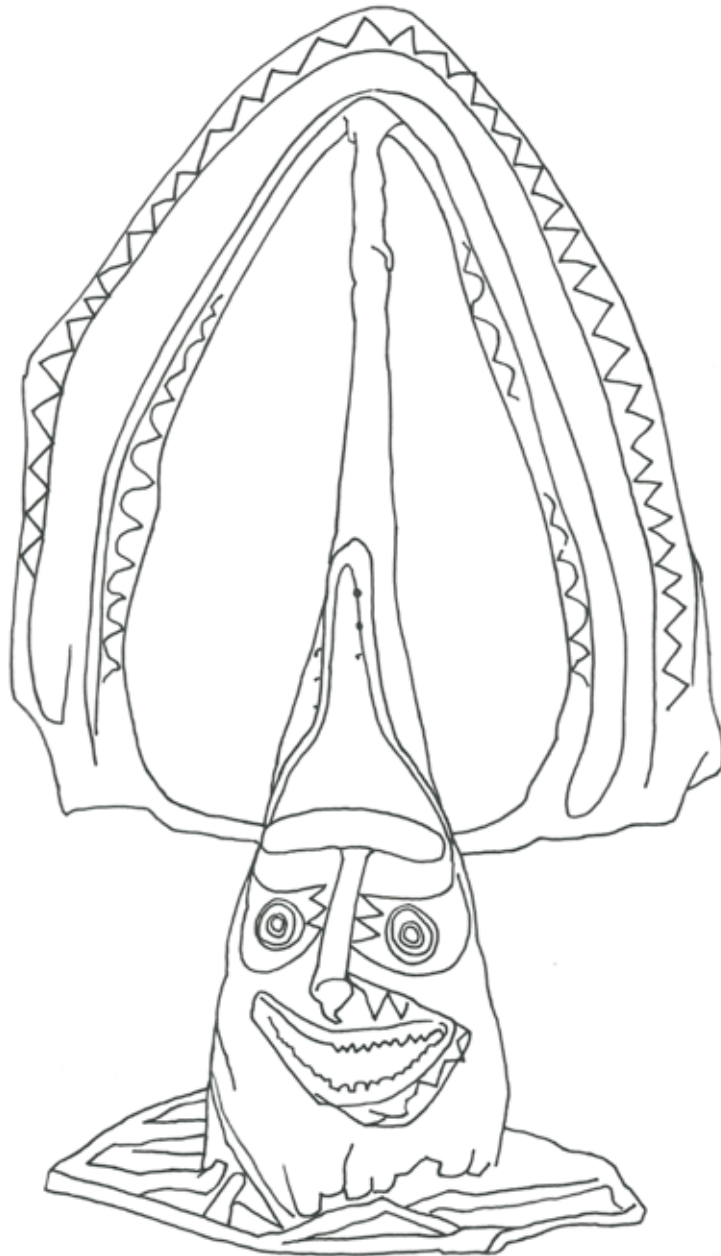


RÉÉVALUATION DU PROJET MUSÉES DU MONDE

(PREMIÈRE MISSION DU COMITÉ SCIENTIFIQUE DE RÉÉQUILIBRAGE CULTUREL)



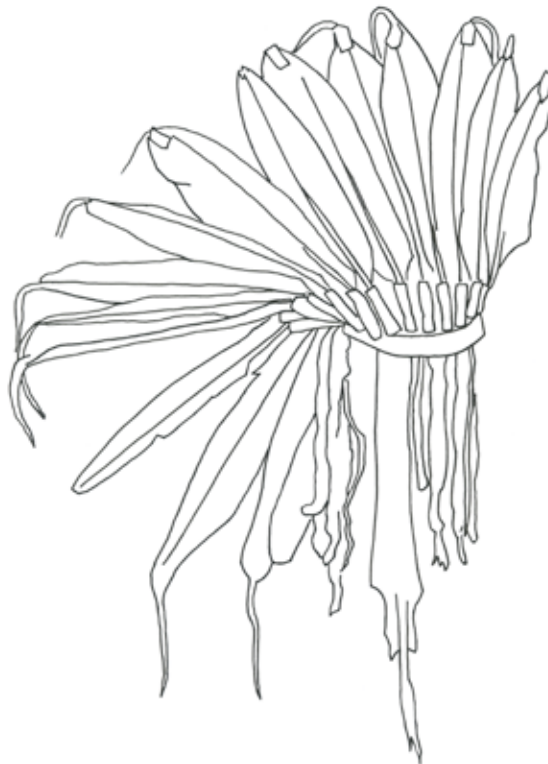
Tropen museum, **Amsterdam**

Heidi Wood
septembre 2018

ACTE DE NAISSANCE DU COMITÉ SCIENTIFIQUE DE RÉÉQUILIBRAGE CULTUREL

Les pages qui suivent ont leur point de départ dans un projet d'inventaire en dessin des collections muséales dans 35 villes que j'ai mené de 2009 à 2015. Le projet s'appelait **Musées du monde**¹. Les débats qui secouent les musées ethnographiques depuis quelques décennies dont j'ai connaissance depuis peu m'incitent à repenser le discours dont j'ai entouré ce projet. Je revois l'approche à mes dessins en faisant une nouvelle distinction dans le type de musées consultés : entre *musées de Soi* et *musées des Autres*. Cette classification me permet de poser la question de *qui parle* et de *qui on parle* dans le récit muséographique, en écho des pratiques de réflexivité devenues courantes. Lors de la réalisation des dessins, je n'avais pas su lire le récit dans ces termes.

Je me trouve dans la même situation qu'un directeur de musée chargé de collections issues d'un contexte colonial dont l'approche est mise en cause par de nouveaux apports théoriques et d'un monde qui change. J'entends à la fois réhabiliter mes archives et tenter d'endiguer une tendance institutionnelle qui consiste à réduire le nombre d'objets présentés pour mieux servir un récit actualisé. Je m'intéresserai à la contribution des cartels et des notices explicatives muséaux aux efforts de revoir le discours que des musées occidentaux se permettent de tenir sur les « Autres » en menant une étude comparative dans quelques musées parisiens. J'esquisse ici les prémices d'un **Comité scientifique de rééquilibrage culturel** pour mener à bien cette action. Je compléterai l'étude de quelques illustrations et de détours anecdotiques pertinents à ces enjeux.



Musée Mc Cord, Montréal

1 On peut consulter ces dessins sur www.heidiwood.net > projets > musées du monde.

De 2009 à 2015, en marge de ma pratique artistique, je me suis consacrée à un projet personnel que j'ai appelé **Musées du monde**. L'idée était de faire un inventaire en dessins des objets contenus dans les musées d'une sélection de villes. J'ai résolu de faire une ville pour chaque lettre de l'alphabet : un abécédaire. Ce projet avait le mérite de concilier ma passion pour l'exploration du monde en vols *low cost*, l'envie de faire les dessins d'observation comme une forme de méditation et un intérêt pour les contraintes arbitraires. Je voulais voir si un portrait de chaque ville se dégagait des objets (mais non pas des œuvres d'art) qu'elle avait choisi d'archiver. Deux des objets dessinés étaient juxtaposés, l'un en silhouette, l'autre aux traits, pour aboutir à une image censée synthétiser l'esprit du lieu. Quand j'ai mis fin au projet, j'avais inventorié les collections de 35 villes, essentiellement en Europe (23) mais aussi en Asie (5), en Amérique du nord (2), au Maroc (2), en Turquie, en Israël et en Australie. Il manquait des représentants pour les lettres E, O et Q.

Réalisé sans bagage théorique, ce projet vient renforcer un aspect des musées que certains leur reprochent : de servir la construction d'identités nationales. Il distingue entre objets et œuvres d'art - catégorisation qui soulève des questions - pour inclure les premiers et en exclure les seconds. Ainsi, il s'invite dans les polémiques qui secouent les musées ethnographiques depuis plusieurs décennies suite à la mise en cause de la possibilité d'envisager des objets en tant que témoins culturels qui renseignent sur une société. Les liens profonds entre ces musées et la domination coloniale, qu'ils ont justifiée et qui a été le contexte permettant la *spoliation* des artefacts², ont impulsé des tentatives de *détoxication* des institutions qui les mettent en scène. Ces initiatives et ces débats, dont j'évoquerai les contours, peuvent m'aider à repenser mon projet initial. Je souhaite m'aligner sur « l'obligation post-coloniale de contemporanéité faite aux musées³ », selon les termes de Jean-Loup Amselle. Cependant, la nécessité pour moi de me confronter aux objets pour les dessiner met mes intérêts en conflit avec « l'obligation postcoloniale », selon certaines communautés indigènes, d'une restitution généralisée des objets obtenus dans un contexte de rapports de force inégaux.



Museo de Storia Naturale - Antropologia e Etnologia, Florence

2 Bénédicte Savoy, titulaire de la chaire internationale « Histoire culturelle des patrimoines artistiques en Europe, XVIIIe – XXe siècle » au Collège de France, nuance cette approche : « le terme de spoliation parle du point de vue des victimes. Pas des vainqueurs. Je propose le terme plus neutre de « translocation ». Non pour dépolitiser le débat, mais pour y faire entrer toutes les catégories d'appropriation d'œuvres d'art et du patrimoine aux dépens d'un plus faible, économiquement ou militairement. Car les guerres ne sont qu'une sous-catégorie. La dispersion de l'art africain au XIXe et XXe siècle ne résulte pas que de la guerre ou de la colonisation. Après la décolonisation, elle est due au marché de l'art » (**Le monde** 19 août 2017).

3 Jean-Loup Amselle, **Le musée exposé**, 2016, Paris : Lignes. p. 27

Détour anecdotique 1 :

LE REGARD DES ARTISTES : PRÉCAUTIONS D'USAGE

Clémentine Deliss, quand elle était directrice du Musée des cultures du monde de Francfort (de 2010 à 2015), affirmait que seuls les artistes contemporains sont capables de « soigner » les collections particulièrement problématiques qui sont celles des musées ethnographiques. Elle a créé un programme de résidences où des artistes-chercheurs étaient invités à vivre 24 heures sur 24 avec les objets lors de la préparation d'une exposition. J'ai déjà assisté aux réactions de consternation dans les dîners à majorité d'artistes quand quelqu'un « hors milieu » profère un avis non-consensuel sur le bon fondement des indemnités de chômage ou l'attribution des impôts allemands à la dette grecque, par exemple. Nous sommes globalement une bande assez progressiste. Mais de là à imaginer que nous n'adhérons pas aux conceptions ethnocentriques ou que nous sommes dénués de préjugés, il y a un pas. Je crains que, loin d'être uniquement qualifiés à nous extraire des présupposés culturels, nous sommes tristement aussi « situés » dans nos parcours de vie que n'importe qui. C'est même le contraire qui serait étonnant.

La stratégie retenue par les musées ethnographiques réformateurs pour se défaire des récits douteux qu'ils ont élaborés par le passé sur « nous » et les « autres » et mettre sur un pied d'égalité tous les peuples est désormais de les envisager prioritairement comme des créateurs artistiques⁴. Cela évite les fâcheuses questions sur les différences, autrefois articulées en termes de civilisés - non civilisés ou de modernes - archaïques. Revoir mon approche à ces œuvres d'*arts premiers* que j'avais assimilées à des objets m'oblige à réintégrer dans mon projet des œuvres occidentales à titre de comparaison. Je propose de les appeler, pour les besoins de cette étude, les *arts seconds*.

Comme un musée en possession d'une collection qu'il ne peut plus décemment animer comme autrefois, je dois revoir le récit tricoté autour de mes dessins et l'usage que j'en ai fait en étant attentive, cette fois, à l'idéologie colportée. Il faudra penser, comme le personnel d'un musée, l'équilibre entre pédagogie et esthétique. Un musée contemporain se doit de mettre en avant un récit édifiant, porteur d'avancées idéologiques auxquelles je suis entièrement favorable. Je regrette seulement que l'élaboration de ces nouveaux récits passe le plus souvent par le retrait de certaines catégories d'objets pour n'en laisser que les « chefs-d'œuvre ». Ces spécimens les plus exemplaires sont généralement accompagnés d'un dispositif de médiation actualisé tout aussi dirigiste que celui qu'il remplace. Et, comme lui, voué à être périmé un jour. Je réclame le droit de déborder le cadre imposé de lecture (lors de la réalisation de mes inventaires des collections muséales, je n'ai ni lu ni noté aucune indication écrite sur ce que je dessinais). Aussi, je conteste le bannissement aux réserves des artefacts qui ne se prêtent pas à une requalification en œuvre.

⁴ Selon Benoît De l'Estoile, « l'idée au cœur du projet du musée d'ethnographie, que l'on peut reconstituer en son sein une société à partir de ses objets, a cessé d'être crédible. Par conséquent, le musée d'ethnographie n'aurait d'autre issue que de devenir un musée d'art ». **Le goût des autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers**, 2007, Paris : Flammarion, p. 17.

L'idée s'est imposée à moi donc de mener un deuxième projet afin de réhabiliter mes dessins (objectif assez modeste) mais aussi pour créer des conditions intellectuelles favorables au maintien de l'accès public à ces artefacts et à ces institutions devenus problématiques (c'est là où je me mets en conflit avec les réclamations de certaines communautés). Je propose donc d'esquisser dans ces pages les prémices d'un **Comité scientifique de rééquilibrage culturel** digne des grandes traditions savantes et bureaucratiques de la France. Il s'agit de traquer et de rectifier les pratiques muséales susceptibles d'inciter à des appréhensions inégalitaires des êtres et de leurs choses. Je propose d'aider les institutions à élaborer un discours compatible avec les exigences théoriques du jour et la confrontation des publics avec le plus grand nombre d'artefacts.

RÉSOLUTION N° 1 :

Vérifier l'intuition d'une réduction progressive du nombre d'artefacts consultables dans les musées parisiens et s'enquérir auprès des responsables de collections muséales la possibilité d'un accès public aux réserves.

RÉSOLUTION N° 2 :

Examiner les cartels dans une sélection de musées parisiens pour effectuer un état des lieux de cet aspect du récit muséal.

Détour anecdotique 2 :

LE SORT DES FŒTUS HUMAINS

Des années de recherche me permettent d'affirmer qu'un grand nombre de villes possède une collection de fœtus humains. Ces spécimens sont parfois mis à la disposition des visiteurs des musées au nom de la science. Au musée d'histoire naturelle de Riga, par exemple, j'ai pu dessiner les bébés en bocaux qui semblaient parfaitement viables : déjà garnis d'ongles et de cils. Plusieurs musées à Paris en possèdent également et leur retrait progressif des présentoirs est révélateur d'une tendance que je déplore.

Les collections du musée Dupuytren, qui retrace l'histoire de la médecine, ont été transférées à l'Université de Jussieu en 2016 et sont désormais consultables uniquement sur rendez-vous. Autrefois, j'ai pu consulter librement tout un mur de restes d'autopsie grossièrement recousus qui flottaient dans le formol. Au Musée d'histoire naturelle de Paris, un bocal contenant des jumeaux siamois a été volé il y a une quinzaine d'années. Le personnel soupçonne un vol sur commande (un collectionneur fortuné l'aurait donc voulu comme trophée). Le musée Fragonard de l'école vétérinaire de Maisons-Alfort, fondé en 1766 et ouvert au public en 1991, est dédié à l'étude vétérinaire. En 2010, j'y ai vu un fœtus humain difforme au milieu d'un étalage de bétail mal né. Le bocal a une étiquette manuscrite : Monstre, ce qui donne bien de renseignements sur les présupposés d'une autre époque. Je me dis qu'il faudrait y retourner pour m'assurer qu'il est encore là.



Hunterian Museum, **Londres**



Musée d'histoire naturelle, **Riga**



Musée Dupuytren, **Paris**

Comparaison des cartels

Je décide de me pencher sur le type d'information contenu dans les cartels pour voir si les œuvres d'arts premiers et seconds sont présentées de la même manière. À cette fin, j'ai choisi au hasard deux cartels au Louvre⁵. Cartel A se trouve au Pavillon des Sessions (arts premiers), cartel B dans la galerie Michel-Ange, salle 403 à l'aile Denon (arts seconds).

A

(reproduction photographique de la sculpture)

Sculpture tellem

Fin du XVe - début du XVIIe siècle

Falaise de Bandiagara

Mali

Bois, matières sacrificielles

Musée du quai Branly

Inv. 70.1999.7.1

B

Michelangelo BUONARROTTI dit MICHEL-ANGE

Caprèse, 1475 - Rome, 1564

Captif (« l'Esclave rebelle »)

Marbre

Exécuté en 1513 - 1515 pour le tombeau du pape Jules II

Entré au Louvre en 1794

M.R. 1589

Comparons les informations contenues dans ces deux cartels : le premier contient un visuel ; le second n'en a pas ; le nom de l'artiste est absent du premier alors qu'il est donné en tête de cartel pour le second (il titre même la salle dans laquelle l'oeuvre est présentée) ; l'oeuvre A n'a pas de titre alors que l'oeuvre B en a deux, dont un entre parenthèses ; l'origine ethnique de l'artiste est évoquée par l'adjectif attribué à l'oeuvre (tellem⁶) complétée par la région (Falaise de Bandiagara) et le nom du pays (Mali) pour le premier, alors qu'elle est évoquée par les villes de naissance (Caprèse) et de décès (Rome) pour le second⁷ ; la matière de l'oeuvre du premier renvoie à sa fonction (qu'est-ce qu'une *matière sacrificielle* ?) ce qui n'est pas le cas du seconde (marbre) ; la fonction du premier n'est pas explicitée davantage alors que pour le second, il s'agit d'orner le tombeau du pape Jules II ; les deux cartels relient l'oeuvre à une collection et donne un numéro d'inventaire, mais le premier ne précise pas la date d'entrée au musée.

5 Les arts premiers sont entrés au Louvre en 2000, avec la création du Pavillon des Sessions qui présente une sélection de « chefs-d'œuvre » appartenant désormais au musée du quai Branly. Je reviendrai sur le contexte de cet événement d'ici quelques pages.

6 Les Tellem « sont un peuple qui vivait au Mali dans la falaise de Bandiagara », selon la page Wikipedia dédiée. URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Tellem>, consulté le 11/08/2018.

7 Il est intéressant de noter que les villes de naissance et de décès des artistes ont récemment disparu des cartels qui accompagnent les œuvres d'arts seconds contemporaines exposées au Centre Georges Pompidou. J'ai adressé le 09/08/2018 un courriel au Centre Pompidou demandant les précisions sur la date exacte et les motivations de ce changement (simplification, volonté de dissocier l'oeuvre et l'origine nationale de l'artiste...). Seule réponse à ce jour : Nous accusons réception de votre demande et la transférons au service concerné.

La datation

Un tour des collections du Louvre révèle que les œuvres d'arts premiers sont généralement datées de manière plus approximative que celles des arts seconds : si certaines œuvres dans la Grande galerie n'ont pas de date précise (« sans doute vers 1513 - 1516 » pour *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci) leur précision augmente avec la notoriété de l'artiste et au fur et à mesure que l'on remonte vers le présent. Au Pavillon des Sessions, la précision de la datation dépend de l'origine géographique. Les œuvres africaines, océaniques et asiatiques sont généralement datées sur une plage d'environ un siècle. La datation des œuvres précolombiennes est la plus approximative, allant souvent sur plusieurs siècles. Le record du flou est attribué à une grande hache des Petites Antilles, qui aurait été réalisée entre le Ve et le XVe siècle, soit une plage de mille ans.

La comparaison des cartels A et de B, consacrés aux œuvres à peu près contemporaines, nous confronte à des différents contextes économiques et culturels dont elles sont issues, qui permettent la datation précise de la seconde, dont la commande et l'existence institutionnelle ont laissé des traces administratives, et une datation étendue sur plus d'un siècle pour la première. Faut-il donner des indications aux visiteurs pour expliquer cette approximation ? Peut-on mettre en regard des sociétés avec et sans écriture sans mettre en cause la célébration de la diversité ? Le principe d'inclusion retenu au Pavillon des Sessions et au musée du quai Branly serait, selon certains partisans du Musée de l'Homme, que les œuvres soient réalisées uniquement par les peuples sans écriture⁸. La réponse institutionnelle serait alors que non.

La provenance

Le cartel B est complété par un panneau d'information de 20 lignes et la reproduction d'un dessin préparatoire. Les deux dernières lignes expliquent les conditions de l'entrée de la sculpture dans la collection du Louvre (« saisie comme bien d'émigrés en 1792 », c'est à dire d'un collectionneur fuyant la Terreur suite à la révolution française). Cette information n'est pas fournie par le cartel A, bien que la provenance soit explicitée pour environ une oeuvre sur deux au Pavillon des Sessions. Exemples : Dépôt de la République fédérale du Nigéria ; legs Pierre Harter, 1992 ; Collectée par l'expédition de la Korrigane, 1935. Don M. Desgranges, 1938 ; Don Missions évangéliques de Paris ; Collecté avant 1796. Anciennes collections Bibliothèque nationale - muséum des antiques, musée d'Ethnographie du Trocadéro, etc. Il semble que cette information soit proférée quand elle est connue.

8 Selon Bernard Sergent, ce critère tranche avec l'approche du musée de l'Homme, qui « présentait des civilisations dans leur ensemble, mais, dans une zone géographique donnée, il n'isolait pas les cultures les unes des autres ». Il mènerait alors à des divisions arbitraires des réalisations culturelles : « Le musée [du quai Branly] peut contenir des objets des Aïnou, peuple du nord du Japon et de Sakhaline, mais pas du Japon. Avec la même « logique », il y aurait des objets des montagnards d'Asie du Sud-Est, mais ni des Khmers, ni des Viêt-namiens, des objets des « tribus » de l'Inde centrale, mais rien d'autre de l'Inde ? » Bernard Sergent, « Du musée de l'Homme au musée du quai Branly : la régression culturelle », paragraphe 15, **Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique** [En ligne], 101 | 2007, mis en ligne le 01 avril 2010, consulté le 11 août 2018. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/1268>. Or, il y a bien, dans les collections présentées au MQB, des œuvres japonaises, vietnamiennes, coréennes et maghrébines. Connue en tant que « musée des arts et civilisations d'Afrique, d'Asie et d'Océanie », il semble voué à présenter l'ensemble des productions culturelles non européennes.

La provenance des œuvres des arts premiers est un des motifs de la mise en cause des musées ethnographiques car la « collecte » des spécimens s'est faite dans un contexte de domination coloniale⁹. Les méthodes recensées par Benoît de l'Estoile sont diverses mais toutes sont ancrées dans des rapports de force déséquilibrés : expropriation armée par une expédition scientifique¹⁰, troc contre des perles de verre et des tissus colorés¹¹, ou achat en monnaie française auprès d'indigènes redevables d'une taxe payable aux autorités coloniales uniquement en cette devise¹².

Détour anecdotique 3 :

SE FOURNIR EN OEUVRES : MODE D'EMPLOI

La provenance des collections muséales est un sujet à la mode. L'accrochage actuel de la collection permanente au Centre Pompidou retrace l'origine de certaines œuvres aux cadeaux diplomatiques italiens sous Mussolini, par exemple. De nos jours, le Louvre consacre une petite salle aux œuvres spoliées par les Nazis. Un panneau d'information renseigne sur le comité chargé de retrouver les propriétaires légitimes. La spoliation a été effectivement le principe fondateur des collections du Louvre : d'abord les expropriations d'œuvres suite à la Révolution Française (collections royales et privées qui ont survécu aux vandales mises à la disposition du peuple) et ensuite les conquêtes culturelles des guerres Napoléoniennes. Il est à noter que la défaite de l'armée française à Waterloo a eu comme conséquence une collection minable de peinture anglaise au Louvre, situation restée inchangée de nos jours.

Le Musée d'Orsay, par contre, consacré aux œuvres françaises de 1848 à 1914, a bénéficié de nombreux legs privés destinés à alléger les taxes de succession. La répartition est en jeu dans les deux cas. Celle pratiquée par le Louvre à ses débuts en 1793 était nettement plus musclée que celle du Musée d'Orsay, ouvert en 1986. Ainsi, au XXe siècle, la pression fiscale remplace la Terreur et l'impérialisme pour compléter les acquisitions de l'Etat.

Les détails biographiques : arts premiers et artistes de deuxième zone

La comparaison des cartels A et B révèle que le nom de l'artiste et le titre de l'œuvre manquent pour celui consacré à l'œuvre d'arts premiers. Lors de son intégration à la collection muséale, cette sculpture telle m'a effectivement été considérée comme la manifestation d'une culture partagée plutôt qu'une réalisation individuelle.

La requalification d'objets en œuvres qui caractérise la détoxification des collections ethnographiques aujourd'hui suppose de revoir toute la documentation qui a accompagné leur intégration aux musées à l'époque. Les fiches détaillées rédigées sur place devaient permettre les

9 Les recherches de Benoît de l'Estoile indiquent par ailleurs que les sollicitations de fonds publics et les propositions de réforme concernant le Musée ethnographique du Trocadéro (inauguré en 1882) et le Musée de l'Homme (en 1938) sont justifiées par la promesse de légitimer et de renseigner au mieux le projet colonial français. Op. cit. pp. 73 - 90.

10 L'incident est décrit par Michel Leiris, *l'Afrique fantôme*, 6 septembre 1932, cité par Benoît de l'Estoile, Op. cit. p. 142.

11 Pratique de Claude Lévi-Strauss lors de ses expéditions au Brésil, racontée dans *Tristes tropiques*, 1955, cité par Benoît de l'Estoile, p. 168.

12 Denise Paulme, cité par Dupuis, « À propos de souvenirs inédits... », 1999, cité par Benoît de l'Estoile, Op. cit. p. 150.

collecteurs peu qualifiés des colonies françaises de transmettre des informations utiles aux savants en métropole. Ils interrogeaient à cette fin des *informateurs* indigènes bilingues, prenaient des notes et des photos, et parfois tournaient des films ou réalisaient les enregistrements sonores afin de contextualiser les *spécimens*. Les chercheurs liés au musée centralisateur devaient pouvoir déceler les pratiques culturelles à partir de ces éléments sans se déplacer. Si les méthodes de travail ont changé entre les deux guerres, les chercheurs menant désormais des expéditions pour collecter et constater eux-mêmes, cette répartition des tâches a été maintenue pour l'essentiel jusqu'à la fin des *collectes* dans les années 1960.

Les critères de documentation de l'époque ont favorisé la récolte de certaines informations aux dépens d'autres. Les fiches ne permettent pas, aujourd'hui, d'attribuer rétrospectivement à chaque œuvre une paternité individuelle. Cette absence d'auteur identifié révèle une différence historique de statut entre les producteurs d'arts premiers et seconds qu'il conviendrait de rectifier aujourd'hui pour être fidèle à la logique de cette requalification de spécimens en œuvres. Les artistes occidentaux sortent de l'anonymat à la Renaissance. Au XXe siècle, nombre d'enquêtes d'historiens d'art sont consacrées à l'attribution de paternité aux œuvres. J'appelle de mes vœux des enquêtes équivalentes pour palier l'absence de documentation autour des arts premiers. Mais en tant que mesure d'urgence provisoire, je propose d'attribuer aux œuvres abusivement rendues anonymes qui sont contenues dans les musées français des paternités fictives. Nous voici confrontés à la question de qui parle dans ce lieu centralisateur de traditions qui est le musée ethnographique.

Dans son texte *Museums as Contact Zones* de 1999, James Clifford reprend la notion de « zones de contact » établie par Mary Louise Pratt en 1992 afin de requalifier les relations entre colons et indigènes lors de la colonisation. Effectivement, Pratt propose de reconnaître la créativité des stratégies d'adaptation des peuples colonisés dans ces lieux d'interaction dans un contexte de rapports de pouvoir fortement asymétriques, leur rendant ainsi une certaine *agency*. Faisant le récit d'une consultation auprès des représentants de communautés concernées par les collections d'œuvres amérindiennes du Portland Museum of Art, Clifford propose de considérer le musée comme potentiellement le site d'interactions du même type : dans l'idéal, la scène d'une « *relation* historique, politique et morale en cours d'élaboration – un ensemble d'échanges d'attraction-répulsion ancré dans les rapports de pouvoir¹³ ». Cela suppose une requalification du rôle du musée ethnographique : la dissémination de vérités cède la place à une vocation de « négociation politique¹⁴ » entre les anciens acteurs de la colonisation. Les sujets traités seraient aussi bien les revendications des indigènes que les questions identitaires des deux parties. Cela suppose un relâchement de la notion d'expertise de la part du personnel muséal occidental afin de réviser les hiérarchies d'autrefois.

13 CLIFFORD James, « Museums as Contact Zones », *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 1997, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, p. 192. “...ongoing historical, political, moral relationship – a power-charged set of exchanges of push and pull.”

14 idem. p. 212.

À cette lumière, comment procéder à l'élaboration d'un protocole de fabrication de biographies d'artistes, et d'informations stratégiques si elles venaient à manquer, afin de rédiger des notices d'information égalitaires ? Est-ce que le **Comité scientifique de rééquilibrage culturel** peut se constituer en « zone de contact » délocalisé, orchestrant une consultation sans prétendre à une expertise ? Faudrait-il déterminer collectivement les contours du protocole et centraliser la rédaction des notices afin de les harmoniser ? Soumettrait-on alors plusieurs versions de notices aux représentants des communautés concernées pour qu'ils puissent trancher en faveur de la plus appropriée ? Est-ce préférable de demander aux communautés de rédiger ces notices eux-mêmes selon leurs propres critères ? Si cette dernière option est retenue, serait-ce sous forme d'invitation ou de commande rémunérée ? Comment s'assurer de la légitimité des interlocuteurs adoubés auprès de ces communautés ? Est-ce que cette approche collégiale ne risquerait pas plutôt d'aboutir à un résultat incohérent, ou bien inégalitaire en privilégiant les communautés les plus lettrées ? Comme dit le dicton anglais, « Un chameau est un cheval dessiné par un comité ». Or, ce que préconise Clifford est plus complexe qu'un exercice de démocratie participative. Comment appliquer ses principes ?

RÉSOLUTION N° 3 :

Définir les modalités de la création de paternités fictives pour des œuvres d'arts premiers dont l'artiste n'est pas connu.

De la mise en cause vers une redistribution institutionnelle

En France, le projet du marchand d'art africain Jacques Kerchache, appuyé par le Président Chirac, de faire rentrer les « arts premiers » au Louvre aboutit en 2000 avec la création du Pavillon des Sessions. Cette volonté impulse également une redistribution institutionnelle des collections nationales. Le musée de l'Homme est fermé de 2003 à 2015. Il rouvre avec une scénographie entièrement repensée et essentiellement dépossédé de ses collections, transférées à deux nouveaux musées : au Musée du Quai Branly à Paris (MQB), ouvert en 2006 et au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille (MUCEM), inauguré en 2013. C'est une sélection d'œuvres héritées par le MQB qui est exposée au Pavillon des Sessions. Celles du musée des arts africains et océaniens de la Porte Dorée intègrent également le MQB. Cette nouvelle répartition incarne une modification importante du paysage muséographique, ainsi qu'un changement radical d'optique qui se veut une célébration de la diversité culturelle mettant tous les peuples sur un pied d'égalité. La communication du MQB vante le musée comme étant « Là où dialoguent les cultures ».

Le musée du quai Branly n'envisage plus ces objets comme porteurs d'informations sur les peuples mais comme des œuvres esthétiques. Selon Bernard Dupaigne, alors que le musée de l'Homme était voué à développer la connaissance et à complexifier la compréhension de l'autre, « l'esprit n'est maintenant plus le même au quai Branly : contempler suffit¹⁵ ». Pour Bernard Sergent, la réduction des objets ethnographiques à leurs seules qualités esthétiques est une régression vers

la logique des cabinets de curiosités des aristocrates et bourgeois qui ont précédé les musées d'histoire naturelle il y a plus de deux cents ans. Or, « l'émotion et l'enthousiasme, on les avait déjà au XVIIIe siècle. La raison les avait dépassés¹⁶ ».

L'enquête menée auprès des visiteurs du MQB par Octave Debray et Mélanie Roustan en 2012¹⁷ tend à confirmer la primauté de la contemplation esthétique : dans l'ensemble, les visiteurs ne retiennent pas d'informations sur ce qu'ils ont vu, mais ont l'impression d'avoir vécu une aventure sensible marquante. La scénographie, qui favorise une déambulation aléatoire entre les quatre zones géographiques (Afrique, Amériques, Océanie et Asie), est vécue comme déconcertante au départ. Cependant, elle est valorisée comme une approche non hiérarchisée aux œuvres.

Le tollé des critiques essuyée par le MQB par les chercheurs concerne ce qui est vécu comme l'évacuation du devoir d'informer porté par le musée de l'Homme. La répartition des collections en quatre continents, où l'Europe est évoquée en creux comme meneur du récit, semble maintenir les Autres « sous tutelle occidentale¹⁸ ». De plus, la France, ancienne puissance coloniale, aurait décidé unilatéralement que le contexte historique n'est plus un enjeu pour comprendre ses collections ethnographiques. Pourtant seul ce contexte explique comment elle se trouve à en posséder.

Détour anecdotique 4 :

UN RELATIVISME PAS TOUJOURS CONVAINCANT

L'exposition *Âmes sauvages* au Musée d'Orsay en 2018 a été l'occasion de pratiquer une nouvelle forme de médiation qui met en cause les hiérarchies désuètes. Voici un extrait de la notice d'information à l'entrée de l'exposition :

Au cours des premiers décennies du XXe siècle, le symbolisme balte sera un porte-drapeau artistique exprimant le génie de trois nations déclarées indépendantes à l'issue de la Première Guerre mondiale. Méconnue en raison d'une histoire de l'art moderne trop longtemps focalisée sur la France, décriée sous le régime soviétique, redécouverte aujourd'hui, l'expression balte du symbolisme s'impose comme l'une des manifestations les plus originales de l'art européen à la charnière des XIXe et Xe siècles.

Si le sentiment est louable, nous sommes bien au musée le mieux fourni du monde des tableaux français de cette même époque. Les œuvres de comparaison, qui seraient injustement encensées par l'histoire de l'art, se trouvent à moins de 100 mètres pour que le visiteur puisse se faire sa propre idée. En sortant de l'exposition, je me dis que la comparaison ne flatte pas spécialement le génie balte.

16 Bernard Sergent, Op. cit. paragraphe 12.

17 Octave Debray et Mélanie Roustan, *Voyage au musée du quai Branly*, 2012, Paris : La documentation Française, voir surtout le chapitre « La quête des autres ».

18 J'emprunte cette notion à Jean-Loup Amselle, Op. cit. p. 8.

La visite au musée du quai Branly

Est-ce que le MQB a réellement évacué le devoir d'informer ? Est-ce que sa manière de présenter les collections incarne le renoncement annoncé des ethnologues au « monopole sur la définition de la réalité et au discours vrai sur les Autres »¹⁹ ? Y voit-on la manifestation d'une nouvelle définition d'universalisme qui serait *différentialiste* plutôt qu'*assimilationniste*, ancrée dans « la somme des identités particulières²⁰ » ? Qu'en disent les cartels ?

Comme au Louvre (que ce soit pour les arts premiers ou seconds) les cartels proches des œuvres donnent des informations de base (type d'objet, lieu d'origine, matériaux, date de réalisation approximative, provenance). Ces cartels individuels sont complétés d'un panneau d'informations contextualisantes recouvrant un ensemble de productions d'un même type et d'une même ethnie. Il s'agit d'une carte et d'un paragraphe de texte, en français et en anglais. Ce sont ces panneaux qui vont m'intéresser ici. Comment contextualiser sans prétendre au « discours vrai » ?

De toute évidence on n'y arrive pas encore. Ce qui frappe, en lisant ces panneaux, c'est l'absence de repères historiques dans la présentation des pratiques culturelles (réputées donc immuables) et le fait qu'elles soient attribuées à l'ensemble d'un peuple. Voici un exemple parmi d'autres dans la section africaine :

(carte)

Bassin du Congo

Initiation en Afrique centrale

Au sud de la rivière Kansi, les masques sont réalisés et utilisés dans le cadre de l'initiation des jeunes garçons. Reclus à l'écart du village, les novices acquièrent les connaissances, en particulier sur la sexualité et l'autosubsistance, qui leur feront passer à l'âge d'homme. Cette formation se poursuit durant plusieurs années. Après la circoncision, la sortie du camp est un moment essentiel : les jeunes initiés portent les masques représentant les ancêtres civilisateurs et dansent. Par leur chorégraphie, ils s'imprègnent de leur puissance vitale, gage d'énergie régénératrice et de fertilité.

En français, l'utilisation courante du présent pour évoquer les faits du passé laisse une ambiguïté sur l'actualité de ces pratiques. Or, la traduction anglaise, qui devrait mettre au prétérit les faits historiques, est également rédigée au présent. À quelle date ces pratiques ont-elles émergé ? Sont-elles restées inchangées jusqu'à aujourd'hui et concernent-elles tous les garçons de la région ?

Le flou temporel est encore plus marqué dans la partie consacrée aux œuvres des artistes aborigènes d'Australie. Tous les cartels individuels indiquent que les tableaux (acrylique sur toile) sont contemporains (de 1989 à 2002). Le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre (soit le Rêve représenté), la date de naissance et éventuellement de décès y figurent, ainsi que la date de réalisation. Une vitrine remplie de peintures sur écorces, encadrée de deux œuvres contemporaines, est dépourvue

19 Benoît de l'Estoile, Op. cit. p. 195.

20 Benoît de l'Estoile, Op. cit. p. 24.

de cartels individuels, donc aucune information ne permet de les dater ou de les géolocaliser. Un panneau contextualisant est à proximité.

Ce panneau, titré « Australie », comprend une carte et un paragraphe de texte. La carte du pays indique, dans une même police et dans les mêmes majuscules, à la fois les noms des États du pays²¹ et le nom de la plus grande réserve aborigène : Terre d'Arnhem (dont le nom a été donné par un explorateur colon). La réserve est donc présentée comme un état au même titre que le Queensland. Voici le texte :

Les pratiques culturelles très anciennes de cet immense territoire ont été transmises par les populations aborigènes semi-nomades. Dreaming désigne le Temps du Rêve, ordre physique et spirituel qui régit l'univers et qui unit de manière dynamique passé, présent et futur. Étroitement lié au Dreaming, l'art occupe une place centrale dans la vie des Aborigènes. Il atteste du lien entre les humains et les êtres mythiques ainsi que de la relation spirituelle des hommes à leurs terres.

Est-ce que « l'immense territoire » recouvert par ces informations serait tout le continent ou uniquement la Terre d'Arnhem? Est-ce que l'affirmation « l'art occupe une place centrale dans la vie des Aborigènes » ne serait pas aussi absurde que de prétendre que le foot passionne l'ensemble des français ? Quelle équipe soutenait Louis XIV alors ? Et Marie-Antoinette ? De quels Aborigènes parle-t-on ? Les habitants des réserves comme ceux des grandes villes ? Celui qui a laissé un dessin au charbon sur un rocher il y a 28.000 ans comme celles qui brillent dans les équipes sportives nationales aujourd'hui ? Est-ce que les artistes contemporains comme Tracey Moffatt, Destiny Deacon, Gordon Bennett ou Richard Bell creusent « la relation spirituelle des hommes à leurs terres » ? La lecture de ce panneau semble vouloir recouvrir tout Aborigène, homme et femme, de tout temps sans distinction, en évacuant les complexités de la cohabitation des traditional owners avec les descendants des colons et des immigrés plus récents qui constituent aujourd'hui presque 97% de la population australienne.

La visite au musée de l'Orangerie

Un panneau d'information qui accompagne un tableau de Maurice Utrillo au musée de l'Orangerie fournit une (fausse) piste pour la rédaction de notices biographiques nécessaire à l'attribution de paternités fictives aux œuvres d'arts premiers. Je ne retiens, pour mes besoins, que le premier paragraphe des deux :

Maurice Utrillo

Né à Montmartre d'un père inconnu, Maurice Utrillo (1883 – 1955) est le fils de Suzanne Valadon, modèle et artiste peintre. Encouragé à peindre pour trouver un dérivatif à un alcoolisme précoce, il continue par plaisir. Il vend sa première toile à Pigalle en 1905, expose au Salon d'Automne de 1909. Toiles et pinceaux l'aident à surmonter un quotidien douloureux, scandé d'internements et de cures d'intoxications.

21 À l'exception de la Tasmanie.

Voici le récit émouvant d'un cas social sauvé par l'art. Il sert même à conforter en douce la politique culturelle contemporaine à destination des banlieues défavorisées. Est-ce que, pour autant, le mythe de l'artiste maudit peut s'appliquer aisément aux artistes d'œuvres d'arts premiers ? Si une notice informait les visiteurs au musée du quai Branly que tel ou tel artiste a sombré dans l'alcoolisme, était victime d'inceste ou sniffait quotidiennement du pétrole, aurait-on l'impression que ces derniers rejoignent une grande tradition occidentale romantique ou accuserait-on le rédacteur du texte de racisme ?

Leçons d'une tentative précédente de faire converger des pratiques

J'ai déjà expérimenté les difficultés d'une transposition des pratiques consacrées aux œuvres des arts premiers sur celles des arts seconds lors de la réalisation, en 2009, d'une série photographique que j'ai consacrée à Mount Isa, ville minière au nord-est de l'Australie. J'ai résolu d'accompagner chaque œuvre d'un certificat d'authenticité sur le modèle de ceux qui accompagnent la vente d'œuvres contemporaines d'Aborigènes. La feuille comportait les informations d'usage : mon nom, groupe ethnique et date de naissance, une photographie de moi en tenue de travail, l'œuvre à la main et un paragraphe consacré au Rêve que l'œuvre était censée incarner. Des anecdotes rapportées de ma visite à Mount Isa faisaient office de Rêve :

10% of children tested in Mount Isa have dangerous levels of lead in the bloodstream. An ex-Brisbane bus driver who now works for the mines says her lead levels have dropped from 8.3 when she arrived to 3.5. A health worker claims the problem only concerns "the indigenous community and dirty whites: nothing a bit of hygiene wouldn't fix."

Phil was tendering for a 25 million dollar transport contract for a mine. The evaluation committee told him his proposal would be seen in a positive light if he added half a million dollars for jobs for indigenous people. He said, "But how am I supposed to meet my safety requirements?" They replied, "We don't care if they clean the tyres of your trucks."

Mount Isa's mayor attracted nationwide controversy in 2008 when he urged ugly single women to move to the town to find a partner. Speaking to the Townsville Bulletin, he declared, "With five blokes to every girl, we should find out where there are beauty-disadvantaged women and ask them to proceed to Mount Isa." He refused to apologize to angry local women, one of whom told journalists, "There's a saying up here: the odds are good, but the goods are odd."

Alors que les versions traduites de ces certificats ont accompagné l'exposition à Orthez (France) sans susciter le moindre commentaire, les quelques australiens qui les ont lus ont été réellement scandalisés. D'abord, avoir singé les certificats d'authenticité était perçu comme une moquerie des pratiques commerciales des artistes Aborigènes. J'ai répondu que je soulignais l'écart entre les pratiques des *marchands* d'œuvres aborigènes et occidentales, ce qui ne mettait pas du tout en cause les artistes eux-mêmes. Ensuite, l'évocation des indigènes dans mes Rêves les associait à une manque d'hygiène et de productivité. Ils seraient dépendants des indulgences des sociétés minières qui exploitent des terres sacrées pour trouver du travail. Je reconnais que ces propos sont injustifiables. Mes Rêves évoquent les faits et propos constatés sur place : effectivement, l'esprit du lieu est raciste et sexiste. Australienne descendante de colons arrivés en 1790, je convoquais, sous

cette forme de Rêve empruntée aux Aborigènes, non seulement une réalité sociale déplorable mais aussi les croyances ancestrales de mon peuple à leur égard. J'en ai conclu, tout de même, que le sujet est trop sensible dans le contexte australien pour que mon geste puisse être lu autrement que comme un coup de pied à l'attention des gens qui ont déjà assez d'emmerdes comme ça.

Quelle issue ?

Mon étude des éléments écrits qui accompagnent les collections présentées dans une sélection de musées parisiens conforte l'option que j'avais prise lors de la réalisation de mon projet **Musées du monde** : d'en faire abstraction. Lors de la présentation des dessins sur mon site Internet, j'ai évacué toute information sur les objets sauf la ville où ils se trouvent. J'ai donné une liste des musées sans relier les objets à une collection particulière. Ainsi, je laissais la place à une multiplicité de lectures. Dès que j'articulais une intention – voir si un portrait de ville se dégageait des objets qu'elle avait choisi d'archiver – je situais mes dessins au sein des polémiques que j'ai évoquées ci-dessus. Ils y étaient sûrement de toute façon, mais mon discours orientait uniquement vers ce cadre. L'écrit est plus dirigiste que le dessin et donc plus problématique par nature.

Dans les musées parisiens que j'ai étudiés, j'ai analysé deux types d'information écrite proposés aux visiteurs²² : les cartels sommaires et les notices plus complètes censées fournir des renseignements tels que le contexte culturel, la biographique de l'artiste, etc. Si le type d'information contenu dans les cartels révèle les différences historiques entre l'appréhension des œuvres d'arts premiers et d'arts seconds, une uniformisation des pratiques pour tous les arts et toutes les périodes se heurterait à l'impossibilité de restituer certaines données. Elle risquerait également de gommer un aspect utile à une compréhension historique et institutionnelle. Effectivement, les informations qui accompagnent tout objet de collection muséale racontent autant sur les pratiques culturelles des peuples qui ont produit ces musées que sur les objets eux-mêmes.

Est-ce cohérent d'affirmer alors que les notices d'information sont si problématiques qu'il faudrait songer à les supprimer ? Celles qui sont censées contextualiser des pratiques culturelles au musée du quai Branly perpétuent une vision désuète des « Autres » que ce musée était chargé de mettre à jour. J'en conclus que l'évacuation supposée du « devoir d'informer » du musée du quai Branly n'est pas allée assez loin. La notice biographique consacrée à Maurice Utrillo au musée de l'Orangerie tend à relier son œuvre prioritairement à ses problèmes d'alcool, ce qui me semble contestable. Cependant, il conforte un goût pour l'anecdotique qui s'affirme dans de nombreux domaines²³ et ce genre de *storytelling* peut servir à rendre les œuvres accessibles. Il faudra trancher. Plutôt que de fabriquer les notices biographiques pour les créateurs anonymes d'œuvres d'arts premiers au nom de l'égalité de traitement, je propose que l'on étudie la possibilité de les éliminer pour tout le monde.

22 Au musée du quai Branly, il y a également des bornes interactives et des présentations audiovisuelles courtes en boucle.

23 Voir, à ce sujet, Christian Solomon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, 2007, Paris : La découverte.

Tout récemment, quand j'ai demandé à un gardien du Centre Pompidou la date de la disparition des cartels des villes de naissance et de décès des artistes (créant un écart entre la manière de présenter un artiste de la Renaissance selon les pratiques du Louvre, et un artiste moderne), il m'a dit que si ça m'intéressait, je n'avais qu'à regarder sur Internet. J'ai posé la même question à une autre et elle s'est plainte longuement de l'élimination progressive d'informations et la transformation du comportement des visiteurs qui prennent désormais le musée comme un décor de *selfie*.

Les propos de ces deux gardiens incarnent deux approches à la médiation. On peut considérer, comme monsieur, que les carences d'information inciteront le visiteur à sortir son smart phone pour se renseigner sur les points précis, le rendant actif dans sa quête du savoir. On peut également considérer, comme madame, que la réduction d'informations proposées dissocie le musée de l'acquisition des connaissances et conforte une transformation des comportements vers la passivité. Si l'on adhère à la première approche, il faut mettre sur les cartels le strict minimum d'informations permettant de respecter le droit d'auteur et supprimer toute notice complémentaire. Si l'on admet l'approche de la deuxième école, on considère, au contraire, qu'il faudra renforcer les données contenues dans les cartels et multiplier les compléments d'information, quitte à les mettre à jour fréquemment pour suivre l'actualité du discours officiel.

Le récit que les institutions françaises élaborent autour de la culture et des artistes occidentaux est forcément moins miné que le discours qu'elles tiennent sur les Autres. Il me semble que la deuxième approche de la médiation peut remporter l'argument dans le cas des musées où l'occident parle de lui-même (*musées de Soi*). Le visiteur fera ainsi ses courses parmi les produits de médiation proposés. Au risque de trahir le projet de départ de faire converger les pratiques, je propose une autre approche pour les collections d'arts premiers. Les musées autrefois appelés « ethnographiques » peinent à se détoxifier pour des raisons *structurelles* : les conditions ne semblent pas encore réunies pour que l'État qui a mené les conquêtes coloniales puisse discourir sur ce qu'il en a ramené. Les traces de domination et d'exotisme demeurent. Il n'y a eu aucun relâchement de la notion d'expertise parmi les dirigeants de musées. L'approche proposée par James Clifford en 1999 n'a pas été suivie d'effet en France. Je propose donc d'y appliquer les principes de la première école par précaution : maintien des cartels sommaires et suppression de tout panneau d'information complémentaire dans les *musées des Autres*.

Ayant créé ainsi les conditions d'une appréhension uniquement esthétique des œuvres d'arts premiers au musée du quai Branly et au Pavillon des Sessions, et supprimé une occasion pour les responsables de musées de manifester leur autorité à discourir, je m'attaque à la résolution n° 1. J'ai posé la question de la possibilité d'un accès public sans rendez-vous aux centaines de milliers d'objets moins beaux contenus dans les réserves du musée du quai Branly, au minimum lors de la Journée du patrimoine. Cécile Renault, qui a travaillé au MQB de 2011 à 2014 en tant qu'adjointe de la directrice du développement culturel, a bien voulu me répondre. Voici ses remarques :

La proposition d'exposer toute la collection du musée ne me convainc pas : tu affirmes qu'il faut cesser de retirer, mais c'est très différent de tout montrer. Au musée du quai Branly par exemple, il y a, de mémoire, 30.000 têtes de flèches. Quel serait l'intérêt de les montrer ? Je trouve que ce type de demande est un peu « populiste » en ce qu'elle entretient le soupçon que les conservateurs se gardent les œuvres pour eux ou qu'ils imposent un choix arbitraire... Il me semble que leur expertise leur permet de faire ces choix, même s'il est utile de les questionner, notamment dans une optique post-coloniale.

En plus, une ouverture des réserves, même limitée au journées du patrimoine, n'est pas pertinente : les œuvres sont stockées dans des caisses ou des rack, il faut les sortir de leur emballage une à une pour les regarder. Les œuvres sont très sensibles non seulement à la température, mais aux bactéries que transportent les hommes puisqu'elles sont, pour nombre d'entre elles, en matière organique. Enfin, les consignes de sécurité ne permettent l'accès à ces espaces que d'un très petit nombre de personnes, puisqu'il n'y a pas de sorties de secours assez vastes ou nombreuses.

Il semble que cette proposition n'est pas praticable. Un inventaire complet et consultable en ligne a été mis à disposition par le MQB dès son ouverture, permettant de voir de très petites images de 695.113 objets²⁴ et de lire des informations d'usage. Pour ma part, une confrontation avec les objets réels est essentielle à ma pratique du dessin²⁵. Est-ce que l'écran d'un ordinateur permet de vivre une « aventure sensible marquante » ? Concernant le site du MQB, je doute. L'outil proposé, avec sa mise en page chargée et laissant une toute petite place à l'image, est davantage utilitaire. Il permet aux curieux de se faire une idée de l'étendue de la collection et aux chercheurs de prendre rendez-vous pour voir des objets précis. Or, d'après Erick Cakpo, afin d'atténuer les demandes de restitution devenues pressantes, la solution de répliques matérielles ou virtuelles est avancée, laissant ouverte la question de qui détiendrait alors l'original²⁶. De toute évidence, d'autres manières de présenter les collections (avant de les démanteler ?) doivent être trouvées²⁷.

J'envisage également la création d'un nouveau musée consacré aux problématiques que cette évacuation d'informations écrites soulève. Ce **musée postcolonial de l'histoire de la mise en scène** muséale présenterait, de manière chronologique, les dispositifs de monstration que l'État français consacre aux populations autrefois colonisées, allant de l'exposition universelle en 1889 à nos jours. Il contiendrait des reconstitutions de vitrines de toutes les étapes qui ont précédé le musée actuel au quai Branly, ainsi que toute forme de documentation disponible. Étant focalisé sur le discours que la France élabore sur les Autres et non pas sur la réalité des Autres eux-mêmes, ce musée serait donc un musée de Soi. Il pourrait donc discourir à volonté et produire des panneaux d'informations contextualisantes selon les normes de la deuxième école de médiation.

24 Voir : <http://collections.quaibrantly.fr>

25 J'ai eu l'idée de mon projet Musées du monde lors d'une visite, en 2009, à l'Übersee Museum de Brême. Une annexe au musée présente des vitrines remplies d'objets autrefois gardés en réserve avec leurs numéros d'inventaire. Dans cette section uniquement le musée met à disposition des feuilles de papier et des crayons pour inciter les visiteurs à dessiner ou à prendre des notes ; à se comporter en *chercheur*.

26 Erick Cakpo, "Restitution des biens culturels mal acquis : à qui appartient l'art ?" URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/01/04/restitution-des-biens-culturels-mal-acquis-a-qui-appartient-l-art_5237626_3212.html, consulté le 7 septembre 2018.

27 Si on peut admettre que l'incitation à l'aventure sensible par le biais d'œuvres virtuelles est furieusement contemporaine, la contemplation de répliques m'évoque d'avantage la pratique ancienne dans l'apprentissage artistique occidental du dessin de plâtres de sculptures antiques.

Une petite recherche révèle que je suis, une fois de plus, à la traîne de l'actualité théorique. Déjà en 2007, Macdonald et Basu affirmaient que ce genre de réflexivité était devenue une nouvelle orthodoxie dans les musées ethnographiques²⁸.

Conclusion

J'ai mené, dans ces quelques pages, au nom du Comité scientifique de rééquilibrage culturel, une exploration des problématiques associées à une appréhension d'objets en tant que témoins d'un lieu (mon projet **Musées du monde**) ou d'un peuple (musées ethnographiques non reformatés). Afin d'endiguer une tendance à retirer des présentoirs des musées des objets qui ne correspondent plus aux critères, je cherchais des stratégies permettant de concilier un discours institutionnel respectueux sur les « Autres » au sein des musées et le maintien d'un accès public aux collections récoltées dans les conditions peu respectueuses de la colonisation. Je déplore que la France n'ait pas su appliquer les leçons de James Clifford datant de 1999 et crains qu'elle ne soit moralement obligée de procéder à la restitution des objets collectés faute d'avoir pu assainir ses relations avec ses anciennes colonies²⁹.

Je réclamaï, au départ, une convergence des pratiques de médiation consacrées aux œuvres d'arts premiers et seconds (contenues dans les musées des Autres et des musées de Soi) au nom de l'équité. Suite à une étude comparative consacrée aux supports de médiation écrits dans une sélection de musées parisiens, j'ai renoncé aux mesures envisagées (uniformité des informations sur les cartels et les notices d'informations contextualisantes ; fabrication de paternités fictives d'œuvres indûment rendues anonymes) car cela menait à de nouveaux culs-de-sac idéologiques. J'ai identifié des écarts, dans le contexte actuel, entre le discours que l'occident peut se permettre de tenir sur les Siens et sur les Autres. Suite à ce travail, le **Comité scientifique de rééquilibrage culturel** a fait le tri de ses suggestions utiles pour n'en retenir que les suivantes :

1. Une tolérance pour les écarts minimes entre les informations contenues dans les cartels accompagnant les œuvres d'arts premiers et seconds si cela renvoie à l'impossibilité de palier une absence historique de documentation (recherches vivement souhaitées) ;
2. La poursuite d'interrogations sur l'utilité d'éliminer les détails biographiques de l'ensemble des supports de médiation consacrés aux artistes de toutes origines ;
3. L'annulation de la résolution n° 3 portant sur la fabrication de paternités fictives pour les œuvres d'arts premiers réputées anonymes ;
4. La suppression de toute notice d'information contextualisante dans les musées des Autres (Le Comité ne se prononce pas sur les notices contenues dans les musées de Soi) ;

28 Sharon Macdonald & Paul Basu, *Exhibition Experiments*, 2007, London: Blackwell. *Including sections on collectors and collecting has become an almost ubiquitous addition to ethnographic displays. Reflexivity might even appear to have become a new orthodoxy.* p. 20.

29 Les mêmes questions se posent pour les œuvres d'art second obtenues comme butin de guerre lors de conquêtes impériales napoléoniennes, notamment de la Grèce et de l'Égypte.

Je reviens sur mon observation que l'écrit est plus problématique que les dessins car plus dirigiste. Effectivement, on prend le risque de dire des énormités et de trahir sa subjectivité si l'on met les mots sur les choses. Est-ce qu'il faudra conclure, pour autant, de l'impossibilité de parler d'autre chose que de soi-même ? Est-ce que l'Occident aurait une vision plus juste du monde sans le travail de Malinowski, Mead, Lévi-Strauss ou Mauss ; si les disciplines d'ethnographie et d'anthropologie n'avaient jamais existé ? Enlever les panneaux explicatifs des musées des Autres, conformément à mes bons conseils, pour laisser les collections sans récit assumé est effectivement une façon d'éloigner des traditions muséales qui imbriquent savoir et domination. Ce serait peut-être une avancée *institutionnelle* dont l'impact sur les rapports de domination dans le monde plus large demande à être évalué.

Confier la problématique aux artistes, comme le faisait Clémentine Deliss, a le mérite de favoriser le flou du visuel. En tant qu'artiste, je me suis mise à l'écrit afin d'explicitier pour moi-même les enjeux et d'en dégager des stratégies utiles à mon œuvre. Certains diront qu'au lieu de « soigner » ma collection de dessins ou celles du musée du quai Branly, je me suis inscrite dans une longue lignée d'occidentaux qui projettent leurs propres préoccupations sur ces objets créés par d'Autres. C'est une perspective qui mérite considération. Mon examen de la littérature m'incite à reconnaître qu'il y a plus qualifié que moi pour poursuivre la lutte nécessaire de détoxification des musées des Autres. En conséquence, je retourne à mes crayons.

RÉSOLUTION N° 4 :

Suspendre les actions du **Comité scientifique de rééquilibrage culturel** jusqu'à nouvel ordre.

Heidi Wood
septembre 2018

BIBLIOGRAPHIE

Livres

AMSELLE, Jean-Loup, *Le Musée exposé*, 2016, Paris : Lignes, 139 pages.

CLIFFORD James, *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, 1997, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 408 pages.

DEBRAY Octave & ROUSTAN Mélanie, *Voyage au musée du Quai Branly*, 2012, Paris : La documentation française, 71 pages.

DUPAIGNE Bernard, *Histoire du musée de l'Homme, de la naissance à la maturité (1880 – 1972)*, 2017,, Paris : Sèpia, 372 pages.

de l'ESTOILE Benoît, *Le Goût des autres, de l'exposition coloniale aux art premiers*, 2007, Paris : Flammarion, 454 pages.

GALARD Jean, *Visiteurs du Louvre, un florilège*, 1993, Paris : Réunion des musées nationaux, 203 pages.

MACDONALD Sharon & BASU Paul, *Exhibition Experiments*, 2007, London: Blackwell, 272 pages.

POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIIIe – XXe siècle*, 2005, Paris : La Découverte, 197 pages.

SOLOMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, 2007, Paris : La découverte, 239 pages.

Références électroniques :

CAKPO Erick, "Restitution des bien culturels mal acquis : à qui appartient l'art ?". 04/01/2018 URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/01/04/restitution-des-biens-culturels-mal-acquis-a-qui-appartient-l-art_5237626_3212.html

SAVOY Bénédicte, France culture, « Leçon inaugurale de Bénédicte Savoy : Objets de désir, Désirs d'objets », 23/11/2017. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/lecon-inaugurale-de-benedicte-savoy-objets-du-desir-desirs-dobjets>

SERAGENT Bernard, « Du musée de l'Homme au musée du quai Branly : la régression culturelle », paragraphe 15, Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique [En ligne], 101 | 2007. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/1268>

<http://collections.quaibranly.fr>

Wikipedia, « Les Tellem », URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Tellem>

