée ... Quoi qu'il en soit, derrière certains de ces dispositifs on peut détecter le choix d'une solution simple, souvent économique, pour remplir la salle d'exposition temporaire et se glisser ainsi dans l'agenda culturel. Parmi ces cartes blanches, les expositions de photographie, mi-documentaires, mi-artistiques sont un phénomène particulièrement récurrent dans plusieurs musées, du MdH au MNA en passant par le Museo de América, où l'on peut rencontrer aussi bien des réussites remarquables que des expositions nettement moins mémorables.

auquel l'artiste est invité exige qu'il se fonde sur ou réponde à un autre discours, issu de l'imaginaire collectif, et auquel il convient de répondre/réagir. Le travail d'un artiste en résidence, tout au long de la gestation d'un projet d'exposition comme celui dont nous parlons, implique que son travail soit directement lié au discours officiel, homologué, authentifié (celui de l'histoire, par exemple), lui laissant le soin (à lui qui représente ceux qui vont reconquérir leur voix, lui dont le regard est subjectif, et dont la légitimité provient de ça) d'énoncer sa critique en retour, en montrant le revers des choses. Et c'est ainsi que l'artiste devient le lieu où se déversent les émotions, les affects de toute une communauté, une mémoire vivante, un acteur qui se souvient, qui ne cède pas à l'oubli, au refroidissement de l'histoire ou à l'effacement volontaire de telle ou telle partie de celle-ci.

L'activité ainsi développée par les artistes contemporains dans ces circonstances incarne alors les *lieux de mémoire*. Ce sont des lieux dont l'essor s'explique par la *perte*, par la distance prise par rapport aux faits, de par leur authentification, ou par l'historisation incomplète du passé ou son refroidissement dans la mémoire collective³⁹¹. Les musées d'ethnographie, experts dans la mise en ordre des origines et des identités, demandent à ceux qui sont *traditionnellement identifiés* ou *originaires* (synonyme d'*autochtones*) de venir réviser ce que l'on dit d'eux dans les vitrines³⁹². Mais leur intervention n'aura pas même poids que la parole scientifique, élaborée dans une neutralité prétendue, avec une voix non identifiable, qui s'exprime sur un ton assuré. Car le discours de l'artiste, lui, relève clairement de la subjectivité, de la contestation au discours normatif. Brook Andrew, présenté comme un artiste australien d'origine wiradjuri (Nouvelle-Galles du Sud) et écossaise, basé à Melbourne, était à plusieurs titres, dans son identité plurielle,

³⁹¹ Comme Eugenia Allier explique : « à partir des lieux de mémoire français, Pierre Nora a réussi à comprendre que la mémoire nationale française était en voie d'extinction, et que l'attention qu'on lui accordait ne s'expliquait que par cette disparition, précisément : on ne la vivait plus au quotidien, elle s'était repliée dans l'histoire, et dans les lieux de mémoire ». Traduction du texte en espagnol. ALLIER MONTAÑO Eugenia, "Los *Lieux de mémoire*..." 2008, p.174.

³⁹² Il reste à formuler une question sur la manière dont l'artiste originaire endosse la fonction de lieu de mémoire ; l'artiste congolais Toma Muteba en disait toute la complexité lors d'une interview avec l'historienne de l'art Julie Bawin : « L'artiste considérait, en effet, que malgré les résonances postcoloniales, le concept de "musée comme zone de contact" était surtout destiné à donner bonne conscience aux anciens musées coloniaux. Inviter des artistes congolais contemporains dans un musée où la seule origine prise en compte est géographique et communautaire ne faisait donc, pour Luntumbue, que faire perdurer une forme d'enfermement identitaire ». Toma Muteba Luntumbue dans un entretien que Julie Bawin cite dans son article : « L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographie ou la « promesse » d'un commissariat engagé », in : *What is critical curating ?*, RACAR : Revue d'art canadienne, vol. 43, n°2, 2018, pp. 52-53.

légitime pour intervenir dans le discours de l'exposition. Autrement dit, il pouvait se prévaloir d'une double identité, celle d'artiste contemporain, pouvant donc assumer sa subjectivité comme expression en matière de critique ; et celle de membre d'une communauté source – ce qui redouble la dimension de sa subjectivité critique, à la fois extérieure (comme artiste) et intérieure (comme membre)³⁹³. Le fait de pouvoir parler en tant que sujet, et de l'intérieur, offrait un contrepoids à l'objectivité et au discours venu de loin, généralement assumé par les institutions et les scientifiques. Et il semblerait bien que cette démarche de remise en cause critique, sur le mode artistique, convienne particulièrement ici, puisque pour élaborer son discours contestataire, l'artiste s'appuie sur l'existence, voire la *présence* (ce qui est encore mieux) de discours normatifs, descriptifs ou classiques. Ainsi, par exemple, pour ouvrir la voie à une déconstruction des représentations coloniales du musée, l'artiste fait irruption dans le discours colonial, (souvent très présent), en le mettant en évidence – par des brouillages, des ratures, des points d'interrogation – et en montrant quel est son chemin de retour. *L'effet boomerang* prend ainsi une nouvelle forme, il découle alors rapport entre l'énonciation du musée et celle de l'artiste.

Tout cela fait des musées d'ethnographie un espace idéal pour élaborer des réponses de cet ordre, puisqu'il leur en coûte de pouvoir/vouloir/devoir se débarrasser de tout ce qui les met mal à l'aise, et notamment des collections d'un passé colonial qui, pour contestable qu'il soit aujourd'hui, constitue l'assise la plus solide de l'institution. Le nouveau discours construit par l'artiste repose par nécessité sur un imaginaire établi et partagé, il en a besoin pour se construire et pour le démanteler. L'artiste autochtone – celui à qui l'on a confié les signes de l'*identité*, de la *tradition*, de la relation avec les ancêtres, celui que l'on a nommé détenteur d'une *culture* – devient à son tour un lieu de mémoire³⁹⁴. On lui demande de toucher à ce qui paraît trop sensible, de ranimer ce qui était dormant, de porter un regard critique sur ce que *lui*, du moins, n'aura pas oublié, car c'est ainsi que le musée pourra continuer à développer son rôle de producteur des

³⁹³ Dans la revue *Totem*, publication trimestrielle du MEG, cet artiste est présenté comme un Australien d'origine *wiradjuri* (Nouvelles Galles du Sud) et écossaise, basé à Melbourne. COLOMBO Dougoud Roberta *et al.*, « Art contemporain et anthropologie », in : *Totem*, n° 74, MEG, 2007, p. 13.

³⁹⁴ Selon Pierre Nora lui-même, « le *lieu de mémoire* est une notion abstraite et purement symbolique destinée à mettre en évidence la dimension mémorielle des objets, qu'ils soient matériels, mais aussi et surtout immatériels : formules, devises, mots-clé, comme, en France, "la terre" ou "le clocher" ». NORA Pierre, "La aventure de *Les lieux de mémoire*", in : CUESTA BUSTILLOS Josefina (ed.), *Memoria e Historia*, AYER, n°32, 1998, p.32.

certitudes. Une fois qu'il a pu disposer de ce *lieu* où viennent se déverser les émotions et les souvenirs, le musée est alors en mesure de faire en sorte que la mémoire soit – ponctuellement – réactivée, du moins dans ses expositions temporaires, et à partir de l'extérieur (externe du musée qui est l'artiste). Reste à savoir si le message élaboré par un sujet dont la légitimité à prendre la parole est conditionnée par la subjectivité inhérente à son statut d'artiste aura le même poids que celui élaboré par le musée et émanant d'une voix à la fois passive et péremptoire. Et enfin, lorsque l'artiste se charge de porter ses critiques, il offre à la culture en question une représentation contemporaine (puisqu'il est par définition un représentant de la culture en action), ainsi qu'une inscription du passé dans le présent, d'ailleurs implicite dans l'élaboration du passé muséal comme un souvenir, à partir d'un *ici* et d'un *maintenant* – l'*origine* du plan cartésien – l'originaire, l'aborigène, le sujet, l'artiste...



Figure 43. Dernière salle de « L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie », espace de *carte blanche* à l'artiste Brook Andrews. MEG, 2017.

2.4 Bilan

Si, dans de nombreuses expositions permanentes l'inscription de l'objet dans le temps est facultative pour le récit – elle ne fait pas partie de sa construction – les expositions temporaires évoquées ici nous ont permis d'identifier des manières dont les objets sont réinsérés dans le temps. En d'autres termes, laissant de côté ce processus de déhistorisation et de neutralisation du temps que nous avons pu remarquer dans diverses représentations, nous nous tournons maintenant vers les moyens de déverrouiller ou de libérer le rapport au temps en accueillant son hybridité dans la construction des objets, les mettant ainsi en mouvement.

« Amazonie. Le chamane et la pensée de la forêt » permettait de comprendre que ceux qui y étaient représentés habitent un temps que nous partageons avec eux. Pour permettre à son public d'y parvenir, l'exposition offrait un point de départ essentiel, commençant par inscrire les collections du passé dans un récit historique. C'était ensuite seulement – l'exposition suivait un parcours chronologique – que venait la représentation du présent. Et dans ce présent, non seulement on voyait les sujets représentés récupérer la parole pour se représenter eux-mêmes, mais on trouvait aussi dans leurs représentations des références facilement identifiables comme appartenant au présent. Sans laisser de côté la représentation de ce qui persiste du passé, le présent apparaissait marqué par son temps. Les traditions des *cultures autochtones* ne s'inscrivaient pas dans une continuité immuable, elles étaient insérées dans le temps du monde, dans un présent partagé. Le passé n'était ni clos ni éloigné du présent : les savoirs autochtones répondaient aux urgences actuelles, et permettaient même de mesurer leur potentiel pour la création du futur. Tout le récit de l'exposition rapprochait ce qui était représenté et le lieu de représentation : l'Amazonie et Genève apparaissaient liées, marquées par leur appartenance à un seul monde, un monde contemporain, dont la connexion était rendue visible dans les impacts des différentes modes de vie des sociétés agissant dans un monde unique. Ce fil tendu entre deux sujets éloignés (le représenté et le coproducteur des représentations) devenait le rappel constant de leur appartenance à un temps commun, à un monde dans lequel ils se reconnaissent.

Si dans le cas de *Amazonie...* le récit était établi dans une ligne chronologique à suivre tout au long du parcours expographique, cette codification linéaire n'est en aucun cas le

seul moyen d'élaborer un récit dans le temps. Les expositions « Afrique. Les religions de l'extase », « Trans* : diversidad de identidades y de roles de género » ou encore « L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie » nous montraient comment la réinsertion de l'objet dans le temps peut être saisie dans des parcours qui ne tracent pas une progression du passé au présent, mais qui élaborent plutôt des tensions temporelles, marquant une relation dialectique entre passé et présent. Pour chaque représentation de *là-bas* et d'*autrefois*, pour chaque construction *distante*, pour chaque portrait de *l'autre*, « Afrique... » proposait un contexte *ici* et *maintenant*, un *rapprochement*, un *nous*. Nous comprenions alors ce que les choses étaient et ce qu'elles sont, ou ce qu'elles ont cessé d'être, et ce que les choses sont *là-bas* dans leur lieu d'origine, mais aussi *ici* où elles sont arrivées pour fonder une histoire commune.

Dans le cas de « Trans* », la réinsertion dans le temps se faisait à partir des mêmes objets qui, dans l'exposition permanente, et de façon contrastante, sont construits dans un temps suspendu. Pour cette exposition, on avait mis à profit la tension existante entre un récit historique et un récit du *traditionnel* en tant que *récupération*, donc qu'action partant du présent. L'objet était construit entre les chroniques d'une expédition du XVI^{ème} siècle et les objets témoins du XX^{ème}, à savoir des costumes régionaux, exposés dans ce lieu pour illustrer une histoire de *récupération de l'ethnicité* – une action que l'on peut aisément placer dans l'*ici* et le *maintenant*. Dans le cas évoqué, le présent choisissait son passé, pour ménager une place légitime dans la société à la femme *muxe*. La *tradition* était rendue visible comme une *filiation inversée* dans laquelle les acteurs du présent mobilisaient à leur gré certains aspects ethniques pour construire leurs identités. Ainsi s'ouvrait la piste d'une existence contemporaine et d'un rôle actif des figures représentées, qui apparaissaient dès lors comme porteuses d'un héritage mobilisé dans le présent. Elles étaient les créatrices contemporaines de la filiation avec leur passé.

Finalement, l'intervention de l'artiste en résidence Brook Andrew dans le développement de l'exposition « L'effet boomerang », outre qu'elle traduit « la promesse d'un commissariat engagé »³⁹⁵, selon les termes de Julie Bawin, nous a intéressé dans la

³⁹⁵ BAWIN Julie, « L'artiste contemporain dans les musées ... », 2018, pp. 52-53.

mesure où elle devient une forme de réactivation de la mémoire, d'inscription du passé dans le présent. En établissant plusieurs relations dichotomiques entre le musée et l'artiste, ce dernier se voyait confier un travail de révision critique du passé, faisant en sorte que sa parole énonce le passé dans le présent. Le lieu où il se situe, celui du souvenir, de la réponse, de la subjectivité, de la mémoire et du présent, permet au musée de maintenir une position plus éloignée, et ainsi les deux discours deviennent complémentaires.

Un exemple de plus nous permet de mettre en évidence l'anachronisme de notre construction du temps, et le dynamisme dont les objets font preuve lorsque le temps a été libéré ; c'est celui de la parure en plumes qui remplaçait la *peinture de castes* à l'exposition permanente du *Museo Nacional de Antropología*. Cet exemple nous a permis de constater comment, en accueillant aux expositions une élaboration anachronique du temps, il devient possible de conférer une plus grande expressivité à un objet gelé à un moment précis, dont il ne peut pas nous dire grand-chose (faute de documentation). Dans ce cas, l'objet était exposé, bien sûr, pour sa valeur patrimoniale (et aussi parce qu'il s'agissait d'une donation récente), mais son exposition n'était pas légitimée seulement par sa valeur documentaire (ou son statut d'objet-témoin) : les informations qui l'accompagnaient avaient été passées au crible expographique, qui permet de distinguer entre l'importance de la muséologie pour le chercheur et l'importance de l'expôt pour le visiteur. Nous avons vu dans ce geste subtil une manière de comprendre l'exposition comme présentation, comme *lieu de présence* ; un lieu et une situation dans lesquels la présence d'un objet et d'un sujet peut être le vecteur d'une relation de contemporanéité entre eux. L'exercice, textuel en l'occurrence, de l'anachronisme mettait l'objet en mouvement. Geste très subtil, voire minimal, mais non moins significatif pour autant. L'objet nous parlait de son monde et à la fois rejoignait le nôtre. En regardant de plus près ce dernier cas, on se rend compte que le marqueur de la contemporanéité, ce n'est pas tant la collecte d'artefacts du présent, mais la *libération du temps*, qui permet d'élaborer une représentation contemporaine avec un objet de n'importe quelle origine temporelle. De même, c'est cette libération que nous pouvons comprendre comme un rapport au temps décolonisateur du musée d'ethnographie. Une libération des objets qui passe par une réponse à l'enjeu dé-colonial : il ne s'agit pas du déplacement géographique de l'objet (lequel doit donc rentrer chez lui) mais d'un déplacement temporel (il est ainsi

accueilli dans un présent commun, un présent contemporain). Il s'agit donc d'une *décolonisation interne*.

Et enfin, revenant sur la question de la représentation du présent périodique, il est pertinent de se demander quels sont les substituts des *artefacts à caractère ethnographique* qui permettent de marquer le présent dans les représentations ? En effet, la raréfaction des objets dans une exposition lorsque l'on en vient à la représentation d'un temps récent, a attiré l'attention sur les substituts aux muséales – documents graphiques, œuvres d'art. Partant d'expositions emplies d'objets, d'artefacts à *caractère ethnographique* tirés des collections du musée lui-même (avec les muséales le passé est en général abordé d'une manière solide, complète et objectivée), lorsque l'on en arrive à la représentation du présent, on observe que bien souvent l'objet tridimensionnel est devenu plat, qu'il est devenu image – mais une image qui n'est en rien accessoire, une *vraie chose*, et, bien souvent, une œuvre d'art. Disons-le encore une fois, dans les musées qui entretiennent une certaine réticence à l'égard d'une collection d'objets récents, la représentation d'un présent marqué par son temps n'a qu'un faible rapport à l'objet à caractère ethnographique. Ainsi, le passage de l'objet (représentant le passé) à l'œuvre d'art (représentant le présent), coïncide avec un assouplissement des représentations, des plus objectivées au plus subjectivées. L'arrivée des artistes dans la production de représentations sur le présent offre une possibilité d'évasion des représentations frontales, des descriptions fermées, des objets devenus représentations iconiques, du langage péremptoire de la science, du langage de la réalité. Dans « Afrique. Les religions de l'extase », l'intégration du travail de Theo Eshetu sur le sacrifice de l'agneau constituait un bon exemple de cette façon de représenter en *suggérant* et non en *reflétant* la réalité. Ces représentations ouvrent des fissures, rendant la description moins monolithique. En effet, au lieu de la fonction que les images ont dans les sciences, où elles ont pour tâche de réaffirmer les discours du *vrai*, il arrive que les œuvres d'art contemporain ne fonctionnent pas comme des fenêtres ouvertes dans le mur de la salle d'exposition pour donner accès à la réalité. Elles ne cherchent en aucune façon à restituer les contextes perdus des objets, et, au lieu de reproduire la réalité, elles en créent une nouvelle. Ainsi,

devant les femmes énigmatiques du diptyque de Fabrice Monteiro³⁹⁶ qui ouvrait cette même exposition, de multiples points d'interrogation viennent envahir notre construction du message, sans que les textes présentés dans les salles aient eu à émettre ces signes sur le mode pédagogique, ni textuel.



Figure 44. Diptyque : *Holly I et Holly II*, auteur : Fabrice Monteiro, 2014, à l'entrée de l'exposition « Afrique. Les religions de l'extase », MEG, 2018.

En effet, certaines des formes que nous avons soulignées coïncident avec une série de stratégies qui ont été développées et adoptées par les musées au cours des dernières

³⁹⁶Fabrice Monteiro est un photographe belgo-béninois qui vit et travaille actuellement à Dakar. cf. Le site web de l'artiste. <https://fabricemonteiro.viewbook.com> [en ligne] consulté le 21 février 2020.

décennies, notamment l'idée, tirée des travaux de James Clifford, du *musée comme une zone de contact* où se rencontrent différents acteurs ; ainsi, le musée négocie la production des récits et se partage l'autorité précisément avec ceux dont on expose la culture matérielle³⁹⁷. Cette façon de comprendre le rôle du musée, a pour signe important l'intégration de la voix de ceux qui y sont représentés, mais aussi la multiplication des points de vue dans le récit de l'exposition³⁹⁸. Et de fait, les échos de la crise de la représentation dans le *tournant linguistique*, sont évidents dans les musées, qui optent à la fois pour une délégation de la représentation et pour l'exploration de nouvelles formes de description³⁹⁹. La délégation de la représentation répond à la remise en cause du *droit de dire les autres*, une légitimité difficile à maintenir telle quelle après que certaines questions ont été explorées dans la discipline au cours des dernières décennies. Les expositions temporaires que nous avons examinées intègrent parfois cette délégation comme *auto-représentation* ou comme *multiplication de points de vue*. Parfois aussi, elles font appel à une *nouvelle façon de décrire*, autrement dit à une description plus proche de l'évocation, de la suggestion, plutôt que de la démonstration. Parfois cette formule a pour effet que l'autorité des représentants de ce qui est montré se substitue à la voix du musée, mais il arrive aussi que l'on parvienne à l'identifier encore dans cette *plurivocalité* laquelle inclut non seulement les représentants, considérés comme les autochtones, mais aussi d'autres acteurs extérieurs, à la culture représentée, et au musée lui-même : les photographes, les ethnologues des universités, les documentalistes, et, précisément, les artistes. La représentation *par délégation* et celle qui passe par de *nouvelles formes de description* s'influencent mutuellement car dans cette ouverture, non seulement les

³⁹⁷ cf. CLIFFORD James, "Museums as Contact Zones", in : *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, pp. 188–219.

³⁹⁸ Ce passage d'un « objet dont on parle » à un « sujet qui se dit lui-même » a été central dans la muséologie anglo-saxonne, notamment dans des musées de pays marqués par une diversité culturelle autochtone, comme ceux des États-Unis et du Canada, mais plus particulièrement encore dans des musées comme le *Te Papa Tongarewa* en Nouvelle-Zélande, où la représentation de l'altérité autochtone, et en général des minorités, a changé les rôles dans l'autorité de représentation du musée³⁹⁸. En Europe, divers musées d'ethnographie ont également intégré cette façon de produire des connaissances et des représentations, notamment en travaillant avec des personnes appartenant aux diasporas des anciennes colonies européennes, comme le *Tropensmuseum d'Amsterdam* ou le *RMCA* de Tervuren en Belgique. cf. ROUSTAN Mélanie, « Des usages de l'autochtonie dans les musées français », in : *Culture & Musées*, 28, 2016, article disponible à l'URL : [http:// journals.openedition.org/culturemusees/852](http://journals.openedition.org/culturemusees/852) ; DOI : 10.4000/culturemusees.852 [en ligne] consulté le 22 mars 2019.

³⁹⁹ Voir l'explication des projets de *representation as delegation*, *representation as new description*, élaborée dans : RUTTEN Kris, VAN DIENDEREN An, and SOETAERT Ronald, "Revisiting the ethnographic turn in contemporary arts", in : *Critical Arts*, vol. 27, n°5, 2013, pp. 459-473. L'idée d'une représentation comme délégation et comme description est reprise par divers auteurs d'après le travail de Pierre Bourdieu : "Delegation and Political Fetishism", in : *Thesis Eleven*, n°10/11, 1984-85, pp. 56-70.

représentants se multiplient, mais aussi leurs façons de représenter, de dire, de *se dire* et de *dire les autres*.

Tout cela fait du musée d'ethnographie (en tant que producteur de représentations de l'altérité) un lieu où convergent ces projets de nouvelles formes de représentation. Un lieu où l'art et la science peuvent aisément confluer : d'une part, grâce à l'intervention des artistes en tant qu'ethnographes – leur accès est facilité par l'ouverture à de nouveaux acteurs dans une logique de pluri-vocalité ; et d'autre part, par une approche de l'ethnographie par le truchement des pratiques esthétiques. Avec l'entrée des œuvres d'art dans les expositions, nous voyons l'anthropologie s'ouvrir à une communication de ses connaissances moins redevable aux supports textuels et qui profite des autres éléments signifiants du dispositif expographique, et de l'exposition comme lieu. Mais nous pouvons également penser à un *exercice rhétorique* dans la communication scientifique : dans ce cas, le projet d'une nouvelle forme de description, marquée par le tournant linguistique, serait reconnaissable dans les pratiques *curatoriales* de certains ethnologues et anthropologues. De ce point de vue, le musée d'anthropologie ainsi que les expositions, apparaissent comme ce lieu où convergent les glissements de terrain de la science et de l'art, un lieu où l'artiste se rapproche des intérêts, des méthodes et des objets du scientifique, tout comme le scientifique (quand il est curateur, quand *créateur*, cette fois d'un récit) se rapproche de la production artistique. Or, le paradigme n'est pas seulement celui de l'artiste en tant qu'ethnographe, mais aussi celui de *l'ethnographe en tant qu'artiste* – ou créateur si l'on préfère.

Par-delà ces considérations, l'entrée en scène de l'artiste contemporain chargé d'ouvrir un dialogue dans l'exposition confirme que le musée est producteur de récit, et d'un récit identifiable puisque contesté par l'artiste, comme c'est le cas dans « L'effet boomerang ». Ce geste, d'une dimension méta-muséale ou méta-expographique, ouvre un clivage dans l'association *musée-monde*, permettant au visiteur de se distancier de la représentation pour mieux l'envisager ... ou pour échapper à *l'illusion de réalité*. Cette distanciation coïncide avec l'émergence d'un *point de vue*, incarné dans la figure du commissaire, de l'artiste en résidence, de *l'artiste autochtone* ou des acteurs chargés d'élaborer une autoreprésentation. L'émergence de ces figures signe l'intervention d'un ou de plusieurs auteurs, de voix diverses, identifiables dans le discours. Elle signifie le moment où le

musée parle de quelque part – et donc où un travail de questionnement est possible. En d'autres termes, les expositions temporaires deviennent le lieu des révisions, des réponses à l'ordre établi dans l'exposition permanente, qui, elle, est présentée comme *neutre*, comme *reflet du monde*. Ce qui est intéressant, c'est que ces espaces (où l'on décèle l'existence d'un point de vue, ou d'un énonciateur) sont aussi ceux que l'on destine à la construction contemporaine des objets. Il faudrait se demander pourquoi la construction critique et les récits contemporains sont destinés à être perçus comme une perspective sur le *normatif*, sur l'objectif, le permanent, qui reste construit dans un temps neutralisé. C'est dans cet équilibre avec une exposition temporaire – qui met ses objets en mouvement – que l'exposition permanente garde imperturbablement l'apparence d'un lieu de certitude, de complétude, où les choses se disent elles-mêmes, où jamais on ne parvient à savoir qui les dit, un espace objectivé et clos. L'atemporel est objectivé tandis que le contemporain glisse vers l'individualité élaborée d'un – ou de plusieurs – point de vue et vers la subjectivité. Dans cette logique, le contemporain devient une construction marginale (symboliquement et physiquement) dépendante d'un point de vue qui désarticule le système de représentation atemporelle que l'exposition permanente installe avec une apparence de neutralité axiologique. Voilà pourquoi, si l'exposition permanente doit continuer d'être un espace d'objectivation des cultures, il est essentiel qu'elle s'imprègne de la construction contemporaine des objets. La perspective contemporaine, qui à cet égard a beaucoup en commun avec la perspective décolonisatrice, devrait se stabiliser jusqu'à trouver sa place dans le discours normatif, et devenir partie intégrante de la construction de l'objet de représentation. Il s'agirait simplement d'accueillir la façon dont nous construisons le temps, à partir de l'ici et du maintenant, de façon anachronique; ce serait libérer le temps, en permettant, en acceptant, que le passé habite le présent et que le présent élabore le passé.

Nous allons ensuite et finalement nous intéresser à deux expositions permanentes qui mettent en place deux formes de représentation contemporaine de l'objet.

3 Expositions permanentes : le contemporain et la contemporanéité.

Que l'on dessine les ancêtres des expositions permanentes dans un cabinet de curiosités ou dans les dispositifs de présentation des reliques d'une église, nul doute qu'avec le temps, ils sont passés par d'inévitables changements. Certes, il n'est pas surprenant que,

sous un régime d'historicité marqué par le présent, la permanence semble une valeur en déclin. Dans le cas des expositions, l'adjectif *permanent* a été remplacé par d'autres expressions, comme exposition de *référence* – on ne qualifie plus la chose en fonction de sa durée, mais plutôt de son rôle. À la différence des expositions permanentes que nous connaissons depuis l'institutionnalisation des musées, une exposition dite de référence a, en principe, une date d'expiration prévue dès sa genèse et se caractérise par une plus grande mobilité. Ainsi, par exemple, sur le « plateau des collections » du Musée du quai Branly (encore une façon d'échapper le nom *d'exposition permanente*) certaines pièces sont régulièrement remplacées par d'autres, selon un système de rotation qui permet d'exposer les nouvelles acquisitions, les pièces difficiles à conserver, etc. Dans ce cas, l'impermanence de l'exposition réside dans ce jeu d'échange de certaines muséologies contre d'autres – mais ce mouvement ne modifie pas de manière significative le discours global, car dans ce cas, c'est une *muséologie de l'objet* très rigide fait que les objets fonctionnent comme des unités⁴⁰⁰. Depuis le début de ce travail, nous avons prêté attention à la relation entre exposition permanente et globalité des collections d'un musée, ainsi qu'à la relation qui existe entre l'organisation des savoirs et des objets dans la *vie interne* du musée, et leur organisation dans l'exposition permanente, ce passage de la face cachée du musée à sa face publique. Nous avons pu observer des relations très étroites, comme lorsque l'exposition permanente reproduit homothétiquement (à échelle) la morphologie des collections – c'est le cas de l'exposition du *Museo Nacional de Antropología* et de sa salle des *religions orientales*⁴⁰¹. Dans les pages suivantes, nous examinerons des relations plus souples comme celle qui s'est établie entre la collection et l'exposition dans le Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

Bien que les expositions permanentes n'aient plus une durée indéterminée et qu'elles migrent vers des modèles plus dynamiques, leur fonction n'en semble pas affectée. Il y a quelques années, Jacques Hainard – qui préférait l'expression *exposition de référence* à celle *d'exposition permanente* – expliquait sa fonction en disant qu'elle « donne à voir des objets qui sont incontournables pour la compréhension de l'histoire humaine ou d'une société »⁴⁰². En fait, comme nous l'avons vu dans les études de cas, cette fonction existe

⁴⁰⁰ Voir Chapitre I, *L'espace de l'exposition, le premier récit*.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² 'HAINARD Jacques, « Du musée spectacle à la muséographie ... », 2005, p. 369.

dans la plupart des expositions permanentes, également si elles sont appelées *de référence*. De même, diverses caractéristiques, présentes dans les deux cas, nous rappellent l'écriture de monographies, comme un exercice d'objectivation de la réalité ethnographique qui est une sorte « d'inventaire classificatoire des caractéristiques fondamentales de toute société », « elle se veut totalisante et exhaustive »⁴⁰³. Comme les monographies, les expositions permanentes ou de référence s'articulent en sous-groupes tels que « l'environnement naturel », « l'organisation sociale », « les croyances » ... le tout formant un schéma rigide, une *ossature*⁴⁰⁴, où le temps, le changement, le mouvement des choses représentées, occupent seulement un espace marginal ou facultatif. Par ailleurs, l'exposition permanente, comme la monographie, « doit créer un effet chez le lecteur en produisant un sens de la totalité et de l'ordre. C'est la "fiction de la totalité" qui garantit la réalité des faits rapportés »⁴⁰⁵. L'objectif de la totalité déjà présent dans la monographie est renforcé (redoublé) dans les musées par leur propre rôle de producteur et de conservateur du patrimoine, par la forte tradition moderne de la *complétude*. Compléter des séries, des écoles, des périodes, car tout cela augmente la valeur d'une collection. Si cette complétude est souvent significative aux yeux du scientifique pour la production de savoir, elle s'est cristallisée en une valeur stable et autonome, parfois même acritique : il semble tout simplement plus important d'avoir une vision complète que d'observer, fouiller et montrer l'existence d'une fragmentation.

Continuant dans cette logique, l'exposition permanente, comme la monographie, se caractérise aussi par la dilution du point de vue dans la description, de sorte que les faits semblent se dire eux-mêmes. Cette annulation du point de vue - dont nous avons parlé au chapitre précédent - occulte donc l'existence du référent nécessaire à la création de l'objet, autrement dit, elle cache le fait que pour qu'il y ait *différence* ou *exotisme*, il faut un référent (le musée, l'Occident, la culture dominante, etc.) qui permettra de mesurer la différence et de créer l'exotisme. C'est en ce sens que Ramón Grosfoguel déclare que l'annulation du point de vue de l'occident moderne et colonial est aussi sa propre façon de s'identifier à l'omniprésence de Dieu⁴⁰⁶. Cacher l'existence nécessaire du référent pour la

⁴⁰³ COPANS Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris : Nathan, 1996, p. 15.

⁴⁰⁴ Voir l'approche d'Alban Bensa dans *La fin de l'exotisme...* 2006.

⁴⁰⁵ KILANI Mondher, « Du terrain au texte », 1994, p. 52.

⁴⁰⁶ cf. GROSFOGUEL Ramón, « La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global », in: *Tabula Rasa*, n° 4, 2006, pp. 17-46,

création de la différence, c'est l'objectiver. Et dans les expositions permanentes, le point de vue tend à disparaître, le lieu d'où le musée énonce tend à être omniprésent, *partout*, autant dire *nulle part*. Ce que nous voyons (ce que nous lisons dans le cas de la monographie), semble ne pas être *médié*. La fiction d'une totalité (opérée sur différents éléments signifiants de l'exposition permanente) se trouve renforcée par le fait d'être énoncée apparemment de nulle part (*on*) : le résultat est une impression d'absence de fissures, d'absence de fragmentation. Impression favorisée, par exemple, par le classement des objets en zones géographiques/culturelles, qui se fonde sur l'origine *réelle* des choses dans le monde, et tend à donner une image d'exhaustivité. D'un point de vue matériel, ou patrimonial, cette ambition de complétude, cette fiction d'une totalité contreviennent à l'idée même du contemporain. La contemporanéité n'est jamais complète, elle est en constant devenir. Elle rend évident les points aveugles impossibles à échapper dans quelque démarche scientifique.

Ainsi, en général, même si l'exposition *permanente* perd sa longue durée lorsqu'elle devient exposition de *référence*, elle conserve sa fonction d'objectivation du réel, et établit avec les expositions temporaires une tension similaire à celle qui existe entre monographies et essais critiques. La question devient plus intéressante lorsque nous constatons que, dans cette objectivation de l'exposition permanente, il n'y a pas de place pour une construction contemporaine des objets. Autrement dit, dans plusieurs expositions permanentes, le présent devient *facultatif* – même s'il est loisible de faire valoir qu'il n'y a pas d'autre temps que le présent, que *tout est présent*⁴⁰⁷. Partant de ce constat, nous verrons présentés à la suite, deux cas d'expositions permanentes qui réussissent à résoudre ce problème au moyen de deux mécanismes différents : celle du Musée de l'Homme, qui a décidé d'inclure, dans l'objectivation de l'exposition permanente, une construction contemporaine des objets ; et celle du MEN, qui procède autrement, prenant d'abord ses distances avec le projet d'objectivation, auquel il revient ensuite, progressivement. Bien sûr, la comparaison des deux cas suivants est intéressante dans la mesure où il s'agit de cas paradigmatiques, de musées dans lesquels la muséologie

ainsi que: GROSGUÉL Ramón, « La compleja relación entre modernidad y capitalismo : una visión descolonial », in: *Pléyade*, n° 21, 2018, pp.29-48.

⁴⁰⁷ Saint Augustin, dans ses *Confessions*, nous prévenait déjà que : « Il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent et le présent de l'avenir ». cf. AUGUSTINUS et al. « Œuvres philosophiques complètes », Paris : Les Belles Lettres, 2018. Traduction sous la direction de Jean-Joseph-François Poujoulat & Jean-Baptiste Raulx ; préf. de Maxence Caron.

est recherchée, mise en œuvre et donc des savoirs sur elle sont produits. En effet, ces deux musées ont été les lieux de naissance de deux pratiques muséographiques bien différentes : celle qui correspond à la « nouvelle muséologie » créée par Georges Henri Rivière dans le Musée de l'Homme, et la « muséographie de la rupture », mise en œuvre par Jacques Hainard au Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

3.1 Le contemporain au Musée de l'Homme : entre mise à jour et point de vue du présent

Le Musée de l'Homme et le MEN présentent dans leurs expositions permanentes un grand nombre d'objets récemment réalisés et qui sont appelés à établir un récit contemporain sur le monde dont ils parlent. S'ils coïncident sur ce premier point, leurs logiques muséographiques respectives divergent ensuite considérablement : au MEN on privilégie des dispositifs propres à la « muséographie de la rupture », tandis qu'au Musée de l'Homme le choix fait penser à une réinterprétation des dispositifs de la « nouvelle muséologie ». C'est même plus qu'une réinterprétation, c'est une mise à jour. La nouvelle exposition permanente du Musée de l'Homme constitue un exercice d'*aggiornamento* du début à la fin, étroitement lié à une situation exceptionnelle : la création d'un discours d'exposition à partir de zéro, c'est-à-dire de l'absence *de collections à caractère ethnographique*. Ce geste de mise à jour touche tous les éléments de l'exposition : la muséographie (de style ATP décrite plus loin) devenue trop classique est revue, les thèmes présentés sont eux aussi actualisés (thèmes qui sont eux aussi devenus des classiques de l'anthropologie) ; les objets de l'anthropologie sont mis à jour (débordant le cadre dichotomique habituel : sociétés traditionnelles/sociétés modernes, nous/les autres) ... En conséquence, les *objets-témoins* conçus au Musée de l'Homme *père*, sont actualisés par la présence d'objets nouveaux, témoins de réalités nouvelles. Tout se renouvelle... au sein d'une même structure. Et dans ce grand mouvement d'insertion du musée et de ses objets matériels et intellectuels dans le présent, une représentation contemporaine est accomplie.

a. Mise à jour muséographique

À la visite de la nouvelle exposition permanente du Musée de l'Homme, nous observerons que différents éléments du dispositif rappellent la muséographie de l'ancien Musée des Arts et Traditions Populaires, où Georges Henri Rivière, dans les années 1970, a

amplement justifié son titre de *magicien des vitrines*⁴⁰⁸. Aujourd'hui, dans les vitrines monumentales le fond noir caractéristique des précédentes est devenu d'un blanc grisâtre. Le fil de nylon qui autrefois suspendait les objets jusqu'à ce qu'ils flottent, comme enchantés, est aujourd'hui remplacé par des supports muraux si discrets qu'ils en deviennent quasi invisibles. Les mannequins comme Rivière l'avait entrepris, maintenant désertent les vitrines mais la représentation de l'être humain se fait désormais par d'autres moyens, comme la photographie, qui permet de mettre en contexte l'objet, en restituant son monde d'origine. Le résultat visuel, ce sont des vitrines épurées, où les expôts flottent à nouveau, dans une théâtralité accentuée par la lumière des spots. L'information scientifique contenue dans les cartels et affiches est hiérarchisée à la manière d'un schéma dans lequel chaque thème est indexé sur un autre, le tout formant des chapitres et sous-chapitres clairement identifiables et cohérents. L'exposition montre une volonté pédagogique, marquée, là encore, par l'influence durable de la muséologie selon Rivière⁴⁰⁹.

La première sensation d'actualité dans l'exposition se joue alors dans le champ scénographique : dans la conception, dans le choix de l'éclairage, de la palette chromatique, des lignes, des typographies. En arrière-plan, le dispositif d'exposition est aussi classique que ceux d'il y a 50 ans, nous avons affaire à un classique actualisé. Penchons-nous d'abord sur le processus de *vitrinification*, ce *rite de passage*, pour reprendre les mots de Hainard, qui marque qu'un objet du Monde est devenu objet de musée⁴¹⁰. Les vitrines, on le sait, assurent non seulement les besoins de conservation des muséales (il s'agit aujourd'hui de dispositifs plus facilement contrôlables en termes d'hygrométrie et de température), elles les isolent également des agents potentiellement nocifs, et créent une barrière physique, empêchant le toucher curieux d'un visiteur, et rassurant les compagnies d'assurance. Mais, en même temps, les vitrines sont un mobilier très connoté. Dans la muséologie de Rivière, la présentation en vitrine était déjà privilégiée, comprise comme un élément de *distance* entre l'objet et le visiteur, ce qui affirme son statut de muséale et renforce la preuve que cet objet – choisi, arraché au

⁴⁰⁸ cf. GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines...*, 2003.

⁴⁰⁹ Voir la partie consacrée au *Musée, instrument d'éducation et de culture*, RIVIÈRE Georges Henri, *La muséologie selon ...*, 1989, pp. 264-283.

⁴¹⁰ HAINARD Jacques, « Le trou : un concept utile pour penser le rapport entre objet et mémoire », in : DEBARY Octave et TURGEON Laurier (dir), *Objets et mémoires*, Paris : Maison des sciences de l'homme ; Québec : Presses de l'Université Laval, 2007, p. 130.

monde réel et placé derrière une vitre – mérite l’attention⁴¹¹. Et en effet, l’exposition de certains objets du Musée de l’Homme semble répondre davantage à cette action symbolique de *détachement* qu’à un besoin de *conservation*. Compte tenu du caractère de certains objets exposés, trop récents, trop quotidiens, trop accessibles au visiteur, le processus de *vitrinification* est là pour permettre aux objets d’entrer dans le domaine de ce qui mérite d’être repéré. La vitrine fonctionne donc comme un *dispositif de mise à distance* d’un objet qui dans ce cas est *proche*. Ensuite, le discours proposé se chargera de fixer l’attention activée par la *vitrinification* ou par la disposition, l’arrangement des objets entre eux. Ce discours devra concentrer une attention nouvelle sur l’objet *connu* ou *familier*, nous inviter à le regarder d’une manière qui nous fasse sentir que nous ne le connaissions pas vraiment, que nous allons pouvoir comprendre son rôle dans une histoire inconnue, bref, nous serons distancés de l’objet. Dans le schéma de la « nouvelle muséologie », cette distance, cette nouvelle attention est générée par l’arrangement des objets dans la vitrine, mais elle passe souvent aussi par l’explication textuelle de ce que *nous ne savions pas* sur cet objet pourtant *connu*, mais le dispositif sera toujours au service de la réalité, l’objet permettra au musée de parler de ce qu’il est dans le monde.

C’est ainsi que les vitrines monumentales du nouveau Musée de l’Homme *protègent*, mais surtout *exposent* un grand nombre d’objets de réalisation récente. Prenons par exemple l’image n° 46 (voir un peu plus bas) qui correspond à la dernière vitrine de l’exposition permanente du Musée de l’Homme, « *Aux frontières de la condition humaine* ». Un théâtre d’objets flottants semble y danser devant nos yeux. L’ensemble est constitué d’une majorité d’objets récents et produits industriellement dont la valeur principale est celle de la représentativité. Devant cette vitrine, je me pose la question : quels sont les liens qui unissent les objets exposés ? En quoi constituent-ils un groupe ? Dans ce cas, on pourrait dire que les liens qui ont réuni ces objets dans une même vitrine sont ceux-là même qui les font habituellement coïncider : ils partagent une *fonction*, à savoir qu’ils servent tous à réparer/rapiécer/augmenter les capacités physiques de l’être humain. La disposition des objets dans la vitrine va à la rencontre d’un *regard lecteur*, d’yeux qui parcourent la vitrine toujours de gauche à droite. Cela ne peut manquer de rappeler le même geste devant la vitrine emblématique du Musée des Arts et Traditions

⁴¹¹ GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie...*, 2014, p.137.

Populaires, « *Du berceau à la tombe* » (fig.45) dans laquelle Rivière fait référence à l'œuvre de Van Gennep sur les rites de passage, selon une séquence chronologique claire, et toujours lisible de gauche à droite.

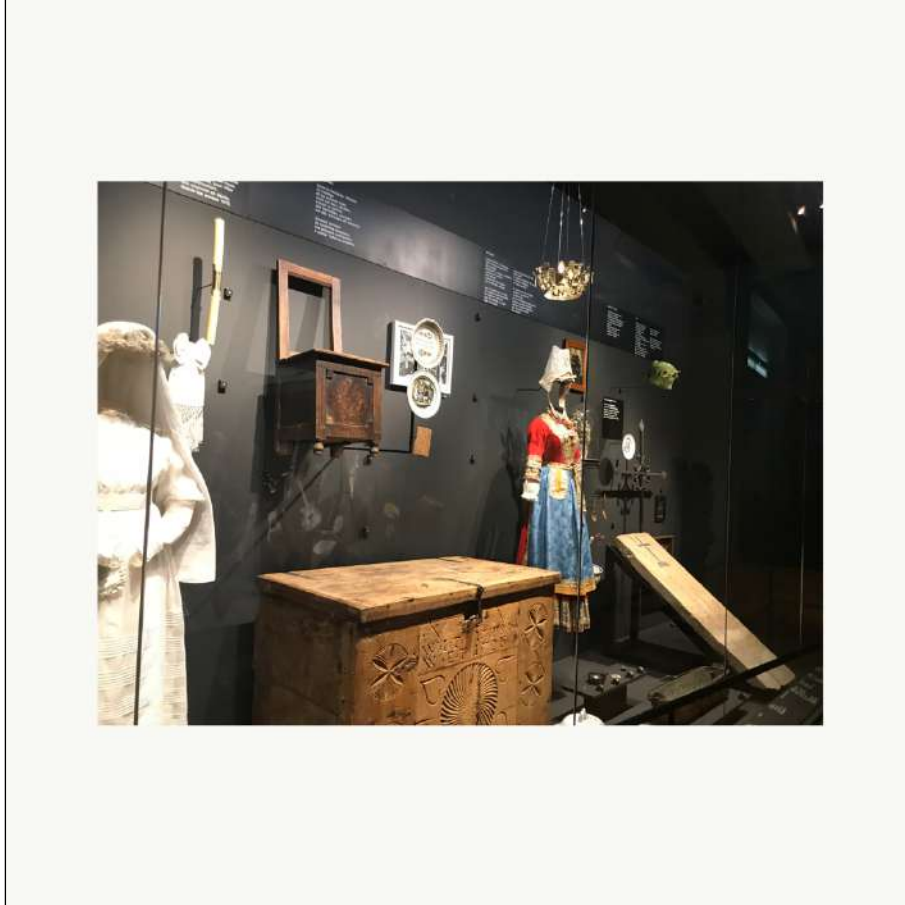


Figure 45. Vitrine *Du berceau à la tombe*, recrée lors de l'exposition temporaire « George-Henri Rivière, voir c'est comprendre », MUCEM 2019.

Dans le cas de la vitrine « *Aux frontières de la condition humaine* », nous verrons que les objets sont disposés formant comme les lignes d'un texte, chacune constituée par un groupe d'objets du même type. Tout en haut, la ligne des médicaments, qui commence par les pots en céramique d'un apothicaire du XIX^{ème} siècle, qui *évolue* ensuite vers des boîtes de comprimés vendues dans les pharmacies actuelles. Des prothèses de bras et de jambes prennent la suite, formant également diverses lignes, dont chacune est lisible de gauche à droite : des plus analogiques, en bois, aux articulations rudimentaires, aux plus robotiques, stylisées et truffées de câbles. Bien sûr, pour un visiteur occidental dont la culture textuelle fait condition, la vitrine est « naturellement *lisible* » ... intuitive. Dans la vitrine, les choses *progressent*, il y a un temps linéaire implicite. Pour ainsi dire, dans une

vitrine comme celle-ci, remplie d'objets récents dont l'intérêt individuel est plutôt réduit, l'attrait tient tout d'abord à la disposition des objets dans l'espace, au rythme obtenu par cet agencement, à l'éclairage, à la scénographie. Le dispositif est de la sorte relié à un thème ancré dans le présent et ouvert sur l'avenir, tout comme nous le dit d'ailleurs la progression des objets dans l'espace : jusqu'où le corps humain va-t-il évoluer ?

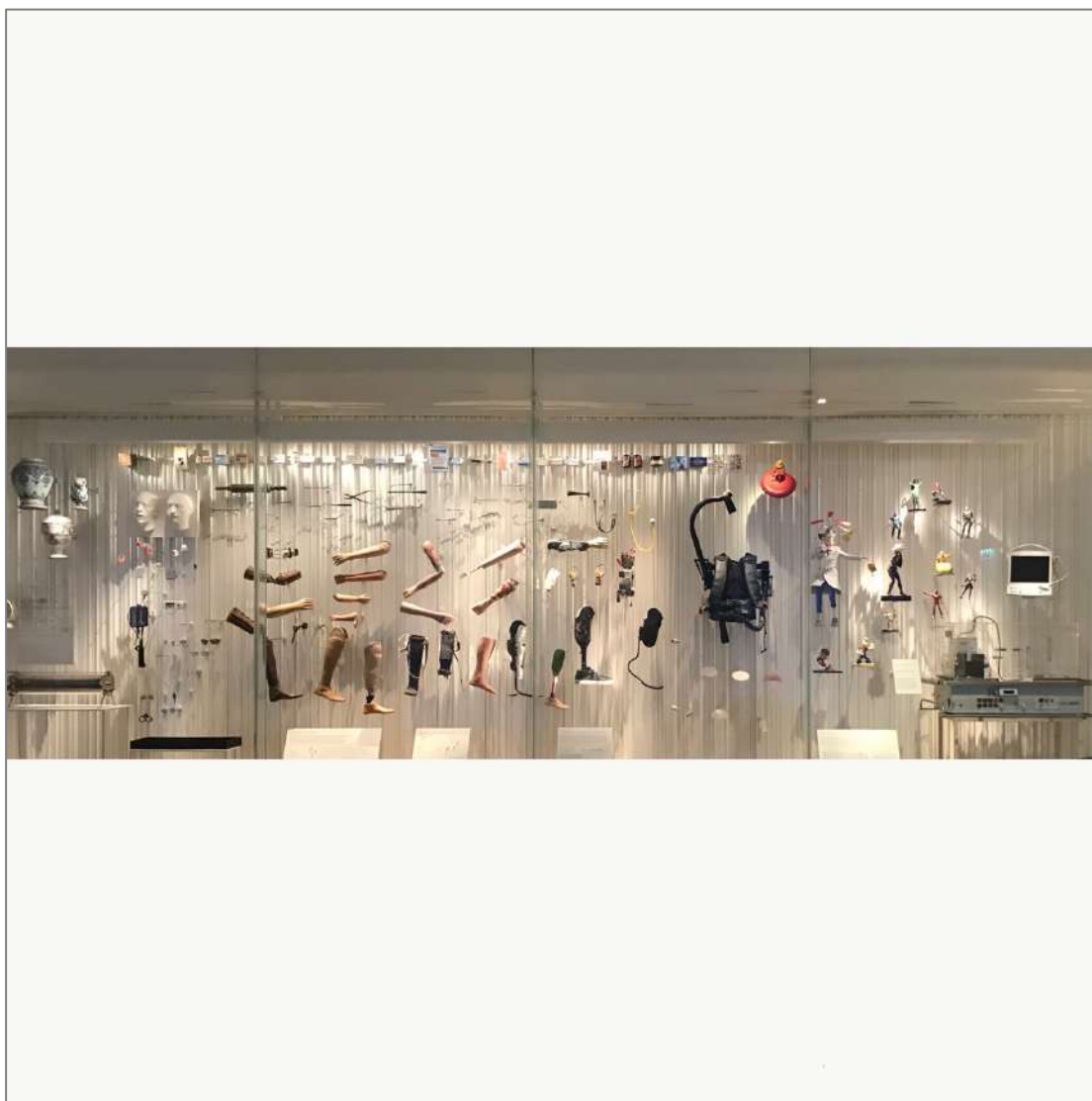


Figure 46. Vitrine « Aux frontières de la condition humaine », objets formant un group dynamique. Succession chronologique : expression linéaire du temps. Exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Ainsi, dans l'exposition d'ethnographie du Musée de l'Homme, les associations créées entre les objets exposés dans les vitrines rappellent les recommandations prodiguées par Rivière dans ses cours de muséologie : pour dynamiser l'exposition, il préconise d'alterner différents dispositifs. Ceux qu'il mentionne tirent leur nom de la logique selon

laquelle les objets sont regroupés : ainsi, par exemple, ceux qui constituent avec les objets un *groupe dynamique*, comme c'est le cas de la vitrine « *Aux frontières de la condition humaine* » ; ou un *groupe systématique*, où les objets sont groupés par période, technique, usage, style, aspect biologique ... Ou enfin, les *unités écologiques*, ces ensembles d'objets qui partagent le même *monde d'origine*⁴¹². Ce dernier cas se retrouve également au nouveau Musée de l'Homme, dans la vitrine « Des modes de vie aux impacts différents » (fig.47) où sont comparées les différentes façons de vivre et où sont présentés les objets les plus *récents, quotidiens* et *familiers* que l'on puisse trouver parmi les diverses expositions permanentes des musées couverts par cette étude. Une baguette de pain et une bouteille d'eau en sont des exemples, formant de petites *natures mortes* de la vie quotidienne d'aujourd'hui, dont l'installation nous rappelle, à petite échelle, les unités écologiques dont parle Rivière, chacune composée d'objets originaires d'un même monde, chacun enfermant un petit morceau de réalité. Au Musée de l'Homme, les regroupements des dispositifs sont plutôt classiques d'une muséographie scientifique, qui présente les objets comme des types⁴¹³. C'est le cas des assiettes de vannerie qui apparaissent juxtaposées dans le coin supérieur droit de la vitrine reproduite dans l'illustration ici-bas (fig.48). Dans ce cas, il s'agit d'un regroupement systématique d'objets partageant une fonction, une technique ou un style. Bref, la logique qui sous-tend la constitution de chaque vitrine, et donc de chaque ensemble d'objets liés à l'explication d'un concept, est héritée d'une muséographie antérieure qui incorpore à son tour certains codes actuels, et s'inscrit ainsi dans l'air du temps. Le musée coïncide avec ce que nous connaissons depuis toujours, mais il a maintenant un air nouveau.

⁴¹² RIVIÈRE Georges Henri, *La muséologie selon ...*, 1989, p.267.

⁴¹³ Nous verrons plus loin, avec des exemples illustrant la « muséographie de la rupture », d'autres types d'associations potentielles entre des expôts servant à illustrer un thème dans une exposition ; associations qui vont plus loin que la coïncidence entre les fonctions, la technique, ou le monde d'origine des divers objets.

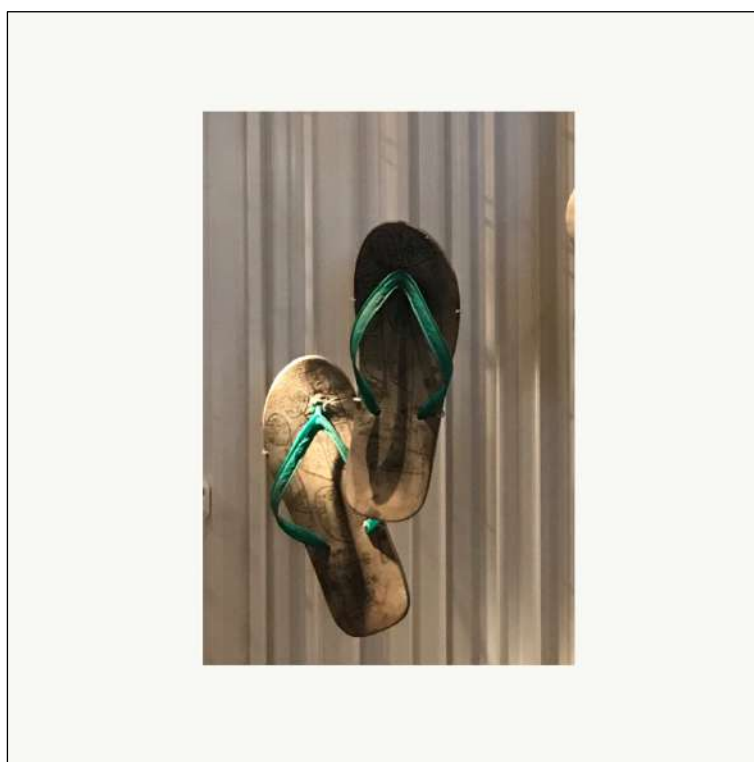
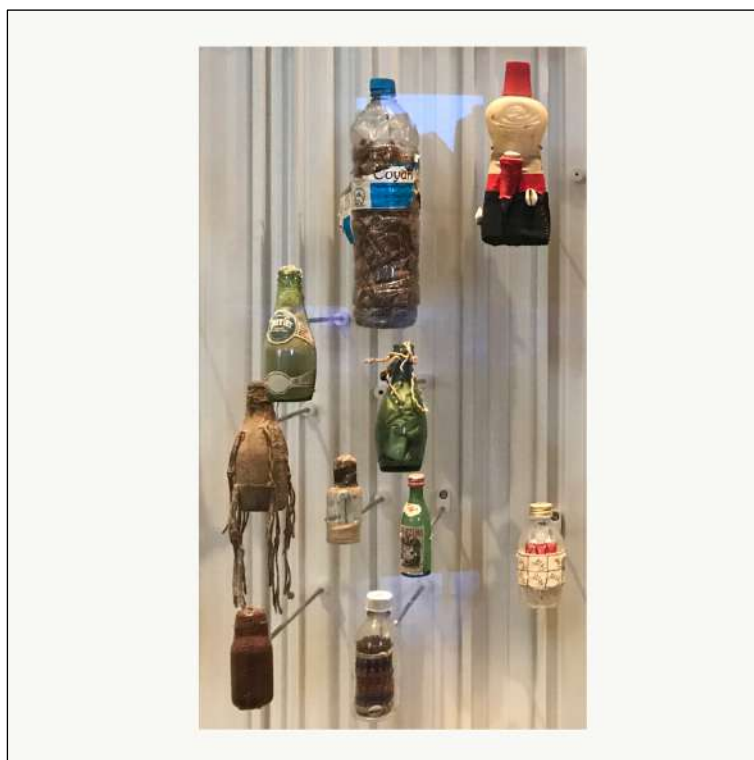


Figures 47 et 48. En haut : Vitrine, « Des modes de vie aux impacts différents », objets formant un ensemble écologique. En bas : Vitrine « Mondialisation et affirmations identitaires », classement par typologie d'objets. Les deux illustrations : exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

b. *Mise à jour des objets, des thèmes, de la discipline... et des collections !*

Examinant la vitrine de l'image ci-dessus appelée « Mondialisation et affirmations identitaires », pour démêler la logique sous-tendant le dispositif, je cherche à nouveau à définir les relations entre les objets et ne parviens pas à en établir une qui soit vraiment nouvelle : comme dans la vitrine décrite ci-dessus, l'esthétique avec laquelle les expôts sont ici présentés obéit à un design épuré, un montage calculé au millimètre permettant que l'intérêt se porte tant sur le thème que sur les expôts eux-mêmes. Mais le dispositif, en soi répond à un ensemble d'objets qui coïncident, soit dans leurs fonctions, soit dans leur technique, soit dans leur monde d'origine.

De même, la manière de comprendre l'objet comme *témoin* apparaît très en cohérence avec ce qu'il a été au *musée-laboratoire* d'il y a cent ans. Les expôts semblent avoir été choisis pour leur potentiel pédagogique, leur *vraisemblance*. Beaucoup d'entre eux, comme les amulettes sénégalaises (*fig.49 et 50*), n'ont guère besoin de médiation pour que l'on reconnaisse en eux le sujet traité dans la vitrine : la seule matérialité de l'objet – hybride dans ses matériaux et ses techniques, recyclé physiquement et symboliquement – sa *densité* même le rend lisible à de nombreux visiteurs partageant les référents visés, on reconnaît aisément cette « Mondialisation et affirmations identitaires » dont on parle. Ces objets ont été sélectionnés dans une telle cohérence avec le message à transmettre, qu'il semble logique de leur laisser la parole, éclairant simplement l'espace pour qu'ils puissent dire. Bien documentés, extrêmement denses et vraisemblables, marqués visiblement par leur temps, ce sont des *objets témoins*, au sens le plus strict du terme, et choisis, pensés dès le départ pour être *aussi* des expôts. En cela ils coïncident aussi avec les *objets-témoins*, choisis en un autre temps au même Musée. Ainsi, dans la vitrine, l'ensemble est formé de sous-groupes : amulettes sénégalaises, vannerie saharienne, objets rituels du Vanuatu, peintures de Papouasie Nouvelle Guinée, ainsi qu'un petit bateau péruvien en roseau. Il s'agit bel et bien d'objets intellectuels classiques de l'anthropologie, des insignes de cette altérité *exotique* que nous rencontrons si couramment dans les musées de la discipline.



Figures 49 et 50. Objets-témoins, objets denses et contemporains. En haut : amulettes confectionnées à partir de bouteilles en plastique et en verre. En bas : amulette-tongs recouvertes d'inscriptions talismaniques. Les deux photographies proviennent de l'exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Mais, étant les *objets-témoins* les objets les plus rigoureux, les plus *positifs*, si l'on veut, et en se correspondant avec les objets intellectuels les plus classiques d'une anthropologie culturelle marquée par l'exotisme, ces objets au Musée de l'Homme ne sont plus mobilisés pour transmettre les mêmes sens qu'autrefois. Ils ne témoignent pas seulement *d'autres réalités*, récentes ou contemporaines, mais bien plutôt ils témoignent *d'autres manières de construire la réalité* dans la discipline, réalité cette fois marquée par une vision *hybride* qui contraste avec la réalité *pure* que l'anthropologie du siècle dernier cherchait à construire.

Il en va de même pour les *natures mortes* de la vitrine des « *Modes de vie aux impacts différents* ». Assemblées selon un dispositif classique dont la vocation est de permettre la comparaison entre différentes sociétés ; les objets sont mobilisés pour nous parler d'un autre thème cher à l'anthropologie culturelle : le rapport *nature-culture*. Mais dans ce cas, le discours semble passer du stéréotype des *peuples-nature*, à dresser une histoire sur les impacts différents que les modes de vie des diverses cultures contemporaines ont globalement. La réflexion part du présent, du moment actuel et il y a une constante allusion à *un seul monde contemporain*, où les interconnexions sont complexes (je reviens après sur cette idée). Mais dans cette vitrine nous pouvons observer ce qui constitue un autre point clé dans le nouveau discours du Musée de l'Homme : la représentation des nouveaux objets anthropologiques, l'inclusion de nouveaux sujets et nouveaux terrains. Cette vitrine inclut le *mode de vie occidental*, elle prend l'occident et l'urbain en tant qu'objet culturel. Ainsi, le Musée de l'Homme actualise l'objet de l'anthropologie classique en démantelant ou en renégociant les dichotomies établies : modernité/tradition, ici/ailleurs, local/mondial, urbain/rural, nous/les autres. De manière cohérente, les muséales témoignent de cette vocation, il n'y a plus aucune primauté qui vaut pour la collection entre objets en série ou faits main, entre matériaux naturels ou synthétiques, entre techniques ni usages modernes ou traditionnels.

En effet, au-delà des gestes esthétiques dans l'exposition et des muséales récentes trouvées dans les vitrines, la construction contemporaine s'établit en revisitant les objets et les rubriques de l'anthropologie classique mais cette fois-ci, à partir des théories anthropologiques contemporaines. Par exemple, au lieu de nous parler exclusivement du *monde rural*, en laissant de côté le *monde urbain* et en créant ainsi une division entre les

deux, cette exposition montre qu'une telle division n'est une base inéluctable pour que l'anthropologie construise son objet. De même, au lieu de présenter les *cultures traditionnelles* hors du temps, et mettant l'accent sur leur pureté (comme cela se fait dans d'autres expositions) au Musée de l'Homme, cet objet classique de l'anthropologie est inscrit dans le temps et son caractère hybride est rendu évident. L'un des plus intéressants est le bloc consacré à *la mondialisation*, où la tension entre le *local* et le *global* est rendue explicite par la présentation de leur condition hybride. De cette sorte, l'exposition est contemporaine, non pas tant parce que l'objet étudié est un objet apparu dans une période récente, mais parce qu'il est construit du point de vue d'une anthropologie contemporaine. Les représentations élaborées dans l'exposition sont contemporaines parce qu'elles ne répliquent pas les objets d'une anthropologie du début du XX^{ème} siècle, parce qu'elles ne s'intéressent pas *seulement* aux objets purs, ni *seulement* à la persistance d'un passé conçu comme immuable, ni *seulement* aux différences entre les cultures, mais dépassent le cadre intellectuel dichotomique. Elles nous montrent, outre les objets/sujets/terrains classiques, les objets/sujets/terrains récemment ajoutés au répertoire anthropologique ; non seulement ce qui arrive au présent, mais ce que le présent fait du passé. Elles nous montrent non seulement les différences entre les cultures mais aussi ce qu'elles partagent : un même temps, un même monde. C'est alors une anthropologie du rapprochement, une anthropologie de l'*entre-deux*.

Ainsi, le contemporain au Musée de l'Homme se construit en élaborant le discours à partir de la recherche contemporaine en anthropologie, parfois très coïncidant avec les objets classiques de la discipline; et qui parfois va incorporer soit de nouveaux objets, mais *surtout* de nouvelles façons de construire ses objets. Autrement dit, il y a des nouveaux terrains, des nouveaux objets intellectuels, mais aussi des *vieux* objets et des *vieux* terrains construits à la manière d'une anthropologie contemporaine. De même, le Musée procède à la mise à jour d'une muséographie classique, mais sans rompre avec elle : on peut clairement l'identifier dans la réédition des dispositifs GHR. Le contemporain est représenté par le choix d'objets du présent, non seulement en ce qu'ils sont récents, mais aussi clairement identifiables comme tels. Le choix porte aussi des thèmes construits par l'anthropologie contemporaine, mais qui ne sont pas forcément des thématiques appartenant à un présent périodique, à l'actualité. Finalement il y a *aussi* un contemporain périodique : des objets intellectuels et leurs correspondantes muséales issues des

contextes récents : témoins des sujets d'actualité. Cette dernière dimension du contemporain me semble la moins importante dans la production de la contemporanéité avec l'objet de représentation et pourtant, (dans une logique qui nécessite que le présent soit *patrimonialisé*) elle est devenue la dimension du contemporain la plus étudiée dans les musées : les collections du présent.

En fait, il est nécessaire de souligner que toutes les muséologies dans la nouvelle exposition du Musée de l'Homme ont une origine très récente. Mais, le fait est que, pour traiter les objets classiques de l'anthropologie à la manière de l'anthropologie contemporaine, il n'est pas nécessaire d'utiliser des muséologies récentes : les collections du passé sont parfaitement ductiles à cet effet, mais il est nécessaire d'établir un *nouveau rapport à l'objet*. Dans toute collection, on trouve nombre d'objets du passé qui illustrent clairement la porosité des cultures et leur constante hybridation... objets qui, au lieu de renforcer le récit de l'immuable, peuvent être mobilisés pour nous parler de changement, objets pouvant être insérés dans le monde contemporain : ils sont déjà ici et maintenant, il suffit juste d'ouvrir le présent de l'objet. Mais au Musée de l'Homme, les nouvelles façons de construire les objets classiques de l'anthropologie sont toujours exposées au moyen des muséologies également *nouvelles*. Je ne peux donc pas m'empêcher de manquer un exercice qui applique la construction contemporaine d'un objet aux muséologies d'autrefois : la désarticulation des dichotomies nous/autres, traditionnel/moderne, local/global, passé/présent. Ce que le nouveau Musée de l'Homme n'a pas forcément eu à faire parce qu'il ne détente plus de *collections historiques*. En d'autres termes, il serait intéressant d'imaginer ces nouvelles façons que l'anthropologie a pour construire ses objets, exposées avec des collections du passé et non seulement construire ces discours avec des objets en effet *neufs*. Ceci montrerait que le démantèlement du grand partage n'est pas tant une question qui découle d'une réalité *nouvelle*, une réalité *maintenant* hybride, interconnecté, globale, mais qu'il est plutôt le résultat du changement dans les politiques de représentation et de construction des objets de la discipline⁴¹⁴. En bref, il s'agirait de souligner que le fait que l'on puisse parler *aujourd'hui* de cultures hybrides ou connectées et *d'un seul monde contemporain*, et que cela se fasse à partir d'exemples (ou d'objets) du présent, n'est pas tant dû au fait que ce *seul monde contemporain* est un phénomène

⁴¹⁴ En ce sens, il est intéressant de se demander comment élaborer une exposition qui parvienne à établir une représentation loin de ces dichotomies *sans se passer* des collections « ethno-historiques ».

récent, mais plutôt d'une décision disciplinaire de construire ses objets comme contemporains, ce que l'on pourrait tout aussi bien faire avec des objets du passé.

c. Comprendre à partir d'ici et maintenant

Le piège du présent périodique, compris comme une actualisation, c'est, pour ainsi dire, que tout est constamment en train de passer, en train de devenir passé. La mise à jour est donc une ambition angoissante, surtout si seuls les objets récents nous permettent de parler du présent. Mais il est toujours possible d'établir des récits contemporains même à partir d'objets qui ne sont pas récents, il est donc nécessaire d'établir un *nouveau rapport à l'objet*. Or, si en général le Musée de l'Homme nous donne à voir des cultures qui nous sont contemporaines parce que le discours et ses objets ont été actualisés de fond en comble (ce qui est rendu possible par la situation exceptionnelle qu'il a vécue), nous pouvons aussi identifier quelques cas où l'objet du passé est construit *à partir du présent*. Il s'agit donc d'une utilisation du temps comme instrument de *contemporanéisation* de l'objet. Ce qui est intéressant dans l'utilisation du présent comme point de départ de la construction des représentations, c'est que nous mettons en évidence comment nous établissons des filiations avec le passé. C'est-à-dire que nous parlons dans le présent, de cultures qui nous sont donc contemporaines, et nous faisons consciemment émerger le passé dans le présent, ce passé qui est nécessairement matérialisé dans les collections de tout musée. C'est grâce à cette filiation inversée, que nous pouvons y identifier des acteurs (les objets de représentation) qui partagent le temps avec nous, des acteurs contemporains qui agissent dans le monde contemporain, et dans une négociation constante avec le passé.

Dans cette exposition, un dernier exemple permet de montrer que la construction contemporaine de la représentation ne dépend pas uniquement de l'inclusion d'objets récents (matériels et conceptuels). Dans ce cas nous allons voir qu'il s'agit d'une élaboration textuelle – c'est d'ailleurs le plus fréquent dans les dispositifs de la « nouvelle muséologie »⁴¹⁵. Il s'agit de deux textes accompagnant deux vitrines présentant le maïs ainsi que les outils pour sa transformation en aliments. Les objets exposés dans les deux vitrines sont très similaires, objets américains *traditionnels*, quelques-uns préhispaniques, d'autres datant du siècle dernier. Les deux textes font référence à une pratique ancestrale

⁴¹⁵ Autrement dit, la plupart des musées.

des cultures américaines : la consommation du maïs (et du yucca dans le second texte). Il ne s'agit donc pas de thèmes actuels, mais d'une construction atemporelle dans le premier texte, et contemporaine dans le second – ce dernier étant celui du Musée de l'Homme :

(1) « Transformation alimentaire.

Le maïs, en tant qu'aliment de base, peut être consommé sous de nombreuses formes, bien qu'il soit normal de le moudre en farine qui peut être préparée de plusieurs façons. La toxicité du manioc amer ou du *yuca* nécessite un processus de râpage et de filtration pour le rendre propre à la consommation humaine »⁴¹⁶.

(2) « Entre tradition et modernité

La consommation de galettes de maïs est quotidienne au Mexique. Dans les cités on acquiert dans des boutiques spécialisées et des supermarchés, des galettes dont le maïs provient de l'agriculture intensive. Les Ruraux, eux, continuent à planter des variétés anciennes sur les coteaux des collines et préparent leurs galettes avec des ustensiles traditionnels. Une pratique ancestrale appréciée et identitaire perdure aussi parallèlement à une pratique moderne adaptée à la vie trépidante des villes »⁴¹⁷.



Figure 51. Vitrine « Des ressources à préserver et à partager : la biodiversité agricole, un patrimoine en danger ». Exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

⁴¹⁶ Traduction de l'espagnol du cartel *Transformación alimentaria*, salle América, exposition permanente MNA, 2019.

⁴¹⁷ Texte dans le cartel *Entre tradition et modernité*, exposition permanente, MdH, 2018.

Cet exemple nous montre, une fois de plus comment le texte peut mettre en mouvement un objet arrêté pour le construire dans *son* contexte et dans *notre* contexte, comme nous l'avons vu dans les pages précédentes. Qu'il s'agisse d'un objet récent ou non, il est abordé (comme première information pour sa compréhension) à partir du présent, puis il est signifié dans le passé et enfin le passé est lui-même convoqué dans le présent.

En somme, il y a dans le Musée de l'Homme un projet d'objectivation d'un nouveau discours qui coïncide parfois avec celui qui l'a précédé mais qui parfois aussi prend une nouvelle direction. Les objets que nous y découvrons sont révisés, élargis, mis à jour et construits depuis le présent. Dans ce cas, la contemporanéité est double : l'objet est construit à partir du présent (même si, dans ce cas, on ne va pas très loin en partant du présent, la plupart des collections ne remontent pas au-delà de 1970), mais en plus, il s'agit d'un contemporain périodique. Le Musée de l'Homme a opté pour un projet de rénovation, de mise à jour dans un même paradigme, celui du *musée-laboratoire*, et s'appuie sur les mêmes systèmes de représentation scientifique, utilisant le même langage pour décrire le réel, créant une nouvelle objectivité plus conforme au moment présent, à la recherche en anthropologie contemporaine, au langage des expositions, et surtout, aux référents des visiteurs eux-mêmes. De la même manière, on peut dire que la contemporanéité au Musée de l'Homme se réalise à partir du présent, en observant tout objet à partir du présent, en rendant évident – avec un dispositif visant à la clarté pédagogique, et avec un discours assertif – que nous l'envisageons à partir d'ici et de maintenant (bien que, dans le cas de ce Musée, ce que nous comprenons est situé presque *ici* et presque *maintenant* aussi). Dans une large mesure, la magie de cette exposition consiste à faire ce qui a toujours été fait tout en faisant tout le contraire, c'est-à-dire aller d'une construction éloignée à une construction proche ; de l'opposition binaire à l'hybride, de l'atemporalité (de l'usage distanciant du temps) à la contemporanéité (l'utilisation du temps qui rapproche l'objet).

3.2 La contemporanéité au MEN

Dans des dispositifs aussi épurés que ceux du Musée de l'Homme que nous venons d'analyser, le projet de restitution de la réalité, de *reconstruction du contexte perdu*, n'est pas toujours évident. Contrairement à la tradition des dioramas ou des *period rooms* – qui nous montrent immédiatement ce que l'exposition veut éveiller en nous, visiteurs, qui

visent la restitution d'un contexte perdu – ces énormes vitrines aux tons froids et aux bords métalliques, ces informations que nous reconnaissons aussitôt comme muséales et scientifiques, ces lumières artificielles, cette intention d'établir un *contexte neutre*, ce quasi *white cube* qui nous entoure, composent un dispositif qui semble loin, bien loin des terres ocres où l'on cultive ce maïs dont on nous parle ... Pourtant, malgré cette tendance à l'abstraction et à la sobriété formelle, comme nous l'avons dit plus haut, le projet du Musée de l'Homme est un projet de restitution du contexte perdu, de reconstitution du réel. Les objets sont exposés pour parler du monde auquel ils appartenaient avant de devenir, en fait, *objets*, ils veulent nous raconter l'histoire du temps où ils étaient des *choses du Monde*. Certes, il ne s'agit plus de faire appel à de frustes mannequins, qui ne sont plus recevables par un regard actuel, mais de les remplacer avantageusement par une photographie en taille réelle d'un chef de Papouasie Nouvelle Guinée, tapissant le fond de la vitrine où sont exposés ses objets.

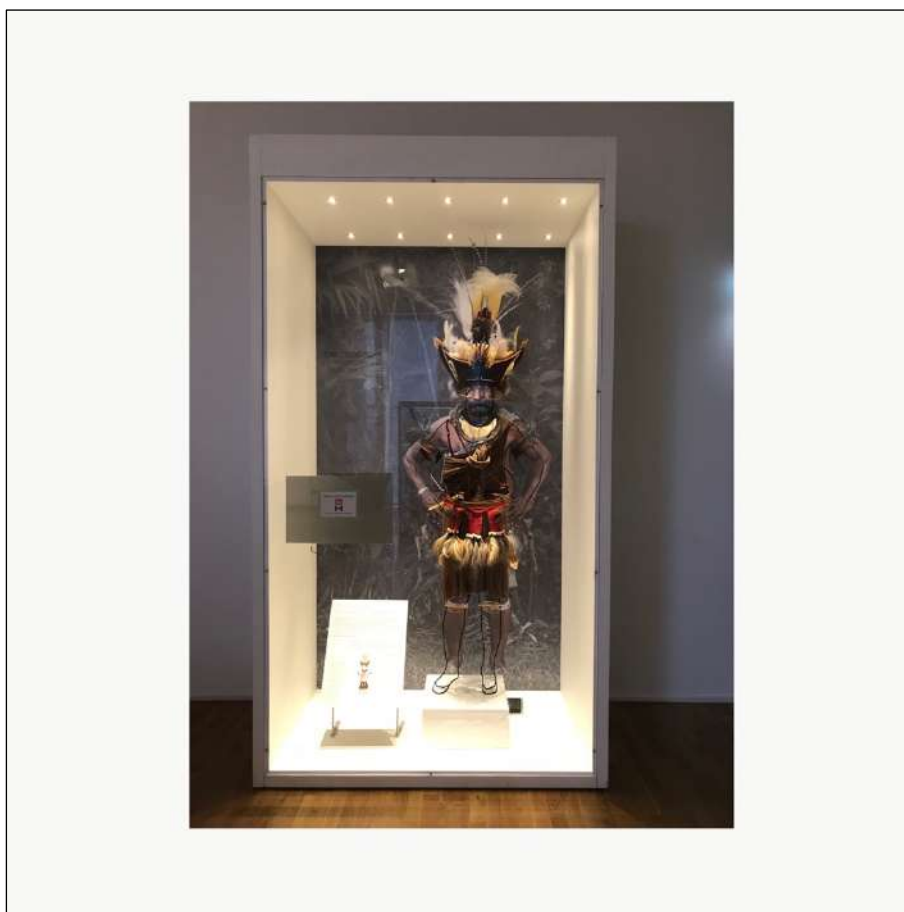


Figure 52. Vitrine « Mundiya Kepanga, ambassadeur de la biodiversité », exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

En effet, la fonction la plus étendue de la photographie dans les musées d'ethnographie, comme substitut et document de la réalité, est de nous permettre de reconnaître – même lorsque la tendance est à l'abstraction – que le désir du musée est de récupérer le contexte perdu des objets devenus muséales. Parfois c'est un projet qui renforce la relation entre le musée et le Monde jusqu'à la symbiose (comme dans le cas du MqB), mais parfois aussi un projet dans lequel cette relation se distend davantage. La « muséographie de la rupture », pratiquée au MEN depuis les années 1980, se détache de la volonté de symbiose, et prend ainsi, au passage, une distance par rapport à de nombreuses pratiques très répandues dans les musées. Cette muséographie peut s'éloigner des *recréations historiques* et des *ensembles écologiques* cherchant à restaurer le contexte perdu d'un objet devenu muséale (approche commune à la plupart des musées d'ethnographie et en général aux musées des sciences), autant que de l'individualisation des objets visant l'asepsie (commune aux musées d'art, ou d'*arts premiers*). En revanche, cette muséographie met en pratique différents gestes qui permettent à la fois une construction contemporaine des objets représentés et la représentation du contemporain périodique. Je retiens ici trois de ces gestes : a) la création de nouveaux contextes pour les muséales, b) l'émergence d'un point de vue et d'un auteur dans le récit, et c) l'association insoupçonnée des divers éléments signifiants de l'exposition de façon rhétorique. Tous sont identifiables dans l'exposition inaugurée en 2017, « L'impermanence des choses ».

a. Nouveaux contextes

Commençons par la troisième salle de l'exposition, intitulée *Plumes*. Le visiteur pénètre dans une salle sombre, où brillent les fils argentés des tentures qui recouvrent les murs ainsi que deux vitrines cylindriques placées au centre ; la scène est complétée par cinq vitrines rectangulaires installées sur une sorte de tribune encadrée par des ampoules rondes qui s'allument à notre approche. Les cinq vitrines rectangulaires et les deux centrales offrent au regard un total de sept coiffes en plumes⁴¹⁸. À y voir de plus près, elles ne diffèrent guère de celles que nous venons d'évoquer à propos du Musée de l'Homme. La salle des Plumes, au lieu de nous renvoyer de prime abord (au moyen du

⁴¹⁸ Aucun d'entre eux n'a dans sa matérialité aucun repère temporel évident pour un œil non professionnel qui nous permette de découvrir que, dans le cas des coiffes néo-guinéennes, ce sont des objets récents. Les coiffes ont été montées plume par plume en 2016 dans le cadre d'une collaboration entre le Musée et Claire Martin, donatrice de la collection. cf. GONSETH Marc-Olivier et al. (éd), *L'impermanence des choses*, 2018.

code contenu dans l'information spatiale, dans le découpage conceptuel) aux usages des plumes en Papouasie-Nouvelle Guinée, ou aux cultures de l'Amazonie, (restauration du contexte perdu des objets, renvoi à leur monde d'origine) commence par insérer ces objets dans un contexte imprévu : un cabaret de type parisien. C'est ainsi que, déjà dans ce premier récit de l'exposition, celui que nous appréhendons le plus immédiatement, nous trouvons un nouveau contexte qui rompt avec le projet du musée comme reflet du monde. Ce nouveau contexte n'est pas une reproduction de la réalité mais une invention proposée par le musée. La première chose que nous apprenons en entrant dans cette salle (et avant de lire quoi que ce soit), c'est que ce que nous voyons n'est pas la reproduction du monde, mais son *invention*. Dans le cas de cette salle, dès cette première couche de significations de l'exposition, un mouvement crucial a lieu : le lointain est inséré dans le proche. Autrement dit, dans un espace de référence occidental (le cabaret), habitent des objets provenant de géographies lointaines, de cultures construites par l'Occident comme *exotiques*. Par cette information immédiate, la dichotomie proche/lointain, nous/les autres, est désactivée, on décide au contraire de commencer par fusionner toutes ces dimensions.

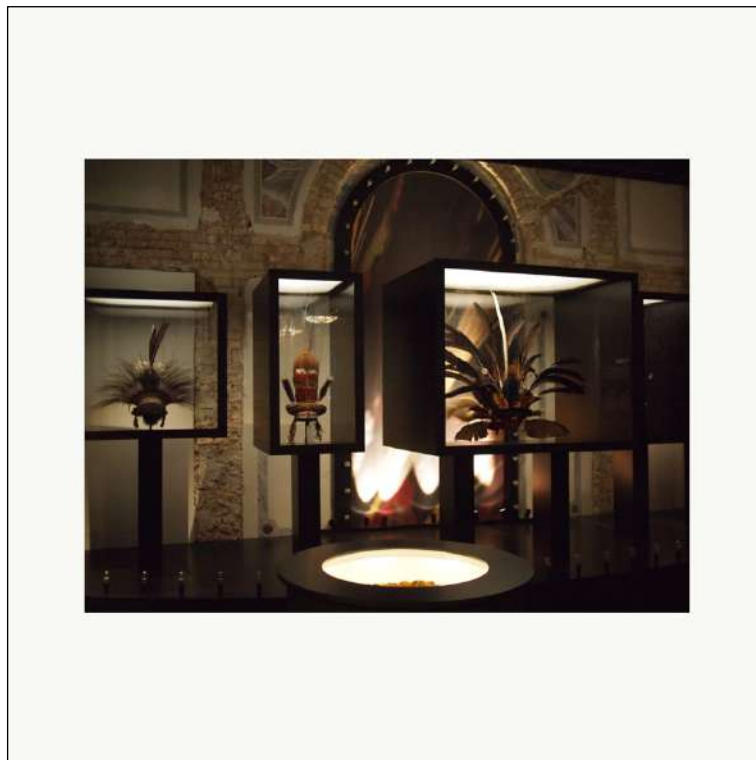


Figure 53. Première couche de signification, découpage matériel et conceptuel. Création d'un contexte fictif : scénario du cabaret pour des plumes de la Nouvelle Guinée. « L'Impermanence des choses », exposition permanente du MEN, 2019.

Ensuite, la deuxième couche d'information, codée dans le texte de la salle (et que la plupart des visiteurs sont susceptibles de lire), est en quelque sorte une traduction verbale des informations d'ordre spatial : « Une troupe de coiffes en plumes de Papouasie-Nouvelle-Guinée est exposée comme s'il s'agissait d'un spectacle de cabaret parisien : les rideaux scintillent, les costumières s'agitent en coulisses, le show bat son plein. Au pied de la scène présentent des objets ornés de plumes provenant d'Amérique du Sud, comme autant de références à d'autres spectacles possibles [...] » Jusque-là, il s'agit d'une description du nouveau contexte créé dans le monde de l'exposition. À noter que le texte commence par « une troupe de coiffes [...] est exposée » : ici, la référence même à l'exposition est un premier élément de dissociation entre ce que nous voyons et ce qui est. En fait, le message nous murmure : *ceci est une mise en scène*. Nous y reviendrons plus loin. Ensuite, l'information textuelle introduit un autre élément clé, elle suit : « Sous toutes les latitudes et dans tous les contextes, les plumes attirent le regard, forcent l'attention et permettent une mise en scène de l'apparence »⁴¹⁹. Le message met donc l'accent sur une unité : « sous toutes les latitudes », et révèle aussi qu'une partie du récit ne repose pas sur les objets eux-mêmes, mais sur la *perception* et l'*interprétation* qu'ils nous inspirent, sur ce qu'ils produisent en nous, ce qui nous mène vers la partie suivante, à savoir ce que l'objet évoque : « ... et si elles [les plumes] évoquent toujours un rapport étroit avec la nature, elles fondent avant tout un lien primordial avec la culture de ceux qui s'en emparent pour dire une affiliation à un groupe humain : plaire, impressionner et séduire, mais aussi classer, faire comprendre et convaincre ». De cette façon, le texte opère dans une double tension entre l'objet lui-même et la perception que l'on en a : ce que l'objet évoque, et ce qu'il est. Dans cette logique, nous comprenons que le dispositif, en utilisant des objets pour parler de leurs créateurs matériels, s'en sert aussi pour nous parler des autres créateurs de l'objet, les créateurs symboliques, nous qui le voyons. C'est un *nous* très étendu. Nous qui percevons des objets, nous les chargeons de sens, nous qui co-construisons la réalité, nous qui sommes *en présence* de cet objet. Dans ce premier texte, traduction de la narration spatiale, il se passe alors des choses importantes : a)

⁴¹⁹ Texte de présentation de la salle *Plumes*. Il est intéressant ici de constater que dans ces quelques lignes, le texte nous expose une certitude, par le truchement d'informations conjuguées à ce présent axiomatique et vide de temporalité que nous avons relevé dans les expositions d'autres musées. La différence, c'est que là où, dans d'autres musées, ce présent axiomatique est utilisé pour décrire la réalité du contexte perdu environnant autrefois les objets, au MEN, en revanche, il sert à décrire une proposition entièrement créée par le musée lui-même, une proposition dont le seul but est de *rapprocher* le sujet qui regarde de l'objet regardé, et la réalité, de la perception que l'on en a.

l'exposition émerge comme un lieu et comme un artifice (mention : *les objets sont exposés* et le contexte clairement inventé) ; b) la dichotomie proche/loin, exotique/familier est désarticulée (tout entre et se fond dans le même espace) ; c) l'exposition fait apparaître l'existence du sujet qui perçoit les objets (visiteur) et son rôle dans la mise en place du réel.

Une fois ces premiers messages élaborés dans la narration spatiale et dans le texte de la salle, le dispositif nous rapproche progressivement de la description de la réalité. Chaque couche du récit aura une composante de réalité plus lourde, chaque couche sera moins volatile que la précédente. Le troisième niveau d'information (la deuxième information textuelle dans l'exposition) apparaît sur les cartels, éléments intermédiaires dans le schéma d'indexation d'information : ils se situent entre le texte de la salle, et l'information sur les objets. Dans le texte de ces cartels, les objets sont insérés dans le paysage du cabaret mais, cette-fois-ci, sur un pied plus proche de la réalité, dans un *vrai cabaret*. Le texte en effet nous raconte un épisode récent, une rencontre au cabaret du Lido à Paris, entre le chef Ukuma Mundiya Kepanga et les danseuses du cabaret. L'un et les autres sont fascinés par les plumes, (coïncidence des mondes, une fois de plus) et cette connivence débouche sur une invitation du chef Kepanga : il propose à trois de ces danseuses de venir participer au festival Hagen Show, « un rendez-vous tribal en Papouasie Nouvelle Guinée ». Cette rencontre (réel) a eu lieu au cours de la dernière décennie. Dans cette couche de significations, l'objet est construit comme appartenant à un monde contemporain (ici au sens de la période), il s'insère dans un récit lui-même encadré dans une temporalité récente et clairement identifiable comme telle.

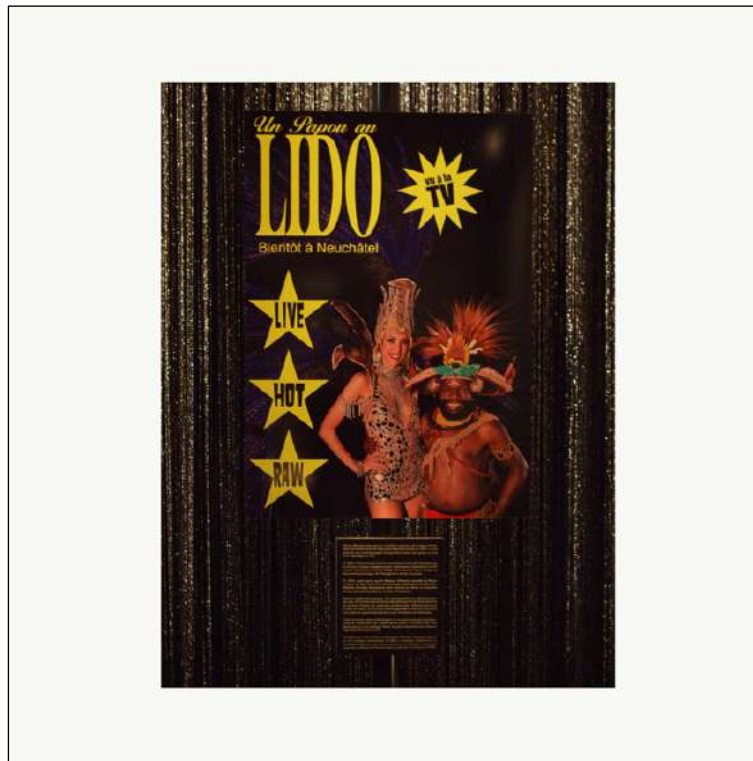


Figure 54. Deuxième couche de signification (textuelle) présentation d'un récit *réel* mais qui n'est pas le *vrai contexte perdu* des objets présentés. « L'impermanence des choses », exposition permanente du MEN, 2019.

Jusque-là, toutes les informations de l'exposition – qu'elles soient textuelles ou spatiales – concernent le nouveau contexte donné aux objets. Ce nouveau récit dans lequel ils s'insèrent en tant qu'expôts, ou que signes, peut servir à raconter des histoires qui ne sont pas exactement celles dont ils auraient été les témoins. Mais ce second niveau textuel agit comme une charnière, reliant le contexte fictif au contexte d'origine. Cette couche d'information est très intéressante car elle décrit une rencontre qui a eu lieu, mais qui n'est pas encore le contexte *perdu* des objets présentés. Autrement dit, la rencontre décrite dans le cartel a bien eu lieu, mais, en même temps, aucune de ces cinq coiffes néo-guinéennes n'est celle de Mundiya Kepanga. En effet, et cela ne saurait être plus parlant, il s'avère que le *vrai* panache de Mundiya Kepanga est celui exposé au Musée de l'Homme ... bien sûr que *l'objet- témoin est au Musée de l'Homme !* Le chef de la Papouasie-Nouvelle-Guinée dont nous avons parlé tout à l'heure et dont la photo sert d'arrière-plan à la vitrine est bien Mundiya Kepanga (fig.52), celui-là même dont nous parlons maintenant à propos du MEN.

Et, pour finir, nous arrivons à une quatrième couche de signification, celle de l'objet. Je précise au passage que cette façon d'ordonner les significations dans le présent texte est évidemment un artifice qui me permet de mieux organiser ce que je veux dire. Il ne faut pas en conclure que l'objet est le dernier à créer du sens dans l'exposition, ni le dernier à être appréhendé quand on entre dans la salle. Et de fait, à ce moment-là, comme je le disais au début de ma description, le contexte inventé et les muséales se fondent en un seul et même ensemble. On pourrait dire que dès l'entrée, nous voyons cinq coiffes dans un cabaret. Cela étant, revenons-en à l'information concernant plus spécifiquement les objets. Les cartels offrent des précisions sur leur matérialité, leur fonction symbolique, leur contexte, leur monde d'origine. Cette information concerne l'objet comme témoin, car elle nous parle aussi de la réalité absente, du monde extérieur, cette information que le chercheur a peut-être (ou parfois) lui-même acquise à partir de l'étude matérielle de l'objet en question. Après les informations sur les gens auxquels il appartenait, sur sa localisation géographique, sa date de fabrication, la collection dont il procède et le numéro d'inventaire du musée, le texte offrira quelques brefs aperçus de la manière dont cet objet a été utilisé au fil du temps, et de ce qu'il peut signifier dans le monde d'aujourd'hui. Cette couche de l'information est la plus dense de toutes, celle qui s'attache le plus à la description du monde réel ; c'est aussi la plus dense physiquement : on commence par traverser des messages aériens élaborés dans l'espace et dans les concepts, puis dans les mots et enfin, de cette façon dense, dans les objets. Et, nous pouvons constater que, même dans cette couche plus attachée à l'information sur l'objet-témoin, on ne renonce pas à prolonger le discours dans le temps et à intégrer l'objet dans le contemporain. À comprendre aussi le passé dans le présent. Ainsi, par exemple, l'affiche qui accompagne les brassards cérémoniels *padàri*, aussi exposées dans la salle, dit ceci : « Chez les Ribaktsa les parures en plumes – toujours réalisées dans la “Maison des Hommes” constituent un attribut masculin, mais les femmes peuvent porter les ornements de leurs maris lors de certains rituels. Autrefois, la combinaison des couleurs des plumes manifestait la position sociale de chaque individu à l'intérieur du groupe. Cependant, à l'heure actuelle, cette particularité n'est plus présente et l'utilisation ou non de certaines plumes répond plutôt à la disponibilité de cette matière première. Les plus

brunes et brun-noir duveteuses de ces brassards proviennent du croupion des Mutum, et les guirlandes de couleur bleue et jaune-rouge proviennent des Aras »⁴²⁰.



Figure 55. Troisième couche de signification (objet et texte). Rétablissement du contexte perdu des brassards *padàri*, information sur leur monde d'origine, ainsi qu'inscription de l'objet du passé au présent. « L'Impermanence des choses », exposition permanente du MEN, 2019.

La salle inverse l'ordre auquel nous sommes habitués. Si les expositions permanentes cherchent à nous placer immédiatement dans le monde perdu de la muséologie, pour nous montrer ensuite qu'objectivement cet objet vient de très loin dans le temps et/ou l'espace, ce dispositif déstabilise le visiteur dès le départ : d'abord par l'espace, nous offrant différents contextes pour comprendre des objets, des contextes qui d'abord nous *rapprochent* de l'objet, mais aussi qui nous rendent conscients de notre participation à la production du réel. Petit à petit, le dispositif permet à l'objet de « parler » de son monde d'origine, de la réalité. Le mouvement de l'objet, s'en éloigne de lui pour y revenir ensuite. Le processus est l'inverse à celui qui est habituellement suivi, dans ce cas, partant de l'ici et du maintenant, où nous sommes *contemporains de ce que nous voyons*, à une histoire plus restreinte, celle du *là* et du *jadis*. Un *là* et un *jadis* (le contexte d'origine de

⁴²⁰ Texte dans le cartel d'une paire de brassards cérémoniels *padàri*. *L'impermanence des choses*, MEN, 2019.

l'objet) qui – en plus – ne renonce pas à se prolonger jusqu'à nos jours : « Cependant, à l'heure actuelle, cette particularité n'est plus présente ... ». Bref, le récit contient à la fois un contexte historique qui est celui de l'origine des objets, un contexte contemporain (celui du cabaret *Le Lido*) et un contexte de production en contemporanéité. Ce dernier est celui de l'invention, où les sujets prennent conscience de leur présence dans l'exposition, de leur rôle dans la perception et la construction des objets présents. Le récit que le visiteur crée à partir de sa conscience de producteur de réalité, établit une relation de contemporanéité avec l'objet concerné, indépendamment de la datation de la muséologie. Le récit total de la salle est multi-temporel, et chacune des temporalités peut être identifiée.

Chaque couche de sens fait son propre usage du temps pour rapprocher les objets. C'est grâce à des dispositifs comme celui-ci, et d'autres dont nous avons parlé auparavant, que je me suis obstinée à montrer que la contemporanéité, et le contemporain, sont un choix dans la façon de construire les objets et que, par conséquent, leur opposé – l'atemporalité et le manque de représentation du contemporain – ne saurait être totalement imputable à des problèmes patrimoniaux liés par exemple à la collection d'objets du présent, ou à des complexités disciplinaires comme le choix entre objets *traditionnels* ou *modernes* pour en faire des objets de l'anthropologie. Il est toujours possible d'élaborer un autre rapport à l'objet. Le dispositif d'exposition permet, comme nous venons de le constater ici, de faire un usage du temps qui rapproche, et de représenter le contemporain, à partir des collections *traditionnelles, patrimoniales, exotiques, coloniales* et en outre très connotées comme celle des plumes. Contrairement aux dispositifs scientifiques qui ont normalement besoin d'une nouvelle réalité pour la décrire et la restaurer objectivement, le dispositif de la salle de *Plumes* ne requiert pas d'actualisation, ne nécessite pas forcément de *nouveaux objets- témoins* ou de *nouvelles réalités* pour construire ses objets comme contemporains et s'éloigner des récits dichotomiques (traditionnel/moderne, rural/citadin, passé/présent).

À partir de l'exemple de la salle *Plumes*, nous pouvons comprendre la distance prise par le MEN à l'égard des objets – une distance définie dans l'une des déclarations les plus

citées de Jacques Hainard sur la transformation des objets en esclaves du conservateur⁴²¹ – comme une distance qui fonctionne comme un outil heuristique. Un *départ* (de l'objet) pour changer d'échelle, pour déstabiliser les constructions distantes, et qui, après ce processus, revient sans obstacle à l'objet muséal. Un retour qui, bien entendu, sera chargé de toutes les significations acquises dans le processus de changement d'échelles. Ainsi, analysant ce cas, nous comprenons mieux le rôle primordial que jouent les objets, la façon dont ils servent de point de départ du récit vers une narration plus souple, moins attachée au réel. Puis, il y a un retour aux objets, couche par couche, après être passés par un processus de prise de conscience de la place des sujets en tant que constructeurs du réel, capables de remettre en question leurs acquis, leurs regards automatiques.

Cette exposition ne cesse pas de nous parler des cultures dont le Musée conserve les collections (il n'y a pas de glissement vers la société urbaine comme objet exclusif par exemple), mais ceci, l'objectivation des cultures, ne constitue pas le premier niveau d'information proposé dans le discours muséographique, non, c'est d'abord et avant tout notre propre place qui nous est signifiée. Cette insertion de nous-mêmes en tant que sujets, cette manière de mettre en évidence notre existence/présence en tant que créateurs de réalité, de l'objet, permet de rétablir la relation d'intersubjectivité, indispensable pour la perception d'un temps partagé entre sujets (contemporanéité intersubjective). Autrement dit, l'exposition continue à avoir pour objet l'altérité, mais avant d'aller construire l'autre, le dispositif nous permet d'être observateurs (en mettant en évidence notre filtre de perception) de façon à fusionner *l'objet lui-même* avec *l'objet perçu*, et donc l'observateur avec l'observé, le *nous* avec les *autres*. Et tout cela passe par le dispositif d'exposition, dans l'espace tridimensionnel d'une salle, et il est important de le remarquer car, à la différence des dispositifs prônés par la « nouvelle muséologie », ici, la construction de l'objet contemporain n'est pas renvoyée aux textes ni aux images, elle est élaborée *à travers* l'exposition.

Dominique Poulot titre « muséographie de l'étrangement », la réflexion qu'il consacre aux discours méta-muséaux qui surgissent dans une « *ère du soupçon* »⁴²², faisant spécifiquement référence à la « muséographie de la rupture » élaborée aux MEN. Cet

⁴²¹ cf. HAINARD Jacques, « La revanche du conservateur », 1984, pp. 183-191.

⁴²² POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, 2009, p. 84.

estrangement se montre clairement dans l'exercice méta-muséal que je décrirai plus bas mais aussi, est compréhensible dans la logique d'estrangement du soi, de la culture propre. Ceci serait le processus de *défamiliarisation* qui permet à ce musée de montrer des objets familiers en les rendant, grâce au dispositif, *étranges*. L'autre côté de la médaille de *l'estrangement du familier* – ce jeu d'échelles qui éloigne le proche – est cristallisé dans la salle de Plumes : il s'agit de rapprocher, de créer avec *la chose* une relation de proximité, de *reconnaissance*, une contemporanéité⁴²³.

b. *Le musée comme objet et lieu identifié*

Avec le développement de la « muséographie de la rupture », le MEN est devenu un musée qui regarde vers lui-même en regardant le monde. Regarder vers soi-même a impliqué plusieurs choses : d'une part, inclure l'étude et la représentation de *nous*, en faisant des objets de ceux qui, normalement, étaient des *sujets regardants*⁴²⁴. Ainsi, non seulement les rubriques ethnographiques les plus établies seraient étudiées et représentées, mais aussi la société dans laquelle le Musée lui-même est implanté, son environnement proche⁴²⁵. Un *nous* qui circonscrirait son échelle au plus près, presque à un *je*. Un *je* que l'on pousse à dénaturer son regard avant de le poser sur un objet extérieur. Cette proximité a pris *le musée* pour point de départ, comme un noyau : il devient ainsi objet d'analyse, lieu d'exploration de la muséologie. Mais le regard *sur* le musée allait de pair avec la mise en évidence du regard *à partir* du musée. En d'autres termes, le musée

⁴²³ cf. FABIAN Johannes, *On recognizing things...*, ainsi que James Clifford qui avouait pour un retour à la curiosité dans son *Malaise dans la culture...*, et plus récemment Nicholas Thomas dans *The return of curiosity : what museums are good for in the twenty-first century*, London : Reaktion Books, 2016.

⁴²⁴ Ce qui marque la différence du mouvement de rupture pratiqué par le MEN, c'est que son regard sur ce qui est proche, ce qui est nôtre, n'a pas donné lieu à un mouvement de repli sur la culture traditionnelle européenne, voire helvétique (explorée en recherches folklorique nuancées d'une nostalgie que le MEN ne partageait pas), mais au contraire à un mouvement critique cherchant à déstabiliser tout ce que nous connaissons et jugeons naturel dans notre culture, par le moyen d'un éclairage qui *défamiliarisait* nos pratiques, leur conférant une sorte d' *inquiétante étrangeté*. Ce questionnement sur la capacité de l'anthropologie à concentrer son regard sur le proche comme elle l'avait fait sur le lointain a abouti à un questionnement sur l'aptitude de la discipline à dire à la place des Autres. D'ailleurs, pour cette époque (Hainard a pris ses fonctions de directeur du MEN en 1980), nous pourrions citer, sans chercher plus loin, c'est-à-dire, parmi les musées étudiés ici, d'autres projets visant à désarticuler la dichotomie Nous/Les Autres. C'est le cas notamment du Musée national d'Anthropologie (dit alors Musée national d'Ethnologie), dont les collections ont été réunies à celles du Musée du Peuple espagnol. Et aussi du MEG, qui, à partir des années quatre-vingt, commence à s'intéresser à nos propres cultures dans un nouvel espace, l'annexe Conches, appartenant au Musée, est désormais consacré au montage d'expositions traitant de sujets de proximité. Et pourtant, ni le MEG, ni le MNA n'incluaient le continent européen dans les représentations de leurs expositions *permanentes*. Cette situation n'a pas changé jusqu'à aujourd'hui dans le second de ces musées, mais dans le MEG, elle a changé avec la ré-inauguration de 2014.

⁴²⁵ Ceci n'est pas banal, en effet, parmi les études de cas de cette thèse, seuls le MEG, le MdH et le MEN considèrent que l'ailleurs et l'ici peuvent se partager l'espace de l'exposition permanente.

a également adopté cette double fonction d'objet de réflexion et de sujet producteur de réflexion. Bien que ce second rôle, celui de producteur de récits, soit celui de tout musée qui présente ses collections au public, la « muséographie de la rupture » vise à faire émerger la voix du musée dans la narration, à mettre en évidence son existence en tant que lieu d'où l'on parle. Ce *lieu* peut prendre différentes mesures : celle de la *culture* d'où les cultures sont dites, du *musée* d'où les cultures sont dites, et même du *sujet* qui dit (le visiteur aussi), nous faisant comprendre que lorsque nous regardons les cultures, nous sommes présents dans l'exercice de leur construction. Cette identification du lieu d'où l'on parle révèle l'existence du *réfèrent implicite* dont nous avons déjà parlé, autrement dit, elle souligne qu'un *différent*, un *exotique* ne peut exister que s'il y a un réfèrent, un *je*, un *nous*. Cette série de mouvements théoriques est bien sûr accompagnée d'actions muséales, tant à l'intérieur que dans la partie la plus publique du Musée, à savoir les expositions. De fait, depuis les années 1980, les discours méta-muséaux sont devenus une marque déposée de cette muséographie ; le MEN a consacré, en tout ou en partie plusieurs expositions temporaires au démontage et à la présentation des mécanismes muséaux : citons entre autres, « La différence : trois musées, trois regards » ; ou les réflexions présentées dans « Collections passion », « Temps perdu, temps retrouvé » ... ; ou encore « Le Trou », ou « Musée Cannibale ». Ainsi, l'exploration méta-muséale est devenue l'une des caractéristiques de la « muséographie de la rupture » : « [la] rupture avec l'idée d'exposition comme mise en scène de la réalité et mise en place d'une réflexion approfondie sur les pratiques de représentation qu'elle implique et le type d'artifice qu'elle valide (aspect le plus conjoncturel de la rupture liée à l'esprit des années 1970-1980 : l'exposition réfléchit sur son propre fonctionnement) » ⁴²⁶.

Non seulement les métadiscours ont un « air de notre temps » – un temps où les explorations autoréférentielles (de la méta-littérature au méta-théâtre) dominent, mais la dimension méta-discursive compte aussi dans la construction des représentations, de toute représentation, pas seulement de celles dont le but est la réflexion sur le fonctionnement de l'artifice muséal. En effet, chacune des salles de « l'Impermanence des choses » comporte, dans au moins une de ses couches de sens, une référence au lieu à partir duquel nous observons, où la réalité se construit et s'énonce. Ce point à partir duquel l'altérité

⁴²⁶ GONSETH Marc-Olivier, « Le dépôt, la vitrine et l'espace social », in : MARIAUX Pierre Alain (éd.) *Les lieux de la muséologie*, Berne : Peter-Lang, 2007, p. 12.

est dite (l'objet de la représentation) peut être plus ou moins restreint. Ainsi, dans le récit, toute description du monde, commence par l'identification, au minimum, du Musée comme producteur de cette description. Les exemples sont variés, mais les références contenues dans les textes des salles sont particulièrement parlantes et plus faciles à saisir, contrairement aux concepts développés par le dispositif muséographique total, qui exigent d'être plus précisément décrits⁴²⁷. Ils commencent toujours par faire allusion aux musées en général, ou aux musées ethnographiques en tant que musées disciplinaires, et au MEN en particulier, aux collections ou à l'exposition en tant que lieu où s'élabore le récit, parmi d'autres. Dans l'exposition, on rappelle au visiteur que ce qu'il voit est élaboré à partir d'*ici et maintenant*, à partir du Musée et du propre visiteur qui participe à la co-construction du récit. Ce geste implique que les couches du monde extérieur ne chevauchent pas celles du monde utopique de l'exposition et que l'on peut alors y réfléchir avec un recul critique. « Le discours que nous élaborons au MEN est construit au numéro 4 de la rue Saint-Nicolas »⁴²⁸, affirmait Jacques Hainard en revendiquant l'existence d'un point de vue à partir duquel il est loisible d'énoncer.

Au début de cette thèse, nous avons abordé la relation Musée-Monde, dans une réflexion sur la manière dont la compartimentation, l'organisation conceptuelle et matérielle du dispositif sont déterminants dans le lien d'association créé entre le monde de l'exposition et celui de son objet de représentation. Une sorte de gradation de l'objectivation de la réalité. Je soutenais que, parmi les figures générées pour unir le Musée au Monde (objet de représentation), il existait plusieurs degrés de tension qui pouvaient aller d'une représentation proche de la *reproduction*, à une autre, plus proche de l'*interprétation*. L'intention était de montrer la distance qui existe entre une figure dans laquelle le musée *reflète* le monde, ou *réfléchit* sur le monde, et l'effet que cette déviation subtile peut avoir

⁴²⁷ Voici le début du texte de la première salle : « Présente dans les musées de la Ville depuis 1838, la momie Nakht-ta-Netjeret a fasciné plusieurs générations de neuchâtelois ». Deuxième salle : « Mille poids Ashanti à peser l'or suggèrent que les collections ethnographiques peuvent à nombreux titres être envisagées comme des poids ». Troisième salle « Une troupe de coiffes en plumes de Papouasie-Nouvelle-Guinée est exposée comme [...] ». Quatrième salle « Lieux de savoir et de réflexion critique, les musées sont aussi des institutions au le pouvoir se met en scène ». Cinquième salle : « L'acquisition d'objets et de collections est un enjeu central pour les institutions muséales ». Sixième salle : « Dans une perspective anthropologique, l'art est un objet d'étude au même titre que des autres aspects de la vie sociale. La question de sa définition, de son autonomie et de sa singularité, est donc sans cesse posée par les musées d'ethnographie ».

⁴²⁸ HAINARD, Jacques, « Le trou... », 2007, p. 129.

sur la construction temporelle. Pour qu'un musée *réfléchisse* sur quelque chose⁴²⁹, l'espace d'exposition devrait/ pourrait émerger comme un lieu dissocié de l'espace qu'il représente, il apparaît donc comme un lieu d'où le monde est observé et construit. L'existence d'un point de vue identifiable, d'un ici et d'un maintenant crée un contexte temporel et spatial pour ce que l'on voit. C'est une manière de mettre le Musée (producteur du récit), le visiteur (coproducteur) et le Monde (objet de représentation) dans un même lieu et dans un même temps, établissant par là-même une relation de contemporanéité, avec n'importe quel temps, n'importe quel espace. Cette façon de rendre les objets de représentation contemporains du sujet peut-être comprise comme « une mise en contemporanéité », ce qui déborde la représentation du contemporain en tant que période. Comme nous l'avons vu, dans cette exposition permanente l'*ici* et le *maintenant* sont signalés dans chacune des couches de sens; c'est le seul cas où le musée fait entendre une voix constamment identifiable dans le discours *normal*. Le discours *normal* est le discours de base, de référence. Ce qui pose une question de première importance : qu'est-ce qu'un musée va choisir comme *savoir de référence*, et quelle construction de l'objet sera-t-elle considérée comme construction *de base* ? Cette exposition fait le choix d'offrir pour référence un objet construit depuis l'ici et le maintenant, en dépassant les dichotomies, en faisant un usage du temps qui permette de le rapprocher. La contemporanéité devient un outil pour la construction de l'objet, de telle sorte qu'elle reste en lui.

Dans « l'impermanence des choses », tout cela devient le discours principal et normatif, et c'est une singularité. On remarque d'autres spécificités, qui découlent probablement d'une rupture avec la réplique des modèles de la représentation, cristallisée en deux entités fortement liées : modernité, et musée. Ainsi l'exposition abandonne tout esprit monographique. Elle renonce à faire de la restitution du contexte d'origine des objets son premier objectif, et se distance de la fiction de la totalité et de l'illusion que les choses se disent d'elles-mêmes, c'est ainsi que cette exposition devient un exercice qui *révise la description*. Un exercice qui nous rappelle ce que Kilani appelle une « "ethnographie discursive" attentive aux divers contextes de négociation du savoir et prête à les restituer

⁴²⁹ Ma réification constante du *musée* est volontaire

dans le texte »⁴³⁰, « [...] une écriture plus dialogique, plus consciente du sujet de l'énonciation (...) et du sujet de l'énoncé (...) Ces deux entités deviennent parties prenantes d'un processus de négociation des points de vue à l'origine même du savoir, qui apparaît en tant que tel dans le texte »⁴³¹. Là où Kilani dit « texte », nous pouvons dire « exposition ». Seulement que, comme nous l'avons vu avec l'exemple de la salle *Plumes*, ici les cultures s'écrivent dans le dispositif. Et cette écriture, qui part de la fiction du cabaret, se stabilise jusqu'à toucher la réalité de *l'objet témoin*, montrant ainsi la dimension heuristique de la fiction, la manière dont elle permet de comprendre la réalité, dont elle est à sa disposition. Pour reprendre les mots de Kilani, « cependant, s'il y a bien fiction, à savoir construction, dans l'activité de l'écriture, celle-ci doit demeurer au service d'un projet de compréhension du réel, quelle que puisse être par ailleurs la complexité de la médiation »⁴³².

La méta-muséalité développée dans le discours d'exposition fait que le Musée émerge comme un lieu, et qu'il ait une voix identifiable, permet au visiteur de se poser des questions sur la sienne – et même de s'y opposer. Mais par-delà le champ ainsi ouvert à l'exercice d'un esprit critique, quelle est la relation entre méta-muséalité et contemporanéité ? Car l'identification du point de vue à partir duquel nous énonçons et construisons la réalité, implique l'émergence de *l'ici* et du *maintenant* dont nous avons déjà parlé. C'est là le point de convergence entre le lointain et le proche, l'ancien et le récent, *l'autre* et *moi*. C'est le point de la contemporanéité – caractérisée par ce sentiment de rapport à soi, de *présence à soi* qu'est le présent. L'usage du temps que nous avons évoqué avec la salle des plumes, opère depuis cet emplacement une déstabilisation des distances qui passe par le rapprochement de ce qui est lointain ou l'éloigné. Dans le sens inverse – celui de la *défamiliarisation* ou *l'étrangement* – le proche, le connu ou le trop familier s'éloignent (comme nous le verrons plus bas). C'est donc un jeu de changement d'échelle, de déstabilisation des distances qui nous séparent de l'objet. Et c'est cette déstabilisation qui permet de mettre les objets en mouvement. Cependant, cet *ici et*

⁴³⁰ Autre coïncidence entre la monographie et les expositions permanentes en général : « L'ethnographie "réaliste" standard – dont l'une des principales propriétés, une propriété justement d'ordre rhétorique, est de donner à penser qu'il n'y a pas de rhétorique, autrement dit, que ce sont les faits qui parlent d'eux-mêmes – est en train de céder la place à une nouvelle ethnographie : une ethnographie "discursive" attentive aux divers contextes de négociation du savoir et prête à les restituer dans le texte ». KILANI Mondher, « Du terrain au texte... », 1994, p. 52.

⁴³¹ KILANI Mondher, « Du terrain au texte... », 1994, p.53.

⁴³² *ibid.*

maintenant est un emplacement susceptible de se figer lui aussi, de la même façon que le *là-bas et autrefois* qui s'est cristallisé dans la manière dont l'anthropologie et ses musées construisent leurs objets – en utilisant le temps pour les mettre à distance. S'il n'y a pas mouvement, l'emplacement *ici et maintenant*, pourrait aller, lui aussi, jusqu'à la fossilisation, en éliminer le *là-bas et autrefois*. Fossilisation, c'est-à-dire, *repli sur soi*, renoncement à l'autre. À la fin, on ne parlerait plus que de *soi* avec les objets des *autres*. Voici une des critiques que l'on pourrait faire à la « muséographie de la rupture » qui, bien qu'elle ait introduit un *mouvement* de *là-bas* et de l'*autrefois* vers l'*ici* et le *maintenant*, elle risque de fixer définitivement ce déplacement. En d'autres termes, nous dirions que pour ne pas phagocyter l'altérité, pour ne pas finir par parler toujours de soi sous prétexte de déconstruire le regard sur l'autre, il faudrait que le changement d'échelle devienne un véritable *dynamisme*, il faudrait *aussi* aller vers l'autre, parler *aussi* de *là-bas* et d'*autrefois*, sortir aussi de soi et du regard sur soi. Maintenir les objets en mouvement exige une constante redéfinition des distances, que l'on s'éloigne et se rapproche, que l'on pratique l'exercice consistant à étirer et à raccourcir les distances, car c'est ce qui met les objets en mouvement. Une sorte d'*équilibre en mouvement*, un mouvement constant entre l'*ici*, le *là-bas*, le *maintenant* et l'*autrefois*, entre le pareil et le différent, entre soi et l'*autre*.

c. *Les associations insoupçonnées de la muséographie de la rupture*

Il est particulièrement important de noter que jusqu'ici, nous avons parlé du contemporain et de la contemporanéité dans le MEN sans mentionner de *collections récentes* ni de sujets, *d'actualité* en particulier. Cependant, c'est précisément au MEN que sont conservés et exposés des objets récents, en nombre bien plus grand que dans la plupart des cas étudiés dans cette thèse – à l'exception du Musée de l'Homme. Ce sont précisément leurs objets intellectuels récents (comme le tourisme) et leurs objets matériels récents et familiers (leurs poupées et leurs savons de supermarché) qui brillent le plus quand on parle de la contemporanéité du MEN, mais, comme nous l'avons vu tout au long de ce travail, les collections récentes ne sont pas synonymes de constructions contemporaines des objets. Jacques Hainard, rappelait que lorsqu'il était devenu conservateur de l'institution, son idée d'objet ethnographique était celle d'un objet venu

d'ailleurs⁴³³, nous pouvons bien imaginer qu'il s'agissait donc d'un objet doté des qualités qui se sont cristallisées dans un objet à *caractère ethnographique classique*, à savoir un objet *traditionnel, exotique*. De nos jours, les objets récents du MEN ne correspondent plus nécessairement à ces critères. Comme nous l'avons dit au chapitre précédent, la pratique de l'*acquisition démocratique* dans ce musée a conduit à la constitution de nombreuses collections actuelles. L'ouverture des sujets à traiter dans les expositions temporaires, l'ancrage de beaucoup d'entre elles dans le présent, le développement d'une ethnographie qui aborde l'espace urbain autant que l'espace rural, le proche et le lointain et, précisément, sans dessiner ces dichotomies, a conduit à exposer, puis à collectionner un nombre important de pièces que les conservateurs de ce Musée aiment appeler *objets banals*. Objets que nous avons traités ici, les mieux représentés (par leur nombre) dans l'exposition permanente actuelle du Musée de l'Homme. Au-delà des complexités patrimoniales que nous avons déjà abordées, la question est de comprendre comment la « muséographie de la rupture » a également développé un dispositif pour montrer ces objets *familiers* du présent car, en effet, l'exposition de ces objets est devenue l'une des caractéristiques du Musée.

La « muséographie de la rupture » joue avec les distances, avec l'éloignement du proche et le rapprochement du lointain. Tout comme il rapproche les plumes de leur dé-exotisation ou nous rend *tous exotiques*. Il joue avec l'étrangeté pour aliéner le *familier*, le proche, le naturalisé aux yeux de la société dans laquelle il s'inscrit, à travers un dispositif qui se nourrit d'associations insoupçonnées. C'est dans cette logique qu'elle devient une « muséologie de l'étrangement ». Elle se caractérise par le fait que ses dispositifs prennent plus particulièrement en considération tous les éléments signifiants de l'exposition, en prêtant attention à ce que chacun d'eux porte nécessairement un message et que ce message affecte les autres éléments significatifs. L'objet prend dans cette logique un rôle sémiotique.

Lorsque tout à l'heure nous admirions les vitrines du Musée de l'Homme, je soulignais les relations établies entre un objet et les autres, entre les muséologies et les expôts, entre ces derniers et les concepts qu'ils illustrent, entre ces concepts et la scénographie, et je

⁴³³ HAINARD Jacques, « Du musée spectacle à la muséographie de la rupture », 2005, p. 369.

disais qu'il s'agissait de groupes formés selon des associations classiques revisitées dans un format renouvelé, de relations *de cohérence* et de *représentativité*. Ainsi, la relation qui lie l'expôt avec le concept sous lequel il est exposé, est une relation de représentativité : l'expôt est là pour témoigner de ce qu'il était dans le Monde, de ce qu'il était avant de devenir objet de musée. Par exemple, si on présente un plat fabriqué au Japon, pour nous parler des habitudes alimentaires japonaises, le texte concernant cette pièce s'alignera sur ce concept et le dispositif d'exposition, s'il ne renforce pas cette idée, tendra à la *neutralité*, une neutralité qui se traduira par l'isolement dans une vitrine aussi immaculée qu'il se pourra. Même si l'on tente de réduire le contexte dans le dispositif de la vitrine, autrement dit, même si l'on recherche l'abstraction des formes, le *contexte perdu* de l'objet sera rétabli à travers les textes et les concepts qui les articulent. Dans les dispositifs de la « muséographie de la rupture » un plat fabriqué au Japon peut certes nous parler des habitudes alimentaires des japonais, mais parfois aussi de la circulation des capitaux et des affaires bouclées lors d'un dîner en Suisse. (C'est une invention). Pour que ce plat s'insère dans un nouveau contexte (en plus de son contexte original), la « muséographie de la rupture » joue avec les associations entre éléments signifiants de l'exposition. En principe, la mise en relation des objets préconisée par cette muséographie implique que tous les types d'objets de valeur singulière ou précieuse soient placés au même niveau que des objets plus quotidiens ou sans valeur d'ancienneté ou qualité esthétique particulière (*charité épistémologique*). La diversité d'origine temporelle et géographique entre les expôts est également recherchée, comme un moyen de créer des associations et des conflits de connotations dans le dispositif : « il est nécessaire dans l'exposition de faire dialoguer les objets entre eux, au risque, il est vrai, de cacophonie. Les objets les plus actuels mis en présence des objets les plus anciens créent la distance temporelle et font surgir l'interrogation »⁴³⁴. Dans la salle *Regards* de « l'impermanence des choses », on trouve des objets d'origines temporelles très diverses, parmi lesquels des contrastes esthétiques et symboliques sont établis. Un savon de douche aux essences tropicales siglé Tahiti, ou un collier de fleurs synthétiques, tous deux achetés et fabriqués très récemment, sont exposés près de deux boomerangs australiens d'esthétique *traditionnelle* datés du XIX^{ème} siècle. Un troisième boomerang, celui-là confectionné en Suisse au XXI^{ème} siècle, fait partie de cet ensemble qui nous confronte aux stéréotypes du

⁴³⁴ HAINARD, Jacques, « La revanche du conservateur... », 1984, p.166.

regard des Occidentaux sur les Océaniens, ainsi que nous l'expliquent les concepteurs de cette salle : « Les croisements de styles et de perception qui en résultent invitent à questionner les a priori développés à propos de cette région du monde. Ils poussent également à considérer l'influence grandissante d'une production globalisée sur la production des représentations locales »⁴³⁵. Ce sont les associations entre expôts et concepts, ainsi qu'entre certains expôts et d'autres, qui permettent à un objet *familier* de cesser de l'être et de devenir, alors qu'il fait partie d'un dispositif, un objet singulier.

Ainsi, cette muséographie crée différents types d'associations intégrant les muséalies, mais aussi les expôts, bref, chaque élément présent dans le dispositif, visible, invisible, scénographique, etc. Même lorsque nous nous trouvons dans une salle où sont exposés des objets du même type (on pourrait alors penser à une exposition typologique), l'association entre ces expôts/muséalies typologiquement coïncidents, avec les autres expôts, les espaces, la lumière, le texte, crée un contexte nouveau. Tel est le cas de la salle des *Plumes* : la relation qui unit au premier degré ces muséalies exposées, est une relation typologique : les sept coiffes étant de fonctions similaires et constituées de matériaux de même origine (plumes et fibres naturelles), leur exposition dans sept vitrines ne suscite pas d'association choquante. C'est plutôt la relation des objets avec le thème choisi pour les montrer, avec la scénographie inspirée du cabaret, qui génère le choc, qui résulte *incohérente*.

Mais le type d'association le plus expressif de la « muséographie de la rupture » (car exploitant plus précisément ce rôle sémiotique de l'objet) par opposition aux associations plus classiques de la « nouvelle muséologie », c'est *l'association poétique*, formée par les « chocs sémantiques entre objets contrastés »⁴³⁶. Il s'agit d'un dispositif symbolique, il est donc difficile de l'imaginer dans une muséographie scientifique plutôt rigide. Ce type d'association trouve probablement son exemple le plus séduisant (auquel j'ai eu accès en personne et non pas à travers des textes) dans la salle « Poids » de « l'Impermanence des Choses ». Bien qu'elle ait déjà été évoquée au début de cette thèse, sa pertinence nous y fait revenir une fois encore. Nous nous souviendrons de ce tourbillon d'étiquettes

⁴³⁵ GONSETH Marc-Olivier *et al.* (éd), *L'impermanence des choses*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 2018, p.165.

⁴³⁶ GONSETH Marc-Olivier, « Un atelier expographique... », 2005, p. 389.

d'inventaire flottant dans la cage d'escalier de la Villa de Pury, créant un choc sémantique avec les mille poids *ashanti* exposés à côté. Cet exemple, outre la poésie qui naît de la sémantique contradictoire des objets présentés, nous donne aussi à voir la création d'un nouveau contexte et l'émergence du musée comme lieu d'observation. Les figures *ashanti* et les poids métalliques encastrés dans le mur, s'opposent aux étiquettes qui flottent en apesanteur. La relation entre les objets réside dans cette *association poétique* inattendue. Par ailleurs, ce binôme de *Poids* nous rapproche d'une des questions qui ont été formulées à propos des figures de l'exposition de la « muséographie de la rupture » : leur proximité avec l'art contemporain. Au-delà des similitudes avec les installations d'artistes contemporains, au-delà des réminiscences *duchampiennes*, au-delà de la proximité que l'on relève entre ces formes d'exposition et le surréalisme des associations aléatoires d'objets de Breton⁴³⁷, nous pouvons être sûrs que dans cette façon de produire du sens, il y a un exercice poétique qui rapproche le propos de l'art.

L'*association poétique* est la formule la plus spécifique d'une « muséographie de la rupture », car c'est en elle que nous pouvons le mieux identifier la distance prise avec le langage scientifique. Si elle tente de cacher l'existence d'une rhétorique, en langage poétique ce sera le contraire. Tout cela enfin peut être lié à une nouvelle forme de description, qui fait écho aux questions liées au tournant linguistique. En ce sens, la démarche du MEN est un exercice rhétorique dans la représentation des cultures, qui ne peut être dissocié de la création même des cultures⁴³⁸. Dans ce virage rhétorique, la relation indissociable entre contenu et forme, médium et message, devient cruciale. On peut alors dire que l'exercice rhétorique de description des cultures se fond dans la production de la réalité, dans la création même des cultures. L'exposition apparaît alors bien comme le lieu de production de cultures, au même titre que les textes d'anthropologie.

⁴³⁷ Sur les rapprochements entre ethnographie et art, que peuvent rappeler les installations du MEN, cf DESVALLÉES André, « L'incorrect... », 2005, p.54.

⁴³⁸ cf. STRECKER Ivo and TYLER Stephen, « Introduction » in : STRECKER Ivo and TYLER Stephen (ed), *Culture + Rethoric*, New York and Oxford : Berghan Books, pp. 1-18.



Figure 56 et 57. Salle Poids à l'exposition « L'Impermanence des choses », MEN, 2019. En haut les étiquettes flottantes, en bas, un poids ashanti.

3.3 Bilan

Le Musée de l'Homme et le MEN révèlent deux manières d'envisager le musée, de comprendre les expositions, leurs collections et la discipline même à laquelle ils se rapportent, ainsi que les objets de la discipline. Mais nous commencerons par ce qui les rapproche. Les deux expositions ont renoncé à l'organisation par géographie, et aussi à offrir un panorama exhaustif, elles se sont bornées à faire sens à partir du fragmentaire ; elles ont construit leur discours au-delà des habitus coloniaux marqués par les dichotomies : *traditionnel-moderne, proche-lointain, rural-urbain* ..., cherchant à abréger les distances, à réunir des objets autrefois construits de manière antagoniste. Les deux expositions coïncident dans leur choix de représenter des cultures à *partir du présent*. En d'autres termes, ils ne se limitent pas à faire parler les objets du passé de leur contexte d'origine, ils les invitent d'abord à expliquer leur présence dans le monde actuel, ce monde qu'avec insistance elles représentent comme *un seul monde*. Leurs objets ne sont pas figés dans leur contexte d'origine, ils sont projetés au présent pour donner sens à leur existence ici et maintenant. Sur le plan textuel, on peut identifier cette approche dans certains des exemples cités : celui du maïs au Musée de l'Homme, celui des brassards au MEN. Ainsi, au Musée de l'Homme on note que le démontage des dichotomies est directement énoncé, dans les thèmes choisis et mis en exposition de manière explicite et pédagogique, tandis qu'au MEN, on procède de manière plus indirecte, plus suggestive, en suivant les mécanismes propres à la « muséographie de la rupture ». Dans le Musée de l'Homme, nous avons observé une mise à jour de la muséographie et de l'anthropologie, cohérente avec ce qu'elles étaient, mais réélaborée à partir du présent, ce qui implique, dans le cas de l'anthropologie, que l'on renonce à se limiter aux territoires *exotiques*, et que l'on abandonne le temps neutralisé et les oppositions binaires. Dans le cas du MEN, outre qu'elle assume ces nouveaux objets et ces nouvelles manières de construire les objets de l'anthropologie, la muséographie s'éloigne de la « nouvelle muséologie », et donc des pratiques les plus affirmées des musées, autant de ceux des sciences que de ceux des arts. La « muséographie de la rupture » s'éloigne de l'illusion du réel, de la restitution du contexte perdu, de la recherche de la neutralité dans le dispositif, de la nécessité de l'exhaustivité, de la description et de la classification taxonomique, et – ce dernier point est peut-être ce qui

nous concerne le plus – de la *temporalisation du temps*⁴³⁹. Le temps est libéré, de sorte que l'anachronisme est accueilli dans l'ensemble de l'exposition.

Le Musée de l'Homme opte pour une approche pédagogique et pour la diffusion d'une théorie anthropologique contemporaine élaborée surtout hors du musée. Il traduit avec une clarté aseptique ce que la discipline génère, purifie l'air autour de ce qui est traité, l'organise et l'indexe de manière à ce que la divulgation soit assurée. Le Musée de l'Homme représente un objet contemporain en choisissant le présent pour cadre de ses thèmes, le disséquant avec un scalpel, nous le présentant en couches, assorti d'une information scientifique adaptée à l'élève, capturée en italique sous chacune des plaques de dissection. Pour ce musée, le mécanisme du point de vue de présent permettant de signifier le passé dans le présent est plutôt réduit, car ce qui appartient au passé dans l'exposition permanente (les collections « historiques ») est vraiment très restreint : les objets de son fonds sont, pour la plupart, des objets récents. Mais ce que nous pouvons voir clairement, c'est la construction contemporaine d'objets habituellement construits comme atemporels, c'est-à-dire des objets traditionnels ; rappelons-nous, encore un fois, le cas du maïs évoqué plus haut.

Le cas de l'exposition permanente de ce musée est vraiment particulier car elle repose sur une absence totale de collections ethnographiques. Partant de zéro, l'exposition a été consacrée à la question du présent des cultures. Le projet de musée étant un projet dans lequel l'objet est appelé à être exposé pour les mêmes raisons qu'il est appelé à être étudié et à être une pièce de collection, nous comprenons que la représentation du présent des cultures qu'il fait est, dans une large mesure, le résultat de nouvelles collections, observées par une anthropologie contemporaine. Il sera intéressant d'observer à l'avenir la manière dont le temps passe sur ce discours, sur ces objets. Comment ils vieillissent – car, si la dimension contemporaine du discours est fondée sur l'actualisation, nous savons qu'inexorablement, ce présent deviendra passé. Il sera intéressant, alors, de résinifier ce passé dans le présent et de réaliser une construction contemporaine même avec une

⁴³⁹ cf. HARTOG François, « La temporalisation du temps... », 2010, pp. 9-30.

collection composée presque entièrement d'objets du début du XXI^{ème} siècle. Nous devrions donc reposer cette question dans une soixantaine d'années...⁴⁴⁰.

Le cas du MEN, lui, nous permet d'observer, à partir de la salle des *Plumes*, comment un dispositif insère les objets du passé dans le présent, et génère un rapport de contemporanéité avec des objets normalement construits comme atemporels (les coiffes en plumes). La « muséographie de la rupture » s'attache à la création d'un contexte, même fictif... elle refuse l'intention de supprimer le contexte dans la salle d'exposition (autrement dit, de viser l'abstraction), et renonce à en appeler (du point de vue conceptuel et non visuel) au contexte perdu. Ainsi, au MEN, l'exposition s'éloigne de la réserve, la relation entre ce que l'on a et ce que l'on montre est disloquée. L'expôt abandonne quelque peu son âme de muséologie, dont il ne se dissocie jamais complètement et à laquelle il revient toujours. L'exposition se présente comme un lieu relié aux réserves, mais il en est radicalement différent. C'est un espace de création à travers le dispositif lui-même. La création d'un nouveau contexte est ce qui distingue la « muséographie de la rupture » d'une muséographie scientifique ; ce nouveau contexte permet d'insérer des objets du passé dans le présent par le truchement d'un langage non textuel qui se construit entre les différentes couches du dispositif, parce qu'elle ne nécessite pas de concordance, de cohérence, un objet d'ailleurs est le bienvenu pour parler d'ici, un objet du passé est de même le porte-parole du présent. Il y a un anachronisme inhérent à cette démarche muséographique. De même, la dissociation musée-monde, qui fait du musée un lieu de construction de la réalité, permet la contemporanéité entre ce qui est représenté et ceux qui créent les représentations. On parvient ainsi à établir une construction contemporaine qui n'est pas liée à l'actualité mais qui s'approche de la *reconnaissance des choses* plus que de la *connaissance des objets*. Une contemporanéité à long terme, qui ne sera pas dépassée de sitôt, car une grande partie de ses discours transitent entre différentes

⁴⁴⁰ C'est un peu ce qui se passe quand les expositions sont conçues par le musée lui-même. Celle du MdH emploie un langage tout à fait actuel, dans les lignes, les formes, les couleurs, les éclairages. C'est bien cela que nous entendons aujourd'hui par esthétique contemporaine – mais il est inévitable qu'au bout d'un temps, elle bascule vers le passé. Au MEN, en revanche, l'esthétique ne s'identifie pas particulièrement à un langage actuel. On pourrait la décrire comme quelque chose d'étrange, qui ne s'identifie pas à notre époque. Et ainsi, la contemporanéité et l'atemporalité révèlent leurs racines communes. Cette période de soixante ans obéit à l'idée énoncé par Christine Laurière et citée avant selon laquelle tous les soixante ans, les musées d'ethnographie français se voient obligés de renégocier la place qu'ils confèrent à l'altérité. cf. LAURIÈRE Christine, "Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo...", 2012, pp. 35-66.

temporalités, et l'actuel n'est que l'une d'entre elles. Quand la contemporanéité est davantage une relation qu'une période, elle risque moins de se perdre.

Dans les deux cas commentés ici nous trouvons une façon de construire la contemporanéité sans la lier à l'actualité la plus immédiate, ni à l'explication de phénomènes clairement récents, ni à des sujets particulièrement brûlants⁴⁴¹. Pour l'essentiel, ils continuent d'œuvrer au projet de l'anthropologie, celui de « *la médiation autour de la différence et de la distance* »⁴⁴² – spatiale et temporelle – à ceci près que cette médiation a pris une direction toute différente de celles qui les ont précédées.

En raison de certaines des caractéristiques que nous venons de décrire, ces deux expositions représentent une sorte d'exception dans le paysage global des expositions permanentes que nous avons traitées tout au long de cette recherche ; cependant, en revenant au panorama global que nous avons pu observer dans ce chapitre, nous verrons qu'une logique générale sous-tend les gestes de la mise en contemporanéité tant dans les expositions permanentes que dans les temporaires de tous les musées analysés. Ainsi, si nous revenons un peu en arrière, à l'objectif énoncé au début de la recherche – identifier et de révéler les représentations contemporaines élaborées dans les expositions des musées d'ethnographie –, nous pouvons y déceler les caractéristiques suivantes : (a) montrer un présent marqué par son temps, (b) des fils tissés entre deux sujets lointains qui maintiennent leur appartenance à un même monde, (c) une rupture d'avec la ligne chronologique progressive comme seule représentation du temps, (d) la présence d'objets hybrides, échappant aux dichotomies (e) pour chaque représentation lointaine d'un objet, proposition d'une autre plus proche, (f) l'établissement des filiations inversées, des histoires qui parlent de la récupération du passé dans le présent, (g) l'élaboration des souvenirs, comme lorsque l'artiste, *lieu de mémoire*, énonce le passé dans le présent, (h) l'exposition comprise comme un lieu de présence dans lequel, en exerçant consciemment l'anachronisme du temps, un objet, quelle que soit son origine, peut devenir contemporain

⁴⁴¹ Quand je rédige ces lignes j'apprends que le MUCEM a lancé un appel à la communauté pour sauver les traces matérielles de la crise du coronavirus ; les distances entre l'actuel et le contemporain finissent à se cristalliser. cf. « Appel aux dons pour une collecte participative : *Vivre au temps du confinement* » disponible à l'adresse URL : <https://www.mucem.org/collecte-participative-vivre-au-temps-du-confinement> [en ligne] consulté le 2 mai 2020.

⁴⁴² KILANI Mondher, « Du terrain au texte »..., 1994, p. 46.

du sujet qui le regarde ; et enfin, de façon générale (i) accueillir le passé dans le présent, ouvrir le présent à tout objet. Tout cela peut être compris comme une ouverture sur un temps commun, un temps contemporain. Accueillir tout objet *ici* et *maintenant*, c'est là toute la décolonisation sur place que nous proposons.

CONCLUSION

La décolonisation suscite aujourd'hui autour des musées ce qui est probablement le débat le plus fertile et le plus passionné de notre époque. Et si cette question interroge les musées de disciplines très diverses, les racines de l'ethnographie, qui sont proprement coloniales, justifient le poids spécifique que ce débat a pris en leur sein depuis plusieurs années. L'anthropologie académique postmoderne a conféré à ce questionnement une tension dualiste : *qui dit les autres ? Qui a la légitimité de dire ?* Les enquêtes menées par les anthropologues à l'intérieur et à l'extérieur du musée ont trouvé un écho dans ces institutions : citons ici, par exemple, la notion du *musée comme zone de contact* que James Clifford a explorée il y a quelques décennies. D'un point de vue patrimonial, le projet de décolonisation est abordé en essayant d'en résoudre les aspects matériels (bien qu'ils ont des fortes implications symboliques), et révèle, là encore, une dualité très marquée : à qui appartiennent ces objets, sont-ils à nous, sont-ils à eux, faudrait-il les rendre, faudrait-il leur permettre de nous quitter de temps à autre, prévoir pour les objets des « libérations provisoires » qui leur permettraient de rendre visite à leurs *vraies* familles ?. Cette tension dichotomique est d'une brûlante *actualité* : la préparation du rapport d'évaluation *Savoy-Sarr* sur l'éventuel retour dans leur pays d'origine des collections africaines conservées en France est symptomatique de cette tension entre deux possibles⁴⁴³.

Le présent travail de recherche ne s'est pas vraiment arrêté sur la question de la restitution des collections, ni d'ailleurs de la parole (autrement dit, la restitution du droit de dire l'altérité). Telle n'était pas mon intention et d'ailleurs d'autres l'ont fait, et le font, avec talent et compétence. Cependant, sans intervenir dans ces aspects du débat, ce travail n'a pas laissé de côté la question des moyens de décoloniser le musée d'ethnographie. À partir de cas d'étude très denses (musées coloniaux, disciplinaires et européens), nous réfléchissons ici à une décolonisation interne, *in situ*. Partant de la situation actuelle (dont

⁴⁴³ Le 28 novembre 2017 dans une conférence à l'Université de Ouagadougou (Benin), le président de la République française, lance ces affirmations « Je veux que d'ici cinq ans les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique », « Le patrimoine africain ne peut pas être prisonnier de musées européens ». À partir de ce moment, le *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle* a été préparé par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy. L'intégralité du rapport peut être téléchargé à l'adresse URL : <https://bj.ambafrance.org/Telecharger-l-integralite-du-Rapport-Sarr-Savoy-sur-la-restitution-du> [en ligne] consulté le 10 août 2020.

le démantèlement matériel serait difficile et peu probable), le texte propose en quelque sorte une solution de conciliation : les collections coloniales existent, elles sont là, et elles sont, par-delà le passif qu'impose leur origine violente, le fondement même des musées d'ethnographie. Ce passé, colonial, conflictuel, violent et honteux, habite notre présent. Nous sommes ici et maintenant, dans une situation précise. Le passé habite le présent et, dans les musées, les collections le rendent visible et nous confrontent à lui. La fonction de conservation de ces institutions et les politiques d'inaliénabilité du patrimoine nous placent devant la présence constante du passé ; les objets, ses témoins, sont l'inévitable rappel de ce passé qui nous habite. Comment accueillir ce passé dans le présent ? Comment lui donner un sens dans le présent ? Ce sont ces questions-là qui nous ont accompagnés tout au long du texte. Des questions qui finissent par se poser dans ces termes : comment établir un rapport au temps qui donne sens au passé dans le présent ? Ce faisant, l'on aborderait, de façon oblique et non frontale, le débat sur la décolonisation : il ne s'agit pas de réécrire l'histoire, ni de refouler le passé pour lui permettre de refroidir. Ni de trancher quant à la propriété des œuvres, ou au devoir de restitution. Ce que nous proposons, c'est d'imaginer une décolonisation *sur place*. Et cela implique de renoncer au dualisme, du moins dans un premier temps.

S'agissant de la décolonisation du musée, ne serait-il pas pertinent de remettre en cause l'un des plus puissants systèmes de construction de l'altérité coloniale ? À savoir l'utilisation du temps pour mieux éloigner l'autre — l'éloigner et ainsi nier sa contemporanéité, en lui infligeant cette « *peine d'expulsion du présent* » ⁴⁴⁴. La proposition que nous développons ici appelle à établir un rapport différent avec le temps, à libérer le passé et le présent des limites que nous leur imposons. Le régime d'historicité que nous avons établi, *présentiste* si l'on reprend le terme de Hartog, est perceptible dans les musées, dans la manière dont, loin d'essayer d'accueillir le passé dans le présent, ils se débrouillent pour les couper l'un de l'autre, pour éloigner le passé du présent. Aujourd'hui, certains musées (ceux-là mêmes qu'on qualifiait autrefois de *passéistes*) illustrent bien ce rapport au temps que nous avons construit : ils stockent dans leurs dépôts le passé dont ils veulent s'éloigner, puis, allégés de ce poids, ils se donnent pour tâche de se concentrer sur le présent. Selon cette logique, accueillir le présent reviendrait à

⁴⁴⁴ LENCLUD Gérard, « Être contemporain. Altérité culturelle et constructions du temps »...2010, p. 58.

collecter le présent périodique, tracer une frontière (pur *présentisme*) entre présent et passé, puis lui donner un nom, en faire une période, et décider qu'à partir de là, ce qui adviendra appartiendra à aujourd'hui et non à hier. Le passé reste enfermé, loin de nous.

Une fois le passé et le présent bien séparés, il n'y a plus qu'à se concentrer sur le présent. Se mettre au jour. C'est dans cette logique que sont constituées les collections du présent, et donc que s'inscrivent des questions telles comme celles-ci : *que reste-t-il du présent, quel patrimoine conserver des sociétés liquides, ou quelles collections contemporaines a-t-on constituées dans les musées de société ?* Ces questions sont symptomatiques d'institutions qui n'ont pas introduit de rapport à l'objet autre qu'un rapport de *neutralisation du temps*, et dont le seul recours est une escalade des investissements dans le contemporain et dans les objets *neufs*, pour tenter d'actualiser leur discours. Dans cette logique, l'ouverture du musée au contemporain se limite à l'inclusion/collecte d'objets du présent, objets neufs, tant du point de vue intellectuel que matériel. Et c'est ainsi que le contemporain naît déjà à bout de souffle : compris comme une mise à jour dans cette forme linéaire et non répétitive dans laquelle le temps est envisagé, le présent devient le dernier point d'une ligne qui ne cesse d'être tracée. La mise à jour naît déjà dépassée, ou, au mieux, avec une perspective de validité extrêmement restreinte. Sans compter que, plus le temps s'accélère – nous vivons dans la perception plus le monde est global et connecté, plus tout va vite – et moins nos affligeantes mises à jour auront de validité. Nous recueillons les traces du *covid* alors que la pandémie se développe, combien de temps cette collection sera-t-elle actuelle ? Combien de temps peut-on la considérer comme contemporaine ? Quinze, vingt ans ?

Mais cet *aggiornamento* n'est pas une action infondée, ce n'est pas non plus, ou seulement, un symptôme de la suprématie du présentisme en tant que régime d'historicité. Les musées d'ethnographie ont fonctionné comme un appareil de suspension du temps de leur objet de représentation. Une suspension enracinée dans un sol composé de la juxtaposition de différentes couches des projets de la modernité coloniale : le projet scientifique, le muséal. Une double suspension que nous avons d'ores et déjà identifiée dans ce texte. Ainsi, la critique du manque du présent dans les collections ethnographiques est valable dans la mesure où il existe effectivement un décalage chronologique entre les cultures dont parle le musée, et ces cultures elles-mêmes. C'est

ce qui nous a conduit à analyser ici l'absence de marques du présent dans les collections mêmes du musée, dans les objets que l'anthropologie construit dans ces institutions, ainsi que dans la manière dont elle aborde les objets classiques de la discipline.

Le décalage que j'évoque – une fracture dans la synchronie chronologique, si l'on veut – est marqué non seulement par la faible présence de nouvelles collections (résultat de recherches récentes sur des objets contemporains), et la faible représentation de nouveaux objets de recherche (phénomènes apparus dans un temps récent), mais aussi par la lourde empreinte du temps suspendu dans lequel ont été construites les *cultures traditionnelles* qui sont la raison d'être de nombreux musées d'ethnographie extra-européenne. Voilà pourquoi nous avons contesté la façon de construire l'*objet traditionnel*, qui consiste à en effacer toute marque du présent, créant ainsi une représentation atemporelle des *cultures traditionnelles*. Ce qui empêche d'ailleurs qu'elles soient perçues comme contemporaines des sujets qui les rencontrent (dans notre cas, les visiteurs). Accueillir le présent dans les collections impliquerait donc non seulement une mise à jour, mais aussi l'intégration des références (presque toujours absentes aujourd'hui) de l'hybridité du temps et du présent, la mise en exposition d'un présent constamment imprégné de persistances du passé, mais dans lequel on peut aussi reconnaître une appartenance au temps commun. C'est ainsi que, pour marquer le temps présent, l'accent a été mis sur l'intégration d'objets avec des matériaux, des fonctions et des formes *hybrides*. La nouvelle exposition permanente du Musée de l'Homme nous offre un bon exemple d'un présent marqué et identifiable comme contemporain. S'inspirant de la manière dont l'anthropologie contemporaine construit ses objets nouveaux et aborde ceux qui sont plus classiques, cette exposition montre un souci tout particulier de situer ses représentations dans un temps présent imprégné du passé, mais qui n'en est pas moins contemporain pour autant. On reconnaît, dans cette exposition, l'exercice d'une anthropologie contemporaine qui cherche à rapprocher des positions dichotomiques : le discours ne marque pas la séparation, la différence entre nous et les autres, entre le traditionnel et le moderne, ou entre le rural et l'urbain, et surtout entre passé et présent, mais il facilite les passages entre les deux, jette des passerelles, estompe les frontières.

Cependant, ces oppositions restent fortement présentes dans d'autres expositions permanentes que nous avons également traitées ici ; on peut observer leur persistance

dans (a) l'insistance sur une ethnographie qui exclut l'Europe en tant qu'objet (c'est une démarche aisément identifiable dans les expositions qui, en organisant leurs collections par zones géographiques et culturelles, écartent le continent européen de leur projet d'*image du monde*) ; mais nous reconnaissons également la dichotomie dans (b) lorsque la représentation du *monde traditionnel* (et/ou rural/local) est exclusive, ce qui non seulement laisse de côté cultures urbaines, modernes ou globales de la recherche et la représentation mais efface également de la représentation du *monde traditionnel* toute trace de coïncidence avec le *monde moderne*, et bien sûr, dans (c) lorsque l'on présente les *cultures traditionnelles* comme objet exclusif, supprimant de leur représentation tout signe du présent, toute marque d'actualité sur l'objet : matériaux synthétiques, fabrications mécaniques et bien entendu, objets produits en masse. Le choix entre deux objets, effaçant toute trace des liens et des coïncidences qui existeraient entre eux, fait ressortir leur isolement, la distance qui les sépare. En d'autres termes : *L'ensemble vide* formé par ce qui *n'est pas là* (disons l'Europe, la ville, la modernité et le présent), se condense, ses contours se solidifient, l'absence révèle des bords étanches lorsque nous ne pouvons relever dans *ce qui est là* (le *monde traditionnel*, rural et passé) aucune coïncidence avec ce qui *n'est pas là*. Le choix de la présence-absence que fait le musée, ouvre un clivage entre ces deux ensembles, entre plein et vide ; un clivage qui s'élargit et s'approfondit au fur et à mesure que les bords de chacun deviennent imperméables, et que l'on empêche la reconnaissance de ce qui imprègne l'un dans l'autre. Si l'absence de certains objets génère un rapport dichotomique avec la présence (celle des objets qui sont là), l'effacement de toute coïncidence et de toute trace de convergence entre ce qui est là et ce qui ne l'est pas génère une opposition. C'est précisément ce que l'on fait aussi avec le présent et le passé.

Ceci est, en termes généraux, ce que nous avons abordé dans les deux premières parties de la recherche, en nous concentrant sur la *des-historisation* du passé et la neutralisation du présent, le vidage du temps. Il s'agit, dans les deux cas, de rapports au temps qui vont dans le sens de leur neutralisation. Double suspension : celle du musée, et celle de l'anthropologie elle-même. Le troisième chapitre a été consacré à l'identification des cas où l'on n'a pas recouru à cette suspension et où les objets sont mis en mouvement : en historicisant le passé, en marquant le présent et en créant un rapport contemporain avec les objets de tout temps.

C'est ainsi que nous avons essayé de comprendre la construction anthropologique, culturelle et politique du temps des musées d'ethnographie ou d'anthropologie. Une relation qui, étant donné l'objet de ces musées, reflète le rapport temporel établie avec l'altérité. Nous parlons donc d'une *politique du temps*, comprenant que, si le temps est le phénomène du devenir lui-même, nous, les humains, appréhendons ce devenir à travers nos systèmes cognitifs, systèmes qui sont encadrés dans des contextes culturels. Autrement dit, nous établissons différents rapports au temps. Ces manières de se rapporter du passé, du présent et du futur s'élaborent à partir de l'*ici* et du *maintenant*. Ainsi, tant le temps suspendu, où les cultures sont représentées, que la *des-historisation* qui s'opère avec le passé dans les expositions permanentes dont il a été question ici, sont des *constructions du présent*, élaborées dans le présent. On est toujours au présent. Or le temps suspendu est une construction du présent, une des manières dont notre société (et, pour le cas qui nous occupe, plus particulièrement les professionnels et les scientifiques des musées et des universités) établit un rapport avec le temps. Si analyser un musée d'ethnographie, c'est se voir soi-même autant que ceux qui y sont représentés, la situation de l'*autre* dans le temps est représentative non pas tant du *temps des autres* que des usages du temps du musée lui-même. Ce sont ces usages et leur rôle dans la construction de l'autre, que nous avons revisités dans notre recherche.

Les représentations contemporaines qui font l'objet de cette thèse ont fini par pouvoir se passer d'une base de cohérence chronologique. C'est-à-dire que si l'historisation du passé, ainsi que l'identification du présent de l'*autre* en tant que notre contemporain, génère cette coïncidence entre des mondes qui partagent un temps, la contemporanéité entre les sujets peut avoir pour base l'inconsistance, ou l'incongruence chronologique, la *non-concordance du temps*, et révèle ainsi son anachronisme dans sa construction humaine. Peut-être est-ce là que se manifeste une certaine obstination dans ce travail : en effet, après avoir observé et vérifié l'écart entre le musée et le monde que ses expositions représentent, nous n'avons pas accepté que la synchronie (la congruence chronique) entre l'objet et son portrait constitue la seule façon d'établir une relation de contemporanéité entre les sujets représentés et ceux qui les regardent (les visiteurs du musée dans notre cas, le lecteur de livres ou le spectateur au théâtre dans d'autres). Ou peut-être est-ce simplement qu'en comprenant les paradoxes que suscite le présent en tant qu'objet, nous

avons décidé de l'envisager autrement, non pas seulement comme un objet mais aussi comme un point d'ancrage.

La recherche d'une contemporanéité non pas fondée sur une cohérence/congruence chronique, mais résolument intersubjective implique que l'on révisé, dans une certaine mesure, quelques attitudes positives, ancrées dans les pratiques du musée, mais qui trouvent leur origine bien en-deçà : dans la façon dont nous comprenons les systèmes de représentation, et dans la relation que nous établissons avec le temps⁴⁴⁵. La création d'une contemporanéité intersubjective déstabilise la manière dont nous comprenons les systèmes de représentation, car elle implique que l'on accepte le musée non plus comme reflet du monde, mais comme un lieu à partir duquel on pourra lui donner sens. Aussi évident que cela puisse paraître (nous savons tous que la pièce de théâtre n'est pas la réalité), cette dislocation entre la représentation et son objet permet d'envisager la différence entre les objets dans le monde et ce qu'ils sont dans le musée. Alors que la muséologie s'est lassée de rappeler que l'objet arraché au monde ne retrouvera jamais dans le musée le rétablissement de sa réalité, l'observation de la pratique nous montre qu'en général, dans les musées scientifiques, il y a une tendance à vouloir rétablir le monde que l'objet a perdu en devenant *muséalie*, à laisser l'objet à sa seule vocation de témoin de ce qu'il était... et même si l'on sait qu'un éléphant dans un musée ne sera plus jamais un éléphant, on ne lui permet guère de nous parler des mammouths⁴⁴⁶. En laissant au musée la possibilité d'agir ouvertement en tant que producteur de la réalité, l'objet peut être libéré de l'obligation de témoigner uniquement de son identité, de son origine et de sa provenance, de son *contexte*. En deuxième lieu, la création d'une contemporanéité intersubjective qui pourra alors être établie avec tout objet de tout temps, passera par l'acceptation de l'anachronisme dans les constructions humaines du temps. En libérant le

⁴⁴⁵ C'est peut-être dans ce sens que l'on peut comprendre quand Johannes Fabian dit : "when we debate museum temporalities we question not only practices of curating but the *museum as such*". C'est moi qui souligne. FABIAN Johannes, Conférence dans le congrès *Museum Temporalities*, [en ligne] consulté le 20 mars 2019.

⁴⁴⁶ Je reprends en partie l'éléphant que François Mairesse mobilise pour exprimer la question de la restitution de la réalité : « Sorti de son contexte naturel, l'éléphant naturalisé d'un musée s'est transformé en substitut du pachyderme évoluant dans la savane (un peu de peau et des os, artistiquement présentés par un taxidermiste). Peut-on encore parler d'éléphant ? Au même titre que du bateau de Thésée, conservé par les Athéniens et dont les planches avaient été progressivement remplacées, jusqu'à quel moment peut-on parler d'un éléphant authentique ? Et si l'on avait séparément utilisé les muscles et les viscères de la bête, n'aurait-on pas pu concevoir un autre éléphant non moins authentique ? ». MAIRESSE François, « Préface », 2018, p. 8.

temps, nous acceptons que le passé imprègne constamment le présent, et que le présent réélabore constamment le passé. De cette manière, l'objet peut être un témoin de lui-même et de son contexte, mais il peut être aussi un témoin du nôtre, il peut devenir notre contemporain. Cette forme de mise en contemporanéité fait partie du jeu d'échelles que nous avons décrit dans ce texte, et qui utilise le temps pour rapprocher l'objet, pour le placer en contemporanéité avec celui qui le regarde.

Il s'agit d'un jeu d'échelles qui consiste finalement à déstabiliser les distances que nous prenons par rapport à l'objet. Ce déséquilibre va générer un mouvement qu'habituellement les musées et les sciences interdisent à leurs objets ; ils les veulent immobiles, inaltérables... et, comme nous le savons, cette immobilité les mortifie. Nous avons donc joué ici à ce jeu des échelles, en nous concentrant sur la distance découpée, sur la possibilité d'approcher l'objet. L'intérêt qu'il y a à rapprocher l'objet de nous (la contemporanéité) n'est pas présenté ici comme une chose positive en soi, mais plutôt comme un contrepoin à la construction à laquelle nous nous sommes habitués, qui est tout à l'opposé, et qui consiste à d'éloigner l'objet. Ainsi donc, la proposition positive résiderait moins dans la mise en contemporanéité, que dans le mouvement généré par le déplacement de l'objet lors de son approche. Disons-le autrement : si le projet de l'anthropologie est *la médiation autour de la différence et de la distance*, dans les musées en général on a voulu allonger la distance, éloigner l'objet. Comme nous l'avons déjà dit, il n'est pas seulement un objet distant dans l'espace et le temps, mais un objet qui a été *éloigné*.

Donc, si la démarche des musées d'ethnographie a consisté à utiliser le temps pour éloigner les objets, pour les enraciner, les fixer, disons, *là-bas* et *ailleurs*, la mise en contemporanéité implique alors de les *libérer*, pour qu'ils puissent faire partie de (et faire sens) l'*ici* et du *maintenant*. Leur permettre de bouger jusqu'au point où ce que nous voyons est contemporain de nous-mêmes équivaut à rapprocher le lointain, à familiariser le différent. Dans cette situation de l'exposition comme lieu de présence, ce qui est vu est susceptible de devenir contemporain de celui qui regarde. L'inverse du mouvement qui consiste à s'éloigner de ce qui nous est propre, de méconnaître ce qui est familier. Cette étrangeté génère aussi un nouveau rapport à l'objet, et, par la même occasion, de la connaissance. Ainsi, le changement d'échelle ne signifie pas que la *construction*

rapprochée de l'objet soit préférable à une *construction éloignée*, mais tout simplement que l'exercice d'étirement et de réduction de la distance, génère un dynamisme⁴⁴⁷. Et c'est ce *mouvement* que nous pouvons considérer comme positif, car il recharge l'objet de sens, en venant s'ajouter à ceux qu'il avait déjà : celui du *là-bas* et celui de l'*autrefois*.

Cependant, comment nier la joie éprouvée quand je me reconnais si proche de l'objet ? Peut-être vient-elle seulement de la surprise ? Celle que je ressens car je suis habituée au contraire... peut-être est-ce tout simplement que, quand nous sommes contemporains, « l'Autre *suis* moi »⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Peut-on comprendre que l'*impermanence* dans « L'impermanence des choses » est une façon d'exprimer ce mouvement ? Ce sont des *choses* et non des *objets*... précisément parce qu'ils sont des choses elles peuvent bouger.

⁴⁴⁸ Je joue, on l'aura compris, avec l'idée que, quand je m'éloigne de moi-même, « je *est* un autre » selon la formule de Rimbaud.

BIBLIOGRAPHIE

- ACASO María, *El lenguaje visual*, 5^e éd., Barcelona: Paidós, 2017.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris : Payot & Rivages, 2007.
- ALCALDE Gabriel, *et al.* (éd.), *Museus d'avui el nous museus de societat*, Barcelona : Documenta Universitaria, 2011.
- ALLIER MONTAÑO, Eugenia, “Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”, in : *Historia y Grafía*, n° 31, 2008, pp. 165-192.
- AMSELLE Jean Loup, *Le Musée exposé*, Paris : Lignes, 2016.
- ANDREU TOMÁS Agustí, “Los museos de etnología en Europa: entre la redefinición y la transformación”, in : *ILHA Revista de Antropología*, n° 1, vol. 14, 2012, pp. 83-114.
- ANTILLE Diane (éd.), *Retour à l'objet, fin du musée disciplinaire ?*, Bern/Berlin : Peter Lang, 2019.
- AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris : Aubier, 1994.
- AUGÉ Marc, *Le Métier d'anthropologue*, Paris : Galilée, 2006.
- AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris : Aubier, (coll. Critiques), 1994.
- APPADURAI Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ARRIETA URTIZVEREA Iñaki (éd.), *El patrimonio cultural de las sociedades líquidas*, Bilbao : Universidad del País Vasco, 2018.
- BAL Mieke, “Lexicon for cultural analysis”, in : *Die Lust an der Kultur-Theorie: transdisziplinäre Interventionen: für Wolfgang Müller-Funk*, Wien/Berlin : Turia/Kant Verlag, 2013, pp. 49-81. Disponible à l'adresse URL : https://www.unilu.ch/fileadmin/fakultaeten/ksf/institute/kuwifo/Team_Previsic/Mieke_Bal_Lexicon_english.pdf [en ligne] consulté le 24 février 2018.
- BAL Mieke, “Telling objects: A narrative perspective on Collecting”, in : ELSNER John and CARDINAL Roger (éd.), *The cultures of collecting*, Cambridge Mass. : Harvard University Press, 1994, pp. 97-115.

BARACCHINI Leïla, « La culture matérialisée : De la Mission Dakar-Djibouti au Musée de l'Homme. Le parcours conceptuel de l'objet ethnographique », Rapport de recherche, Université de Neuchâtel, 2007, (document non publié).

BARTHOLEYNS Gil, « Le passé sans l'histoire. Vers une anthropologie culturelle du temps », in : *Itinéraires*, n°3, 2010, pp. 47-60.

BATTESTI Jacques, « Le musée de société et ses collections à l'épreuve du temps », in : BATTESTI Jacques (éd.) *Que reste-t-il du présent, collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux : Le Festin, 2012, pp.14-27.

BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris : Gallimard, 1968.

BAWIN Julie, « L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographie ou la "promesse" d'un commissariat engagé », in : *What is critical curating ?*, *Revue d'art canadienne*, n°2, vol. 43, 2018, pp. 48-56.

BAZIN Jean, *Des clous dans la Joconde : l'anthropologie autrement*, Toulouse : Anacharsis, 2008.

BAZIN Jean, « Le n'importe quoi », in : GONSETH Marc-Olivier *et al.* (éd.), *Le musée cannibale*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, du 9 mars 2002 au 2 mars 2003, Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2002, pp. 273-287.

BECKER Howard S., *Les ficelles du métier : comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris : La Découverte, 2007, Traduit de : *Sociological work : method and substance*, 1970.

BENJAMIN Walter, « Histoire littéraire et science de la littérature », (1931), in : BENJAMIN Walter, *Œuvres*, tome II, Paris : Gallimard (coll. Folio, essais), 2000.

BENJAMIN Walter, « Qu'est que le théâtre épique », (1939), in : BENJAMIN Walter, *Œuvres*, tome III, Paris : Gallimard (coll. Folio, essais), 2000, pp. 317-328.

BENSA Alban, « Images et usages du temps », in : *Terrain*, n°29, 1997, pp. 5-18.

BENSA Aban, *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse : Anacharsis (coll. « Essais »), 2006.

BENKASS Zahra, *La collecte de l'objet contemporain au sein de l'écomusée et du musée de société*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Davallon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2012, (document non publié), disponible à l'adresse URL : <http://www.theses.fr/2012AVIG1103> [en ligne] consulté 18 septembre 2018.

BERGERON Yves, *Mémoire de « Mémoires » : étude de l'exposition inaugurale du Musée de la civilisation*, Laval : Presses de l'Université de Laval, 2009.

Beyond Modernity, do ethnography museums need ethnography, Actes du colloque international RIME (Réseau international de musées d'ethnographie), Rome, 18-20 avril 2012, textes réunis par FERRACUTI Sandra, *et al.*, Rome : Espera Libreria Archeologica, 2013.

BLANCKAERT Claude (dir), *Histoire d'un musée laboratoire*, Paris : Artlys, Muséum national d'Histoire naturelle, 2015.

BONFIL BATALLA Guillermo, *México profundo, una civilización negada*, México : Grijalbo, 1987.

BONNOT Thierry, « Prendre simplement les choses au sérieux de ce qu'elles sont... », in : *L'Homme*, n°191, 2009, pp. 219- 248.

BONNOT, Thierry, *La vie des objets : D'ustensiles banals à objets de collection*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

BORGES Jorge Luis, “Del rigor en la ciencia” (1946), in: BORGES Jorge Luis, *El hacedor*, Madrid: Alianza, 1972, (1961).

BORGES, Jorge Luis, “El idioma analítico de John Wilkins” (1952), in: BORGES Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Madrid/Buenos Aires: Alianza Ed./Emecé, 1976, pp. 102-106.

BOURDIEU Pierre, “Delegation and Political Fetishism”, in: *Thesis Eleven*, n°10/11, 1984-85, pp. 56-70.

BOUTTIAUX Anne- Marie, “Goals for RIME project”, in : *Ethnographic Museums and World Cultures*, Tervuren : Royal Museum for Central Africa, 2010, pp.9-10.

BOUTTIAUX Anne-Marie, “The porosity of objects”, in : BOUTTIAUX Anne-Marie (éd.), *Fetish Modernity*, catalogue d'exposition, Royal Museum of Central Africa Tervuren 2011, Museo de América Madrid 2011-2012, Naprstek Museum of Cultures Prague 2012, Museum für Völkerkunde 2012-2013, Viena, Rijksmuseum voor Volkenkunde National Leiden 2013-2014, National Museums of World Culture Stockholm 2014, Tervuren : Musée Royale de l'Afrique Centrale, 2011, pp. 153-158.

BRULON SOARES Bruno, “The Museum Performance : Reflecting on a Reflexive Museology”, in : *Complutum*, vol. 26, n°2, pp. 49-57.

BUYSENS Danielle, « Histoire des musées, histoire des regards », in : LECLAIR Madeleine, *et al.* (dir.), *Musée d'ethnographie de Genève. Regards sur les collections*, Catalogue de l'exposition de référence, Genève/Morges : MEG/Glénat, 2014.

CABELLO CARRO Paz, “El Museo de América”, in: *Anales del Museo de América*, Madrid : Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, vol. 1, 1993. pp. 11-21.

CABELLO CARRO Paz, “La formación de las colecciones americanas en España: evolución de los criterios”, in: *Anales del Museo de América*, Madrid : Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, vol. 9 1993, pp. 303-318.

CALVO CALVO Luis, *Historia de la antropología en Cataluña*, Madrid : Centro Superior de Investigaciones Científicas (coll. Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares), 1999.

CAMERON Duncan, “A viewpoint: The museum as a communication system and implications for museum education”, in: *Curator*, vol. XI, n°1, 1968, pp. 33-40.

CELIS Fernanda, “Entre resistencia y metamorfosis, los museos de etnografía”, in: *Revista Española de Museología*, n°71, 2018, pp.91-101.

CELIS, Fernanda, « L’ethnologie dans les musées d’ethnographie : déconnexions et reconnexions disciplinaires », in : CELIS Fernanda et DELÉDERRAY-OGUEY Isaline (éd.), *Le musée disciplinaire comme lieu de production des savoirs, Conversations avec Dominique Poulot*, Neuchâtel : Alphil, 2018, pp. 33-51.

CERNUSCHI Armande, « Les enjeux de la production collaborative d’un savoir au Musée dauphinois de Grenoble », in : CELIS Fernanda et DELÉDERRAY-OGUEY Isaline (éd.), *Le musée disciplinaire comme lieu d’organisation et de production des savoirs. Conversations avec Dominique Poulot*, Neuchâtel : Alphil, 2017, pp. 51-68.

CHAPARRO AMAYA Adolfo, *Pensar caníbal, una perspectiva amerindia de la guerra, lo sagrado y la colonialidad*, Buenos Aires : Katz, 2013.

CHAUMIER Serge, *Traité d’expologie : les écritures de l’exposition*, Paris : La Documentation Française (coll. Musée-Monde), 2013.

CHEVALLIER Denis et FANLO Aude (éd.), *Exposer, s’exposer : de quoi le musée est-il le contemporain ?*, édition numérique, issu des 2e rencontres scientifiques « Exposer, s’exposer : de quoi le musée est-il le contemporain ? », MUCEM, du 5 au 7 décembre

2013, disponible à l'adresse URL : <https://www.mucem.org/en/media/110> [en ligne] consulté le 3 juillet 2020.

CLIFFORD James et MARCUS George E., *Writing Culture : The poetic and politics of ethnography*, California : University of California Press, 1986.

CLIFFORD James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge Mass./London : Harvard Univ. Press, 1988.

CLIFFORD James, "Museums as Contact Zones", in : *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge Mass. /London : Harvard Univ. Press, 1997.

COLOMBO DOUGOUD Roberta *et al.*, « Art contemporain et anthropologie », in : *Totem*, n° 74, MEG, 2007, pp. 12-15.

COLOMBO DOUGOUD Roberta, *L'effet boomerang : les arts aborigènes et insulaires d'Australie*, Gollion Genève : Infolio, 2017.

COPANS Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris : Nathan, 1996.

COQUET Michèle, « Des objets et leurs musées : en guise d'introduction », in : *Journal des africanistes, Des objets et leurs musées*, tome 69, fascicule 1, 1999, pp. 7-28.

CÔTÉ Michel (dir.), *Pratiques d'expositions*, Lyon : Musée des confluences (coll. Du Muséum au Musée de Confluences), 2008.

CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, 3^e éd., Paris : La découverte (coll. Repères), 2004.

DA SILVA TOMAZ Tadeu, « The poetics and politics of curriculum as representation », in : *Pedagogy, Culture and Society*, vol. 7, n°1, 1999, pp. 7-33.

DAVALLON Jean, *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1986.

DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », in : *Publics et Musées*, n°2, *Regards sur l'évolution des musées*, 1992, pp. 99-123.

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, 1999.

DAVALLON Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace, vers une nouvelle conception de l'exposition ? », in : *Hermès La Revue*, vol.3, n° 61, 2011, pp. 38-44.

DAVALLON Jean, « L'objet contemporain de musée, un "objet sans qualités" », in : BATTESTI Jacques (éd.) *Que reste-t-il du présent, collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux : Le Festin, 2012, pp. 80-89.

DEBARY Octave et TURGEON Laurier (dir.), *Objets et Mémoires*, Paris/Sainte-Foy : Éditions de la maison des sciences de l'homme/Presses de l'Université Laval, 2007.

DEBARY Octave, « L'indignité de la marchandise », in : DEBARY Octave et TURGEON Laurier (dir.), *Objets et mémoires*, Paris/Québec : Maison des sciences de l'homme/Presses de l'Université Laval, 2007, pp. 211-228.

DEBARY Octave, « Histoires d'objets, accompagnées des trouvailles de Christian Carrignon », in : BATTESTI Jacques (éd.) *Que reste-t-il du présent, collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux : Le Festin, 2012, pp. 376-385.

DEBARY Octave et ROUSTAN Mélanie, *Voyage au Musée du quai Branly : anthropologie de la visite du plateau des collections*, Paris : Documentation française, 2012.

DEBARY Octave, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, Grâne : Créaphis, 2019.

DELATTRE Anne-Marie, « Mémoires d'expositions : l'exemple du musée des Confluences », in : *La Lettre de l'OCIM* [en ligne], n°165, 2016, disponible à l'adresse URL : <http://journals.openedition.org/ocim/1652>, consulté le 14 novembre 2019.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Rhizome : introduction*, Paris : Éd. de Minuit, 1976.

DE L'ESTOILE Benoît, *Le gout des autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris : Flammarion, 2007.

DE L'ESTOILE Benoît, « L'oubli de l'héritage colonial », in : *Le Débat*, n° 147/5, 2007, pp. 91-99.

DE L'ESTOILE Benoît, « L'anthropologie après les musées ? », in : *Ethnologie française*, vol. 38, n° 4, 2008, pp.665-670.

DELGADO Elena, "Museums as sites for reflection", in : *Beyond Modernity, do ethnography museums need ethnography*, Actes du colloque international RIME (Réseau international de musées d'ethnographie), Rome, 18-20 avril 2012, textes réunis par FERRACUTI Sandra, *et al.*, Rome : Espera Libreria Archeologica, 2013, pp. 79-90.

DELGADO CORRAL Elena, “Experiencias reflexionadas: Régimen estético de los museos y RIME”, in: *Roots & Routes, research in visual culture*, n°8, octobre-décembre 2012, article disponible à l’adresse URL : <https://www.roots-routes.org> [en ligne] consulté le 20 août 2020.

DELGADO Manuel, “L’Amérique virtual. El Museu d’Amèrica de Madrid”, in: *Revista d’etnologia de Catalunya*, 1995, pp. 78-86.

DELIÈGE Robert, *Une histoire de l’anthropologie. Écoles, auteurs, théories*, Paris : Seuil, 2006.

DELOCHE Bernard, *Museologica. Contradictions et logique du musée*, Mâcon/Savigny-le-Temple : Éd. W/ M.N.E.S., 1989.

DELOCHE Bernard, *Mythologie du Musée, de l’uchronie à l’utopie*, Paris : Le Cavalier bleu, 2010.

DELOCHE Bernard et MAIRESSE François, « Objet », in : DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin (Collection « La Muséologie »), 2011, pp. 385-420.

DESVALLÉES André, « La muséologie, science ou seulement travail pratique », in : *MuWoP/DoTram*, n°1, 1980, pp. 17-18.

DESVALLÉES André (éd), *Vagues, Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon/Savigny-le-Temple : Éd. W/M.N.E.S., vol. 1, 1992.

DESVALLÉES André (éd), *Vagues, Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon/Savigny-le-Temple : Éd. W/M.N.E.S., vol. 2, 1994.

DESVALLÉES André, « Cent quarante termes muséologiques ou Petit glossaire de l’exposition », in : DE BARY Marie-Odile et TOBELEM Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie*, Paris : Séguier, 1998, pp. 215-251.

DESVALLÉES André, « L’incorrect », in : GONSETH Marc-Olivier et al. (éd.), *Cent ans d’ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel : Musée d’ethnographie de Neuchâtel, 2004, pp. 537-542.

DESVALLÉES André, *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? À propos d’ethnographie des « arts premiers »*, Paris : L’Harmattan, 2007.

DIAS Nélia, *Le musée d’ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et Muséologie en France*, Paris : Éditions du CNRS, 1991.

DIAS Nélia, “Does anthropology need museums ? Teaching ethnographic museology in Portugal, Thirty years later”, in : BOUQUET Mary (éd.), *Academic anthropology and the Museum, back to the future*, New York : Berghahn Books, 2001, pp.92–104.

DIAS Nélia, « Le musée du quai Branly : une généalogie », in : *Le Débat*, n° 147/5, 2007, pp. 65-79.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image, questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Éditions de Minuit, 1994.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Éditions de Minuit, 2000.

DIMITRIJEVIC Dejan, « Des enjeux anthropologiques du contemporain », in : *Mondes contemporains*, n°1, 2001, pp.33-55.

DROUGUET Noémie et GOB André, *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels* 4^e éd., Paris : Armand Colin, 2014.

DROUGUET Noémie, *Les musées de société, de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris : Armand Colin, 2015.

DUCLOS Jean-Claude, « De la muséographie participative », in : *L'Observatoire*, n° 40, 2012, pp. 45-49.

DUFRÊNE Thierry et TAYLOR Anne-Christine, *Cannibalismes disciplinaires, quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris : Musée du quai Branly, 2009.

DUFRÊNE Thierry, « Artefacts, œuvres d'art, objets : l'esthétique fait-elle la différence ? », in : *Histoire de l'art*, n° 60, 2007.

DUPAIGNE Bernard, *Le scandale des arts premières : la véritable histoire du Musée du quai Branly*, Paris : Mille et une nuits, 2006.

DURAND Carine, « Artistic practice and museum ethnography », in : *Curator, The museum journal*, vol. 53, 2010, pp. 491-500.

ECO Umberto, *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris : Mercure de France, 1972. Titre originale : *La struttura assente* (1968).

EIDELMAN Jacqueline et RAGUET-CANDITO Nathalie, « L'exposition la différence et sa réception en Suisse, en France et au Québec. Le visiteur comme expert, médiateur et ethnologue », in : *Ethnologie Française*, vol. 32, no. 2, 2002, pp. 357–366.

FABIAN Johannes, *Time and the Other, how anthropology makes its object*, New York : Columbia University Press, 1983.

FABIAN Johannes, “On recognizing things The « Ethnic Artefact » and the « Ethnographic Object »”, in : *L’Homme Revue française d’anthropologie*, n° 170, 2004, pp. 47-60.

FABIAN Johannes, Conférence dans le congrès *Museum Temporalities: Time, History and the (Ethnographic) Museum*, au Research Center For Material Culture, Amsterdam, 26-27 novembre 2015, 31 min, disponible à l’adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3FDS5D8q5pg> [en ligne] consulté le 20 mars 2019.

Fontcuberta Joan, *El beso de Judas, fotografía y verdad*, Barcelona : Gustavo Gili, 2015.

Fornés, Josep, “El museu de la gent”, in: *Mnemòsine: revista catalana de museologia*, N° 4, 2007, pp. 151-163.

Foster Hal, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Madrid : Akal, 2001.
Titre originale : *The return of the real Art and Theory at the End of the Century* (1996)

Foster Hal *et al.* (éd), “Questionnaire on The Contemporary”, in : *October*, n°130, 2009, Massachusetts : Institute of Technology Press Journals, pp. 3-124.

Foucault Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.

Foucault Michel, « Des espaces autres », in : *Empan*, 2004, vol.2, n°54, pp. 12-19,
Disponible à l’adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm> [en ligne] consulté le 21 mars 2020.

Fowles Severin, “The perfect subject (postcolonial object studies)”, in *Journal of Material culture*, vol.2, n°1, 2016, pp. 9-27.

Gabus Jean, *L’objet témoin : les références d’une civilisation par l’objet*, Neuchâtel : Ides et Calendes, 1975.

García Canclini Néstor, *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*, Uruguay: Katz Editores, 2010.

García Marquez Gabriel, *Cien años de soledad*, 8^e éd., Madrid: Espasa Calpe, 1985.

GARZA CUARON Beatriz, “La referencialidad como concepto lingüístico”, in : *Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México*, T. 34, n° 1, 1985/1986, pp. 1-22.

GASKELL Ivan, “Museums and Philosophy - Of Art and Many Other Things, Part I”, in: *Philosophy Compass*, n°7, vol. 2, 2012, pp. 74-84.

GASKELL Ivan, “Museums and Philosophy - Of Art and Many Other Things, Part II”, in: *Philosophy Compass*, n°7, vol. 2, 2012, pp. 85-102.

GEERTZ Clifford, *Works and lives: the anthropologist as author*, Stanford : Stanford University Press, 1988.

GELL Alfred, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”, in: COOTE Jeremy and SHELTON Anthony (éd.), *Anthropology, Art, and Aesthetic*, Oxford/ New York: Clarendon Press/Oxford University Press, 1992, pp. 40-63.

GLAUSER Julien, « Le musée “colonial” d’une Suisse sans empire », in : GONSETH Marc-Olivier *et al.* (éd.), *Cent ans d’ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel : Musée d’ethnographie de Neuchâtel, 2004, pp. 123-137.

GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996.

GÓMEZ PARADAS Muriel, “Musealizar el Mundo desde Barcelona, del Museu Etnològic de Barcelona al Museo de las Culturas del Mundo”, in : *Revista de Museología*, n° 66, 2016, pp. 6-19.

GONSETH Marc-Olivier, « L’Illusion muséale », in : GONSETH Marc-Olivier, *et al.* (éd.), *La Grande illusion*, catalogue d’exposition, Musée d’ethnographie de Neuchâtel, du 21 octobre 2000 au 21 octobre 2001, Neuchâtel : Musée d’Ethnographie, 2000, pp. 155- 164.

GONSETH Marc-Olivier, *et al.* (éd.), *Cent ans d’ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel : Musée d’ethnographie de Neuchâtel, 2004.

GONSETH Marc-Olivier, « Un atelier expographique », in : GONSETH Marc-Olivier, KAHER Roland, HAINARD Jacques, *Cent ans d’ethnographie*, Neuchâtel, MEN, 2004.

GONSETH Marc-Olivier, « Le dépôt, la vitrine et l’espace social », in : MARIAUX Pierre Alain (éd.), *Les lieux de la muséologie*, Berne : Peter-Lang, 2007, pp. 5-48.

GONSETH Marc-Olivier *et al.* (éd.), *L’impermanence des choses*, catalogue d’exposition permanente, Musée d’ethnographie de Neuchâtel, à partir du 26 novembre 2017, Neuchâtel : Musée d’ethnographie, 2018.

GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges-Henri Rivière*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2003.

GREGOROVÁ Anna, « La muséologie : science ou seulement travail pratique dans les musées ? », in : *MuWoP/DoTram*, n°1, 1980, pp. 19-21.

GRIMAUD Emmanuel et TAYLOR-DESCOLA Anne-Christine (*et al.*), *Persona : étrangeté humaine*, Arles : Actes Sud, 2016.

GROSFOGUEL Ramón, « La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global », in: *Tabula Rasa*, n° 4, 2006, pp. 17-46

GROSFOGUEL Ramón, « La compleja relación entre modernidad y capitalismo : una visión descolonial », in: *Pléyade*, n° 21, 2018, pp.29-48.

GUTIÉRREZ USILLOS Andrés (coord.), *Trans diversidad de identidades y roles de género*, catalogue d'exposition, Museo de América, du 22 juin au 24 septembre 2017, Madrid : Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2017.

HAINARD Jacques, « La revanche du conservateur », in : HAINARD Jacques et KAEHR Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, du 02 juin au 30 décembre 1984, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1984, pp. 183-191.

HAINARD Jacques, « Du musée spectacle à la muséographie de la rupture », in: GONSETH Marc-Olivier *et al.*, (éd.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2004, pp. 367-364.

HAINARD Jacques, « Le trou : un concept utile pour penser le rapport entre objet et mémoire » in : DEBARY Octave et TURGEON Laurier (dir), *Objets et mémoires*, Paris : Maison des sciences de l'homme ; Québec : Presses de l'Université Laval, 2007, pp. 127-138.

HALL Stuart (éd.), *Representation : cultural representations and signifying practices*, London : Sage, 1997.

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris : Le Seuil, 2003.

HARTOG François, *Anciens, modernes, sauvages*, Paris: Galaade, 2005.

HARTOG François, « La temporalisation du temps : une longue marche », in : ANDRÉ Jacques, DREYFUS-ASSEO Sylvie et François (dir.), *Les récits du Temps*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010, pp. 9-30.

HARTOG François, *Chronos : l'Occident aux prises avec le temps*, Paris : Gallimard, 2020.

HASTRUP Kristen, "The ethnographic present : a reinvention", in *Cultural Anthropology*, vol.5, n° 1, feb 1990, pp. 45-61.

HATXHAUSEN Charles (éd.), *The Two Art Histories : The Museum and the University*, Williamstown/Massachusetts : Sterling/Francis Clark Art Institute, 2002.

HATXHAUSEN Charles (éd.), "Beyond The Two Art Histories", in : *Journal of art Historiography*, n° 11, dec. 2014, pp. 1-11.

HEINICH Nathalie et POLLAK Michael, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », in : *Sociologie du travail*, 31^e année, n°1, Janvier-mars, 1989, pp. 29-49.

HEINICH, Nathalie, *La fabrique du patrimoine : « De la cathédrale à la petite cuillère »*, Paris : Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009.

HOBBSAWM Eric et RANGER Terence (éds.), *The invention of tradition*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, 1983.

HOLLIER Denis, *Les dépossédés : Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, pp. IX-XVII.

ÍÑIGO CLAVO María, "Statues also die, even... Time and Agency of Museum Display", in : *Stedelijk studies journal*, n°1, 2014, article disponible à l'adresse URL : <https://stedelijkstudies.com/issue-1-collecting-geographies/> [en ligne] consulté en juillet 2019.

JACOBI Daniel, « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », in : *La Lettre de l'OCIM* [en ligne], n°150, 2013, article disponible à l'adresse URL : <http://ocim.revues.org/1295> ; DOI : [10.4000/ocim.1295](https://doi.org/10.4000/ocim.1295) consulté le 30 septembre 2016.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris : Éd. de Minuit, 1963.

JAMIN Jean, « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? » in : HAINARD Jacques et KAHER Roland, *Temps perdu temps retrouvé, voir les choses du passé au présent*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, du 1^{er} juin 1985 au 5 janvier 1986, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1985.

JAMIN Jean, « Faut-il brûler les musées d'ethnographie », in : *Gradhiva*, n°24, 1998, pp. 65-69.

JEANNERET André (éd.), *Musée d'ethnographie 1901-1976*, Genève : Musée d'ethnographie, 1976.

JOLY Marie-Hélène, “Les musées d’histoire”, in : JOLY Marie-Hélène et COMPERE-MOREL Thomas (éd.), *Des musées d’histoire pour l’avenir*, Paris/Péronne : Éd. Noësis/Historial de la Grande Guerre, 1998, pp. 7-37.

JUNET Magali et BLANC Jean-François, « Entretien avec Martin Schärer », in : *Design et muséographie*, disponible à l’adresse URL : <http://www.ecal.ch/download/wysiwyg/7decd4af0dbe2569468b9889fac41c0a.pdf/design-museographie.pdf> [en ligne] consulté le 15 octobre 2018.

KILANI Mondher, « Du terrain au texte », in : *Communications, L'écriture des sciences de l'homme* 58, 1994, pp. 45-60.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, “Objects of ethnography”, in: KARP Ivan and LEVINE Steven, *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington/London: Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 383-443.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, *Destination culture : tourism, museums, and heritage*, Berkeley : University of California Press, 1998.

KNODEL Bernard (éd) *Le musée réinventé : une exposition du TP d'ethnomuséographie*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 2018.

KOSELLECK Reinhart, *Futuro pasado, para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona : Paidós, 1993. Titre originale : *Vergangene Zukunft : Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, (1979).

KRATZ Corinne, “The Ethnographic in the Museum: Knowledge Production, Fragments, and Relationships”, in : *Beyond Modernity, do ethnography museums need ethnography*, Actes du colloque international RIME (Réseau international de musées d’ethnographie), Rome, 18-20 avril 2012, textes réunis par FERRACUTI Sandra *et al.*, Rome : Espera Libreria Archeologica, 2013, pp. 61-78.

KUPER Adam, *Cultura, la versión de los antropólogos*, Paidós básicos : Barcelona, 2001.

LANDI Sandro (éd.), « L’étrangement : Retour sur un thème de Carlo Ginzburg », in : *ESSAIS, Revue interdisciplinaire d’Humanités*, n° hors-série, 2013.

LAURIÈRE Christine, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris : Publications scientifiques du Muséum National d'Histoire Naturelle (coll. « Archives »), 2008.

LAURIÈRE Christine, “Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo : El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940) ”, in : *Revista de Indias*, vol. LXXII, n° 254, 2012, pp. 35-66.

LAVINE Steven D. et KARP Ivan (éd.), *Exhibiting cultures, the poetics and politics of museum display*, Washington/London : Smithsonian Institution Press, 1991.

LE MENESTREL Sara, “La collecte de l’objet contemporain : Un défi posé au Musée de la Civilisation à Québec ”, in : *Ethnologie française*, n° XXVI, (coll. Culture matérielle et modernité), n°1, 1996. pp. 74-91.

LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », in : *Terrain* n°9, Octobre 1987, pp. 110-123.

LENCLUD, Gérard, « Le grand partage ou la tentation ethnologique », in : ALTHABE Gérard, FABRE Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1992, pp. 9-37.

LENCLUD Gérard, « Être contemporain. Altérité culturelle et constructions du temps », in : ANDRÉ Jacques, DREYFUS-ASSEO Sylvie et François (dir.), *Les récits du temps*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010, pp. 34-68.

LENTZ Thomas, “The Common Path: Possible Futures for Art and Anthropology Museums”, in: *Res: Anthropology and Aesthetics*, n° 52, September 2007, pp. 21-27.

LÉVESQUE France, « Contemporanéité et musées : une limite temporelle de la contemporanéité est-elle possible ? », in : *ETC*, n°47, 1999, pp.6-9.

LORENTE Jesús Pedro, “Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica”, in: *Complutum*, vol. 26, n°2, 2015.

LUKIĆ GUZIN Nada, « La Muséologie de l’Est : la construction d’une discipline scientifique et la circulation transnationale des idées en muséologie », *ICOFOM Study Series*, n°43, 2015, pp. 111-125.

MAIRESSE François, « Muséalisation », in : DESVALLÉES André et MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Colin (Collection « La Muséologie »), 2011, pp. 251-255.

MAIRESSE François, « Le désir de la collection totale », in : BATTESTI Jacques (éd.) *Que reste-t-il du présent, collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux : Le Festin, 2012, pp. 64-73.

MAIRESSE François, « Vers une muséologie de la réception : Point de vue », in : *La Lettre de l'OCIM Des dispositifs de médiation innovants, Le recensement des Herbiers*, n° 156, 2014, pp. 32-33.

MAIRESSE François, « Préface », in : SCHÄRER Martin R., *Exposer la muséologie*, ICOFOM 2018, pp. 5-10, ressource en ligne disponible à l'adresse URL : http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Martin_SCHARER_Exposer_la_museologie_pdf.pdf [en ligne] consulté le 8 juillet 2020

MAIRESSE François et DESVALLÉS André (dir.), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris : L'Harmattan, 2007.

MARIAUX Pierre Alain (éd.), *L'objet de la muséologie*, Université de Neuchâtel : Institut d'histoire de l'art et de muséologie, (coll. L'atelier de Thesis), 2005.

MARIAUX Pierre Alain (éd.), *Les lieux de la muséologie*, Berne : Peter-Lang, 2007.

MARIAUX Pierre Alain, « Pour en finir avec les musées de restes », in : CELIS Fernanda et DELÉDERRAY-OGUEY Isaline (éd.), *Le musée disciplinaire comme lieu d'organisation et de production des savoirs. Conversations avec Dominique Poulot*, Neuchâtel : Alphil, 2017, pp. 7-9.

MARANDA Lynn et BRULON SOARES Bruno, "The predatory Museum", in : ICOFOM Study Series [online], n°45, 2017, article disponible à l'adresse URL: <http://journals.openedition.org/iss/290>

MAZÉ Camille *et al.* (éd.), *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2013.

MCLUHAN Marshall, PARKER Harley et BARZUN Jacques. *Le musée non linéaire : exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, (1967), Lyon : Aléas, 2008.

MODEST Wayne, "We have always been modern: Museums, Collections, and Modernity in the Caribbean", in : *Museum Anthropology*, vol. 35, n° 1, 2012, pp. 85-96.

MODEST Wayne et PELS Peter, *Museum Temporalities: Time, History and the Future of the Ethnographic Museum*, London: Bloomsbury Academic, 2021.

NOOTER ROBERTS Mary, "Tradition is always now: African Arts and the Curatorial Turn", in : *African Arts*, vol. 45, n° 1, 2012, pp. 1, 4-7.

NOUDELMANN François, « Le contemporain sans époque : une affaire de rythmes », in : RUFFEL Lionel (éd.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes : Cécile Defaut, 2010, pp.59-75.

NORA Pierre, "La aventura de Les lieux de mémoire", in : CUESTA BUSTILLOS Josefina (ed.), *Memoria e Historia*, AYER, n°32, 1998, pp. 17-34.

PARENT Agnès, « Le nouveau musée de l'Homme », in : *La Lettre de l'OCIM* [en ligne], n°163, 2016, disponible à l'adresse URL : <http://journals.openedition.org/ocim/1613> ; DOI : [10.4000/ocim.1613](https://doi.org/10.4000/ocim.1613), consulté le 19 avril 2019.

PALERMO Zulma et QUINTERO Pablo, *Aníbal Quijano, textos de fundación*, Buenos Aires : Ediciones del signo, 2014.

PEARCE Susan, "Objects as meaning ; or narrating the past", in : PEARCE Susan *New research in Museum Studies : Objects of Knowledge*, London : Athlone, pp. 125-140.

PELS Peter, Conférence d'ouverture du cycle *Museum Temporalities, Time, History and the (ethnographic) museum*, au Research Center For Material Culture, Amsterdam, 29 min, 15 février 2016, disponible à l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dKuh-iOZUFg=dKuh-iOZUFg=dKuh-iOZUFg=dKuh-iOZUFg> [en ligne] consulté le 10 janvier 2020.

PÉREZ ARMIÑO Luis, "El Museo Nacional de Antropología: de los orígenes a una perspectiva intercultural", in: *La exposición histórico-natural y etnográfica de 1893*, Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2017, pp. 279-295.

PEYDRO Laurence (éd), *Musée du quai Branly, Collection Encyclopédies du Voyage*, Paris : Gallimard/Musée du quai Branly, 2016.

PHILLIPS Ruth B., « Museum Pieces : Toward the Indigenization of Canadian Museums », Montreal : McGill-Queen's University Press, 2011.

PIZZORINI - ITIÉ Florence, « Comment traiter le contemporain ? Réflexions autour d'un paradoxe : faut-il et comment traiter le contemporain dans les musées d'ethnographie ? », in : *Rencontres européennes des musées d'ethnographie*, Musée National des Arts et Traditions Populaires, École du Louvre : Paris, 1996, pp. 243-249.

POGREBIN Robin, "Clean House to survive ? Museums confront their crowded basements" *The New York Times*, 12 mars 2019, disponible à l'adresse URL :

<https://www.nytimes.com/interactive/2019/03/10/arts/museum-art-quiz.html> [en ligne] consulté le 10 janvier 2020.

POLI Marie-Sylvie, « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique », in : *Publics et musées*, n°1, 1992, pp. 91-103.

POLI Marie-Sylvie, « Le texte dans un musée d'histoire et de société », in : *Publics et Musées*, n°10, 1996, pp. 9-27.

POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris : Gallimard, 1987.

POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, 2^e Éd., Paris : La Découverte, 2009.

POULOT Dominique, « Le temps des musées et le temps du patrimoine », in : *Hermès, La Revue*, vol.3, n° 61, 2011, pp. 23-29.

POULOT Dominique, « Musées et recherche : quelques perspectives », in : CELIS Fernanda et DELÉDERAY-OGUEY Isaline (éd.) : *Le musée disciplinaire comme lieu de production des savoirs, Conversations avec Dominique Poulot*, Neuchâtel : Alphil, 2018, pp. 17-32.

POULOT Dominique, « Le musée, les objets et les idées : entre savoirs et points de vue », in : *Musées*, vol.31, « Les musées, créateurs de sens - Museums : Creators of Meaning », Montréal : Société des musées québécois, 2013, pp. 1-6.

PRICE Sally, *Arts primitif, regards civilisés*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995. Titre originale: *Primitive art in civilized places*, (1989).

PRICE Sally, « Raconter l'art », in : GONSETH Marc-Olivier *et al.* (éd.), *L'art c'est l'art*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 1999, pp. 77-92.

PRICE Sally, *Paris Primitif : Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago : The University of Chicago Press, 2007.

PRICE Sally, *Au Musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly*, Paris : Denoël, 2011.

REUBI Serge, *Gentlemen, prolétaires et primitifs : Institutionnalisation, pratiques de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880-1950*, Berne : Peter Lang, 2011.

REVAZ Françoise, « Le présent et le futur “historiques” : des intrus parmi les temps du passé ? », in : *Le français aujourd'hui*, 2002, vol.4, n° 139, pp. 87-96.

RICHARDSON Erin, “The True Costs of Collecting – Museums, Climate, and Carbon”, in : *Coalition of museums for climate justice*, 31 janvier 2018, disponible à l’adresse URL : <https://coalitionofmuseumsforclimatejustice.wordpress.com> [en ligne] consulté le 10 janvier 2020.

RIVIÈRE Georges Henri, *La muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie : textes et témoignages*, Paris : Dunod, 1989.

ROMERO CONTRERAS Alejandro Tonatiuh, “Mesoamérica: historia y reconsideración del concepto”, in : *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, vol. 6, n° 3, 1999, pp. 233-242.

ROMERO DE TEJADA Pilar, *Un templo a la ciencia. La historia del Museo Nacional de Etnología*, Madrid : Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1992.

ROMERO DE TEJADA Pilar, “El Museo Nacional de Etnología (Madrid 1875-1993)”, in : ORTIZ GARCÍA Carmen et SÁNCHEZ GÓMEZ Luis Ángel (éd.), *Diccionario histórico de la antropología española*, Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, pp. 498-502.

ROMERO DE TEJADA, Pilar, “Antropología y Museología, nuevas concepciones para los Museos Etnográficos”, in: *Anales del Museo de Antropología*, n° VII, Madrid : Museo de Antropología, 2000, pp. 167-190.

ROUSTAN Mélanie, « Des usages de l’autochtonie dans les musées français », in : *Culture & Musées*, 28, 2016, article disponible à l’adresse URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/852> ; DOI : 10.4000/culturemusees.852 [en ligne] consulté le 22 mars 2019.

RUTTEN Kris, VAN DIENDEREN An and SOETAERT Ronald, “Revisiting the ethnographic turn in contemporary arts”, in : *Critical Arts*, vol. 27, n°5, 2013, pp. 459-473.

SAHLINS Marshall, *Islands of History*, Chicago/London : The Univ. of Chicago Press, 1985.

SAÏD Edward W., *Orientalism*, New York : Vintage Books, 1979.

SÁNCHEZ DEL OLMO Sara, “Rompiendo moldes, las constitución de colecciones contemporáneas del Museo de etnografía de Neuchâtel”, in : ARRIETA URTIZBEREA Iñaki (éd.), *El patrimonio cultural en las sociedades líquidas*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2018, pp. 67-93.

SANCHEZ DEL OLMO Sara, “Contra el tiempo y el olvido: la representación del pasado traumático paraguay en el Museo de las Memorias”, *Cahiers des Amériques latines*, 90, 2019, article disponible à l’adresse URL: <http://journals.openedition.org/cal/9152> ; DOI : [10.4000/cal.9152](https://doi.org/10.4000/cal.9152), [en ligne] consulté le 13 décembre 2019

SANJEK Roger, “The Ethnographic Present”, in: *Man*, New Series, Vol. 26, No. 4, 1991, pp. 609-628.

SAVALL Cristina, “Golpe de timón hacia el debate social en el Museu de les Cultures del Món”, in : *El Periódico*, 1 juin 2016, disponible à l’adresse URL : <http://www.elperiodico.com/es/mas-barcelona/20160601/nueva-etapa-mas-antropologica-museu-cultures-mon-5155465> [en ligne] consulté le 11 aout 2017.

SCHÄRER Martin R., « La relation homme-objet exposée. Théorie et pratique d’une expérience muséologique », in : *Publics et Musées*, n°15, 1999, pp. 31-43.

SCHÄRER Martin R., « La mise en exposition de l’alimentation : L’exemple de l’Alimentarium de Vevey. », in : *Culture & Musées*, n°13, 2009, pp. 115-129.

SCHÄRER Martin R., *Exposer la muséologie*, ICOFOM, disponible à l’adresse URL : http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Martin_SCHARER_Exposer_la_museologie_pdf.pdf [en ligne] consulté le 8 juillet 2020.

SCHULZE Mario, “Things are changing: Museums and the Material Turn”, in: *Museological Review*, no. 18, vol. 2014, 2014.

SCOTT Mary Katherine, “Engaging with pasts in the present: Curators, Communities, and Exhibition Practice”, in : *Museum Anthropology*, vol. 35, n° 1, 2012, pp. 1-9.

SEGALEN Martine, “Anthropology at home and in the Museum, The case of the Musée National des Arts et Traditions Populaires in Paris”, in : BOUQUET Mary (ed.), *Academic anthropology and the Museum, back to the future*, New York : Berghahn Books, 2001, pp.76-91.

SEGALEN Martine, *Vie d’un musée. 1937-2005*, Paris : Stock, 2005.

SEGALEN Martine, « Des ATP au MUCEM : exposer le social », in : *Ethnologie française*, Presses Universitaires de France, 2008, vol. 38, n°4, pp. 639-644.

SHATANAWI Mirjam, « Contemporary art in ethnographic museums », in: BELTING Hans, *et al.* (eds.), *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern : Hatje Cantz, 2009, pp. 368-384.

SHELTON Anthony, “Unsettling the meaning : critical museology, art and anthropological discourses”, in: BOUQUET Mary (éd.), *Academic anthropology and the Museum, back to the future*, New York : Berghahn Books, 2001, pp. 142-161.

SHELTON Anthony, “The Public Sphere as Wilderness: Le Musée du quai Branly”, in: *Museum anthropology*, vol. 32, n°1, 2009, pp. 1-16.

SHELTON Anthony, “Critical Museology: a Manifesto”, in : *Museum Worlds Advances in Research*, Berghahn Journals, vol. 1, n° 1, 2013, pp. 7-23.

SIEGENTHALER Fiona, “Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship”, in: *Critical Arts*, vol. 27, n°6, 2013, pp. 737-752.

SOMÉ Roger, *Anthropologie et philosophie du sensible*, Paris : Connaissances et savoirs, 2017.

STASZAK Jean-François, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », in : *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148, 2008, pp. 7-30.

STEPHAN Anne, « Les expositions temporaires au musée de l'Homme - Le musée comme lieu de débat sur les questions de société », in : *La Lettre de l'OCIM* [en ligne], n°163, 2016. Disponible à l'adresse URL : <http://journals.openedition.org/ocim/1616> ; DOI : [10.4000/ocim.1616](https://doi.org/10.4000/ocim.1616), consulté le 02 mai 2019.

STRANSKY Zbynek, « La muséologie : science ou seulement travail pratique dans les musées ? », in : *MuWoP/DoTram*, n°1, 1980, pp. 42-45.

STOCKING George (éd.), *Objects and others : essays on museums and material culture*, Madison : Univ. of Wisconsin Press, 1985.

THOMAS Nicholas, “We need ethnographic museums today – whatever you think of their history”, in: *APOLLO, The international art magazin*, 29 march 2016, disponible à l'adresse URL : <https://www.apollo-magazine.com/we-need-ethnographic-museums-today-whatever-you-think-of-their-past/> [en ligne] consulté 12 juin 2016.

THOMAS Nicholas, *The return of curiosity : what museums are good for in the twenty-first century*, London : Reaktion Books, 2016.

THOMAS Nicholas, « No normal – a foreword », in : VON ZINNENBURG CARROL Khadija (éd.), *The Importance of Being Anachronistic: Contemporary Aboriginal art and museum reparations*, Melbourne: Discipline/Third Text, 2016, pp. 13-19.

THOMAS Nicholas, “The importance of being anachronistic”, conférence sur YouTube. Visité en 2015, inaccessible en 2019.

TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris : Seuil, 1977.

TODOROV Tzvetan, « La mémoire devant l’histoire », in : *Terrain*, 25,1995, pp. 101-112.

TURGEON Laurier et DUBUC Elise, « Musées d'ethnologie: nouveaux défis, nouveaux terrains », in : *Ethnologies*, Annual, n°2, vol.24, 2002, pp.5-18.

VAN BROEKHOVEN Laura, “Ethnographic Heterotopia”, in : *Beyond Modernity, do ethnography museums need ethnography*, Actes du colloque international RIME (Réseau international de musées d’ethnographie), Rome, 18-20 avril 2012, textes réunis par FERRACUTI Sandra, *et al.*, Rome : Espera Libreria Archeologica, 2013, pp. 91-98.

VAN GEERT Fabien *et al.*, “Los museos de Antropología : del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación antes los nuevos retos políticos, científicos y sociales”, in : *Opsis*, n° 16, 2016, pp. 342-360.

VAN GEERT Fabien, *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d’une transformation globale*, Paris : La documentation française, 2020.

VIARO Mario Alain et ZIEGLER Arlette, « L’île de Nias », in : *Arts des mers du Sud, Collections du Musée Barbier-Mueller*, Paris : Adam Biro, 1998, pp. 22-33.

VERSWIJVER Gustaaf, “Plastic Straw Headdresses among the Kayapo Indians”, in : BOTTIAUX *et al.* (éd.), *Fetish Modernity*, catalogue d’exposition, Royal Museum of Central Africa Tervuren 2011, Museo de América Madrid 2011-2012, Naprstek Museum of Cultures Prague 2012, Museum für Völkerkunde 2012-2013, Viena, Rijksmuseum voor Volkenkunde National Leiden 2013-2014, National Museums of World Culture Stockholm 2014, Tervuren : Musée Royale de l’Afrique Centrale, 2011, pp. 159-205.

VIARO Mario Alain et ZIEGLER Arlette. « L’île de Nias » in : *Arts des mers du Sud. Collections du Musée Barbier-Mueller*, Paris : Adam Biro, 1998, p. 22-33, disponible à l’adresse : <https://archiveouverte.unige.ch/unige:26507/ATTACHMENT01>[en ligne] consulté 2 février 2018.

VON ZINNENBURG CARROL Khadija (éd.), *The Importance of Being Anachronistic: Contemporary Aboriginal art and museum reparations*, Melbourne: Discipline/Third Text, 2016.

WAGNER Roy, *The invention of culture*, Chicago : The University of Chicago Press, 1981.

WASTIAU Boris, *Exit Congo Museum : un essai sur la "vie sociale" des chefs-d'oeuvre du musée de Tervuren*, catalogue d'exposition, Musée royal de l'Afrique centrale, du 24 novembre 2000 au 24 juin 2001, Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, 2000.

WASTIAU Boris, *Medusa en Afrique : la sculpture de l'enchantement*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie de Genève, du 14 novembre 2008 au 30 décembre 2009, Genève/Milan : Musée d'ethnographie/5 Continents, 2008.

WASTIAU Boris, « La reconversion du musée glouton », in : GONSETH Marc-Olivier et al. (éd.), *Le musée cannibale*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, du 9 mars 2002 au 2 mars 2003, Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2002, pp. 85-109.

WASTIAU Boris, *Amazonie : le chamane et la pensée de la forêt*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie de Genève, du 20 mai 2016 au 8 janvier 2017, Paris/Genève : Somogy/MEG, 2016.

WASTIAU Boris, *Afrique : les religions de l'extase*, catalogue d'exposition, Musée d'ethnographie de Genève, du 18 mai 2018 au 6 janvier 2019, Paris/Genève : Somogy/MEG, 2018.

WITTE Bernd, *Topographies du souvenir : Le livre des passages*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle (coll. Publications de l'Institut d'Allemand), 2007.

Catalogues de collections (en ligne)

Catalogue en ligne des collections en ligne du Musée d'ethnographie de Genève, disponible à l'adresse URL : <http://www.ville-ge.ch/meg/musinfo00.php?what=aspirateur&dpt=ETHEU&debut=0&bool=AND> [en ligne] consulté le 06.02.2019.

Catalogue en ligne des collections du Muséum National D'Histoire Naturelle , disponible à l'adresse URL : <https://www.mnhn.fr/fr/collections/ensembles-collections> [en ligne] consulté le 10 juin 2020.

Catalogue en ligne de collections du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, disponible à l'adresse URL : https://webceg.ne.ch/pls/apex4/f?p=121:8:::NO:8:P8_MUSEE:100000 [en ligne] consulté le 10 juin 2020.

Catalogue en ligne des collections du Musée du quai Branly Jacques- Chirac., disponible à l'adresse URL : <http://www.quaibranly.fr/fr/collections/toutes-les-collections/le-plateau-des-collections/loceanie/> [en ligne] Consulté le 18 avril 2018.

CERES colecciones en red, catalogue en ligne des collections des musées de l'État espagnol, disponible à l'adresse URL : <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. [en ligne] consulté le 05 juin 2018.

Documents à caractère de source (non publiés)

“Documento para la adquisición de piezas”, 1991, document sur papier, non publié, sans cote, *Archivos de donaciones y compras*, Museo Nacional de Antropología, Madrid, España.

“Documento para la adquisición de piezas”, 2012, document sur papier, non publié, sans cote, *Archivos de donaciones y compras*, Museo Nacional de Antropología, Madrid, España.

Sites web

Appel aux dons pour une collecte participative : *Vivre au temps du confinement*, disponible à l'adresse URL : <https://www.mucem.org/collecte-participative-vivre-au-temps-du-confinement> [en ligne] consulté le 2 mai 2020.

Centre CARMAH (Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage) : <http://www.carmah.berlin/our-centre/> [en ligne] consulté le 2 décembre 2020.

Code de déontologie de l'ICOM, disponible à l'adresse URL : http://archives.icom.museum/code2006_fr.pdf [en ligne] consulté le 12 novembre 2018.

Dictionnaire Gaffiot, latin-français (1934), disponible à l'adresse URL : <https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=curare> [en ligne] consulté le 4 janvier 2020.

Directorio de museos y colecciones de España, disponible à l'adresse URL : <http://directoriomuseos.mecd.es/> [en ligne] consulté le 8 février 2018.

École du Louvre, études doctorales et co-encadrements, disponible à l'adresse URL : <http://www.ecoledulouvre.fr/enseignements/etre-eleve/troisieme-cycle/co-encadrements-doctoraux> [en ligne] consulté le 9 juin 2020.

Eshetu Théo, site web de l'artiste, disponible à l'adresse URL : <http://www.theoeshetu.com> [en ligne] consulté le 21 février 2020.

Fondation Cartier à Paris, exposition temporaire : *Claudia Andujar, The Yanomami Struggle*, disponible à l'adresse URL : <https://www.fondationcartier.com/en/exhibitions/claudia-andujar-lalutteyanomami?locale=en> [en ligne] consulté le 20 juin 2020.

Fondos museográficos y documentales, Museo Nacional de Antropología, disponible à l'adresse URL : <https://www.mecd.gob.es/mnantropologia/fondos/Fondos-museograficos-y-documentales/Nuestra-coleccion/Asia.html> [en ligne] consulté le 22 février 2018.

Funcionalidades de DOMUS, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, España, disponible à l'adresse URL : https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/funciones-de-los-museos/documentacion/documentacion-de-colecciones/Domus_funcionalidades.pdf. Consulté le 07.06.2018 [en ligne] consulté le 3 janvier 2019.

ICOFOM, 43e Symposium annuel : *La décolonisation de la muséologie : musées, mélange et mythes d'origine*, disponible à l'adresse URL : <https://www.icomcanada.org/fr/2020/02/22/appele-a-communications-du-symposium-annuel-de-licofom-montreal-2020/> [en ligne] consulté le 29 mai 2020.

Indian Self Determination and Education Assistance Act of 1975, disponible à l'adresse URL du Congrès des États-Unis : <https://www.congress.gov/bill/93rd-congress/senate-bill/1017> [en ligne] consulté le 18 janvier 2020.

Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel, disponible à l'adresse URL : https://www.unine.ch/iham/home/theses_de_doctorat.html [en ligne] consulté le 23 mars 2020.

Laboratoire de recherche *Observatorio de la Vida Cotidiana*, disponible à l'adresse URL : <http://ovq.cat/es/ovq/> [en ligne] consulté le 23 mars 2020

Ley 14/2011, de 1 de junio, de la Ciencia, la Tecnología y la Innovación/ Disposición adicional decimocuarta. Otros agentes de ejecución de la Administración General del Estado, disponible à l'adresse URL : <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2011-9617&tn=1&p=20171007#dadecimocuarta> [en ligne] consulté le 30 octobre 2018.

Mas Humanos, Exposition organisée par la Science Gallery du Trinity College Dublin, disponible à l'adresse URL : <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha-humanos/129032> [en ligne] consulté le 22 juillet 2020.

Missions et fonctionnement du Musée, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, disponible à l'adresse URL : <http://www.quaibranly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/chiffres-cles/> [en ligne] consulté le 29 mai 2018.

Monteiro Fabrice, site web de l'artiste : <https://fabricemonteiro.viewbook.com> [en ligne] consulté le 21 février 2020.

Musée de l'Homme, Mission scientifique Dakar-Djibouti *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Musée d'Ethnographie du Trocadéro (Museum d'histoire naturelle) et Mission scientifique Dakar- Djibouti. Paris, 1931. p. 6. Disponible sur le site de la Bibliothèque Nationale de France, à l'adresse URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65415773/f5.image.texteImage> [en ligne] consulté le 10 mai 2020.

Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, disponible à l'adresse URL : <https://www.mucem.org> [en ligne] consulté le 25 mars 2020.

Plan stratégique 2020-2024, 2020, Musée d'ethnographie de Genève, disponible dans : https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/MEG_PS_2020_2024.pdf , [en ligne] consulté le 12 février 2021.

Politique d'acquisition du Musée d'Ethnographie de Genève, Musée d'ethnographie de Genève, disponible à l'adresse URL : http://www.ville-ge.ch/meg/pdf/politique_acquisition.pdf . [en ligne] consultée le 12 novembre 2018.

Programme international de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine ; un programme conjoint de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et de l'Université du Québec à Montréal, disponible à l'adresse : <http://univ-avignon.fr/m-jean-davallon-3034.kjsp> [en ligne] consulté le 30 juin 2020.

Rapports d'activités du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, disponible à l'adresse URL : <http://www.quaibranly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/rapports-dactivite/> [en ligne] consulté le 06 juin 2018.

Rapport d'activités de l'année 2016 du Musée d'ethnographie de Genève, disponible à l'adresse URL : https://www.ville-ge.ch/meg/pdf/rapport_activites_2016.pdf [en ligne] consulté le 18 avril 2019.

Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle, préparé par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy. L'intégralité du rapport est disponible à l'adresse URL : <https://bj.ambafrance.org/Telecharger-l-integralite-du-Rapport-Sarr-Savoy-sur-la-restitution-du> [en ligne] consulté le 10 août 2020.

RIME Réseau international des musées ethnographiques, disponible à l'adresse URL : <https://culturelab.be/archive/rime/> [en ligne] consulté le 23 mars 2020.

Revue *TOTEM*, répertoire téléchargeable de la revue du Musée d'ethnographie de Genève, disponible à l'adresse URL : <http://www.ville-ge.ch/meg/totem.php> [en ligne] consulté le 8 janvier 2020.

SWICH, *Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritages*, disponible à l'adresse URL : <https://www.swich-project.eu/partners/index.html> [en ligne] consulté le 23 mars 2020.

ANNEXES

Annexe 1. Fiche de visite pour l'analyse critique des expositions

Ficha de visita a exposición

Nombre del Museo:
Tipo de Museo:
Ubicación:
Nombre de la exposición:
Periodo de la exposición:
Número de exposiciones temporales del Museo simultáneamente:
Número de exposiciones por año :
Fecha de la Visita:
Duración de la visita:
Curaduría:
Concepción:

Análisis de la exposición: concepto

Tipo de museografía:
Objetivos de la exposición:
Mensaje de la exposición:
Hilo conductor:
Legibilidad semántica:
Temas que ejemplifican el concepto:
Cómo se definen los temas y como se articulan:
Ubicación temporal de la temática:
Ubicación geográfica de la temática:
Relación con el Presente de la temática:
Relación con el Aquí de la temática:
Movilización campos disciplinarios:
Incorporación de reflexiones metamuseales (o metaexpositivas):

Análisis de la exposición: materialización

SALA Y RECORRIDO

Ubicación de la exposición:
Tipo de recorrido:
Descripción de la estructura del recorrido:

OBJETOS ORIGINALES.

Lugar que tienen los objetos originales:
Características de los objetos:
*Objetos presentados textualmente como *obras de arte*:
Procedencia de los objetos:
Tipos de dispositivos:

EXPÔTS

Utilización en el propósito general:
Tipo de display:
Seguridad:

Tratamiento de la señalética:

Textos de sala.

Contenido:

Destinatario:

Idioma:

Cartelas.

Localización:

Contenido:

Destinatario:

Idioma:

Imágenes, gráficos:

Escenografía.

Legibilidad gráfica:

Iluminación:

Arquitectura efímera y Distribución de la escenografía:

Acción del visitante.

Accesibilidad:

Interactividad:

Articulación de diferentes tipos de visitas en el recorrido:

Saberes inducidos y adquiridos.

Placer de la visita:

Impresiones de la exposición

Annexe 2. Grille pour classer les objets présents dans les exposition permanentes des huit études de cas inclus dans cette recherche.

	MEB	MCMB	MAM	MNA	MEG	NEB	MEN	NdH
Avant								
1980								
Après								

objets d'ici

Avant

1980

Après

objets de là-bas

Annexe 3. Liste d'images dans le texte.

Figure 1. Exposition permanente du Museo de las Culturas del Mundo, Barcelona, 2016.

Figure 2. Hall central et salles d'exposition permanente du *Museo Nacional de Antropología*, Madrid, 2019.

Figure 3. Plan de l'exposition permanente du Musée du quai Branly, Paris, 2018.

Figure 4. Salle d'exposition permanente du Musée d'ethnographie de Genève, 2017.

Figure 5. Salle *Orígenes del Museo*, dans l'exposition permanente du *Museo Nacional de Antropología*, Madrid, 2019.

Figure 6. Vitrine *Juegos y Juguetes* dans l'exposition permanente du *Museo Nacional de Antropología*, Madrid, 2019.

Figure 7. *Tsantsa*, Exposition permanente, Musée d'ethnographie de Genève, 2018.

Figure 8. Vitrine avec des bracelets, exposition permanente, *Museo de América*, Madrid, 2018.

Figure 9. *Cruche* présentée dans l'exposition permanente du Musée d'ethnographie de Genève, 2020. Collections de l'Europe, droits de l'image : MEG.

Figure 10. Ensemble d'étuis pour téléphones portables, exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Figure 11. Ensemble d'étuis pour téléphones portables, exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Figure 12. Coiffe constituée de pailles en plastique dans l'exposition permanente du MEN, 2019.

Figure 13. Quelques objets produits industriellement et avec des matériaux synthétiques dans l'exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Figure 14. Dispositif d'exposition d'étuis et téléphones portables dans l'exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Figure 15. Casque tlingit, probablement collecté lors de l'expédition de Malaspina dans la baie de Yakutat (Alaska) en juin 1791, *Museo de América*, 2109. Droits de l'image : *Museo de América*.

Figure 16. Objets *familiers* dans l'exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Figure 17. Comparaison entre deux objets d'origine lointain.

Figure 18. Vitrine sur le *Mythe des Moires*. Ciseaux : objets quotidiens et industriels, devenus étranges : *ils coupent des vies*. MEN, exposition temporaire *C'est pas la mort !*, 2015.

Figure 19. *Pain rituel*, réalisé en 2013-2014 en Sardaigne, dans l'exposition permanente du MEG, 2018. Droits de l'image : MEG.

Figure 20. Animaux marins monumentaux créés au Déroit de Torres entre 2015-2017. Exposition permanente MEG, 2018.

Figure 21. *Fétiche à clous*, offert au MEN en 2010, actuellement présenté à l'exposition permanente du Musée, MEN, 2018.

Figure 22. Amulettes de Sénégal dans l'exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Figure 23. Masque de génie tutélaire, créé en 2013 en Thaïlande, exposée dans le « plateau des collections » du Musée du quai Branly en 2016. Droits de l'image : MqB.

Figure 24. Mouchoir *musue*, confectionné par les *Cuna* de Panamá, autour de 1980, présenté dans l'exposition permanente du Museo de América en 2019. Droits de l'image, Museo de América.

Figure 25. Tableau *Corpus Christi, el Inti Raymi de nuestros antepasados*, auteur : Julio Toaquiza, 2002. Présenté à l'exposition permanente du Museo Nacional de Antropología en 2019. Droits de l'image : Museo Nacional de Antropología.

Figure 26. Tableau *Turistas visitando a la familia Toaquiza*, auteur : Julio Toaquiza, 2007. Non exposé, droits de l'image : Museo Nacional de Antropología.

Figure 27. Installation de Gisela Motta et Leandro Lima dans l'exposition *Amazonie, le chaman et la pensée de la forêt*, MEG 2016. Droits de l'image : MEG.

Figure 28. Photographies du culte dans une église érythréenne à Genève. Christian Lutz. Exposition *Afrique. Les religions de l'extase*, MEG, 2018.

Figure 29. Vitrine dédiée aux différentes parures dans les cultures américaines, le concept est matérialisé dans les objets et leur contexte d'origine recrée avec les illustrations placées au fond de la vitrine. Exposition permanente du Museo de América, 2019.

Figure 30. Image du vidéo *Festival of Sacrifice* de Theo Eshetu, présentée à l'exposition *Afrique. Les religions de l'extase*, MEG 2018. Image extraite du vidéo sur vimeo. Accessible sur <https://vimeo.com/161355780> [en ligne] Consulté le 10 août 2020.

Figure 31. Image extraite du vidéo *River* du groupe musicale *Ibeyi*, dans l'exposition *Afrique. Les religions de l'extase*, MEG, 2018.

Figure 32. Salle *América*, au Museo Nacional de Antropología de Madrid, en 2016, avant que le tableau ait été remplacé par la coiffe en plumes.

Figure 33. Parure en plumes présenté dans la salle *América*. Exposition permanente du Museo Nacional de Antropología, 2019.

Figure 34. Costumes régionaux exposés au centre de l'exposition *Trans* : diversidad de identidades y de roles de género*, Museo de América, 2017. Droits de l'image : Museo de América.

Figure 35. Succession de vitrines consacrées aux rites de passage. *El ciclo vital*, exposition permanente du Museo de América, 2019.

Figure 36. Photographie appartenant à la série *Flores de Guiechachi* de Nuria López, exposition *Trans* : diversidad de identidades y de roles de género*, Museo de América, 2017. Droits de l'image : Museo de América.

Figure 37. Au premier plan sculpture d'Hermaphrodite (Museo Del Prado), à gauche photographie d'Andy Warhol habillé en femme (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), au centre portrait de Sor Juana Inés de la Cruz (MAM). Exposition *Trans* : diversidad de identidades y de roles de género*, Museo de América, 2017.

Figure 38. Tableau, *Rivière Ord, rivière Bow, rivière Denham*, auteur : Rover Thomas, 1980, exposé dans le « plateau des collections » du Musée du quai Branly en 2017. Droits de l'image : MqB.

Figure 39. Tableau *Munyuku*, auteur : Bakulanay Maravili, 1996, exposé dans le « plateau des collections » du Musée du quai Branly en 2017. Droits de l'image : MqB.

Figure 40. En haut : *Area V5*, auteur : Louis Philippe Demers, exposition temporaire *Mes Humans*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2016. En bas : *Eye box*, auteur : Wang Zi Won, exposition temporaire *Persona : étrangeté humaine*, Musée du Quai Branly, 2016. Deux œuvres qui sont des yeux qui suivent le visiteur pour déclencher le *Uncanny Valley*.

Figure 41. Photographie, *Undiscovered #4*, auteur : Michael Cook, 2010, exposée à *L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie*. MEG, 2017. Image tirée de la revue du MEG *Totem* n° 74.

Figure 42. Première salle de *L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie*, les murs sont vides du point de vue de l'entrée de l'exposition. MEG, 2017.

Figure 43. Dernière salle de *L'effet boomerang. Les arts aborigènes d'Australie*, espace de carte blanche à l'artiste Brook Andrews. MEG, 2017.

Figure 44. Diptyque : *Holly I et Holly II*, auteur : Fabrice Monteiro, 2014, à l'entrée de l'exposition *Afrique. Les religions de l'extase*, MEG, 2018.

Figure 45. Vitrine *Du berceau à la tombe*, recrée lors de l'exposition temporaire *Georges Henri Rivière, voir c'est comprendre*, MUCEM 2019.

Figure 46. Vitrine *Aux frontières de la condition humaine*, objets formant un group dynamique. Succession chronologique, expression linéaire du temps. Exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Figures 47 et 48. En haut : Vitrine, *Des modes de vie aux impacts différents*, ensemble écologique d'objets. En bas : Vitrine *Mondialisation et affirmations identitaires*, classement par typologie d'objets. Les deux illustrations : exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Figures 49 et 50. Objets-témoins, objets denses et contemporains. En haut : amulettes confectionnées à partir de plastique et en verre. En bas : amulette-tongs recouvertes d'inscriptions talismaniques. Exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Figure 51. Vitrine *Des ressources à préserver et à partager : la biodiversité agricole, un patrimoine en danger*. Exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Figure 52. Vitrine *Mundiya Kepanga, ambassadeur de la biodiversité*. Exposition permanente du Musée de l'Homme, 2018.

Figure 53. Première couche de signification, découpage matériel et conceptuel. Création d'un contexte fictif : scénario du cabaret pour des plumes de la Nouvelle Guinée. *L'Impermanence des choses*, exposition permanente du MEN, 2019.

Figure 54. Deuxième couche de signification (textuelle) présentation d'un récit réel mais qui n'est pas le vrai contexte perdu des objets présentés. *L'impermanence des choses*, exposition permanente du MEN, 2019.

Figure 55. Troisième couche de signification (objet et texte). Rétablissement du contexte perdu des *brassards padàri*, information sur leur monde d'origine, ainsi qu'inscription de l'objet du passé au présent. *L'Impermanence des choses*, exposition permanente du MEN, 2019.

Figures 56 et 57. Salle *Poids* à l'exposition *L'Impermanence des choses*, MEN, 2019. En haut les étiquettes flottantes, en bas, un poids *ashanti*.