

# Musées d'ethnographie et temps présent(s)

**Fernanda Celis**

Préface d'Octave Debary

Postface de Pierre Alain Mariaux

# Sommaire

<b>Préface</b>	7
<i>Octave Debary</i>	
<b>Introduction</b>	
<b>Temps et présent du musée d'ethnographie</b>	15
<b>Chapitre 1</b>	
<b>Construction et dilution du temps dans les expositions</b>	29
Première couche : l'espace d'exposition	37
Deuxième couche : les textes	58
Troisième couche : les objets	76
Le temps suspendu par le musée	91
<b>Chapitre 2</b>	
<b>Les absents (objets du présent)</b>	95
La collecte du présent, aujourd'hui et autrefois	97
La chasse à la licorne (ou à l'objet ethnographique contemporain)	105
Le temps suspendu par l'ethnographie	128
<b>Chapitre 3</b>	
<b>De l'altérité à la contemporanéité</b>	137
Le temps des expositions temporaires	139
Le temps des expositions permanentes	191
<b>Le temps est venu. Décoloniser le musée d'ethnographie</b>	231
<b>Annexe</b>	
<b>Portrait-robot des musées abordés</b>	239
<b>Remerciements</b>	247
<b>Postface</b>	251
<i>Pierre Alain Mariaux</i>	
<b>Bibliographie</b>	253

# Préface

Octave Debary

En traitant de la question de la contemporanéité des collections ethnographiques, l'ouvrage de Fernanda Celis s'invite dans les débats actuels sur la décolonisation muséale qui animent l'anthropologie, l'histoire de l'art et la muséologie<sup>1</sup>. Mais sa recherche ne porte pas seulement sur un état des lieux de la discipline ethnographique ou sur celui de ses musées. Si ces synthèses, toujours précieuses, sont ici parties intégrantes de son objet, la force du propos de l'auteur porte sur l'articulation qu'elle établit entre temps, colonialisme et musée.

Partons d'une évidence. L'anthropologie, comme ses musées, est « une héritière tourmentée » du colonialisme pour reprendre la formule romantique de Claude Lévi-Strauss<sup>2</sup>. La lutte pour penser sa légitimité, voire sa survie, a toujours accompagné celle de savoir comment penser et pratiquer une anthropologie non coloniale. Dès sa fondation, la discipline est hantée par son sursis à travers la crainte qu'elle a de la prétendue disparition de son objet. Les musées d'ethnographie sont travaillés par cet enjeu : comment penser un musée non colonial avec des collections héritées de l'histoire et des violences coloniales ? Quel avenir donner à ces institutions au-delà de la provocation de Jean Jamin demandant s'il ne fallait pas (mieux) les « brûler »<sup>3</sup> ou de la démission disciplinaire questionnée par Georges Marcus demandant « si les musées d'ethnographie ont encore besoin des ethnographes »<sup>4</sup>. À ces inquiétudes la question de la restitution légitimée ou négociée des collections ethnographiques dans leur pays d'origine est devenue la réponse que proposent certains musées ou États. Les plaidoyers pour un retour des collections se multiplient, retour d'objets que Michel Leiris avait qualifiés de « butin »<sup>5</sup> soulignant la dimension prédatrice de ces accumulations comparables à des trophées rapportés par des vainqueurs.

---

1 Cette ouverture disciplinaire s'est construite tout au long de sa thèse de doctorat dont est issu cet ouvrage. Sous la direction de Pierre Alain Mariaux (à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel en Suisse) et d'Octave Debary (en anthropologie à l'Université de Paris Cité), jusqu'à son jury de thèse composé de Bruno Brulon (Unirio, Brésil), Dominique Poulot (Université Paris 1, France) et de Boris Wastiau (musée d'Ethnographie de Genève, Suisse). Cette préface a bénéficié des idées partagées lors de nos rencontres, je les en remercie amicalement.

2 LÉVI-STRAUSS C., « Les trois sources de la réflexion ethnologique », *Revue de l'enseignement supérieur*, n° 1, 1960, p. 44.

3 JAMIN J., « Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? », *Gradhiva*, n° 24, 1998, p. 65-69.

4 Colloque du RIME, Réseau international des musées d'ethnographie, "Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?", Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, 18-20 avril 2012.

5 LEIRIS M., *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard (1934), 1981, p. 104.

La réflexion de Fernanda Celis dépasse de manière courageuse cette proposition. Elle aborde la situation postcoloniale en proposant de décoloniser non pas les sociétés qui en furent les victimes mais bien, ici et maintenant, les colonisateurs eux-mêmes : comment libérer ces musées d'un présent qui nie ce passé en l'enfermant dans ses murs ? Comment ouvrir et libérer par le temps les collections ethnographiques, par un temps présent dont les ethnographes seraient les auteurs assumés, libérés ? Au fil du texte, elle confronte cette idée à l'analyse critique des musées européens qu'elle a retenus : en Suisse, le musée d'Ethnographie de Genève (MEG), le musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN), en France, le musée de l'Homme, le musée du Quai Branly – Jacques Chirac et, en Espagne, le Museo de América, le Museo Nacional de Antropología et le Museo de Etnología y de Culturas del Mundo de Barcelona. Toutes des institutions fondées à partir de collections extra-européennes, censées les conserver, les présenter et les valoriser.

Comment réconcilier la violence du passé avec le présent muséal ? Il ne s'agit pas d'apaiser cette mémoire à partir d'une rhétorique de la bonne conscience dont le terme juridique central, pour aborder la question de la restitution par la France des collections coloniales, est celui d'« un vice de consentement »<sup>6</sup>. Il s'agit plutôt d'assumer que l'histoire coloniale a eu comme conséquence de déplacer des objets mais aussi des hommes et des femmes, des migrations, des immigrations multiples et continues, sur les terres des colonisateurs. Faut-il rappeler qu'au moment de l'ouverture du musée du Quai Branly (2006) ceux que l'on appelait alors des « sans-papiers » manifestaient aux portes de l'institution, refusant d'être moins bien traités que les objets des sociétés dont ils étaient originaires. En octobre 2018, des désormais nommés « migrants » sont invités au musée national de l'Histoire de l'immigration à Paris à l'initiative d'un théâtre de l'urgence conçu par une compagnie anglaise, le Good Chance Theatre. La Cité nationale de l'histoire de l'immigration est ouverte en 2007 là où avait pris place le musée permanent des colonies françaises inauguré à l'occasion de l'Exposition coloniale internationale de Paris en 1931. À l'époque, pendant six mois, furent exposés, comme dans un zoo humain, des dizaines d'hommes, de femmes et d'enfants dans une exposition qui cherchait à mettre en scène « la puissance coloniale de la France et sa mission civilisatrice ». En 2018, la pièce de théâtre consiste à déjouer cette histoire. Le spectacle commence sous un chapiteau installé à l'entrée du musée. Les acteurs-migrants demandent aux spectateurs de se soulever pour prendre d'assaut le musée, expliquant qu'ils viennent de l'acheter, pour se donner un abri. Une fois à l'intérieur, ils racontent leur exil au sein de l'immense espace central laissé étonnamment vide par le musée. L'occupation

---

6 SARR F. et SAVOY B., *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Paris, Ministère de la Culture, novembre 2018, 232 p.

des lieux est une fiction<sup>7</sup>, la scène une pièce de théâtre. L'Europe compte plus de 30 000 musées, aucun n'est consacré à l'histoire coloniale<sup>8</sup>.

Le point de départ de cet ouvrage est l'idée que les seules réponses d'un retour des collections ou d'une plurivocalité muséale semblent ni suffisantes ni justes<sup>9</sup>. Car le temps passé par ces collections dans ces musées a créé un ici, du commun, une histoire partagée qu'il s'agit de penser. Comment les musées d'ethnographie peuvent-ils affirmer leur légitimité face à leur contemporanéité ? Comment occuper ce présent du temps ? Un présent ethnographique qui ne succombe ni à la tentation de l'« uchronie muséale »<sup>10</sup>, ni à un « déni de contemporanéité »<sup>11</sup> déshistoricisant leur collection en les inscrivant dans l'éternité esthétique ou ethnographique.

L'incapacité de ces musées à établir un juste traitement de leur collection (et, à travers elles, de leur histoire) ne cesse de s'entendre dans l'embarras et la profusion terminologique qui les désignent : musées ou collections ethnographiques, des premières nations, des cultures du monde, des arts tribaux, natifs, primitifs, premiers... Les détours sémantiques pour tenter de neutraliser les effets ethnocentriques de l'altérité sont nombreux. À une désignation par exclusion (collections extra-européennes ou non occidentales) se mêle parfois une tentative de s'affranchir du poids de les désigner en choisissant l'adresse du musée (Quai Branly, à Paris<sup>12</sup>). L'anthropologie ne s'est pas dé faite de ce grand partage et ses musées restent marqués par la séparation entre Eux et Nous. Un des corollaires de cette différence de traitement entre les objets d'art occidentaux et les objets ethnographiques (fussent-ils qualifiés d'œuvres d'art) met à l'épreuve la frontière entre un régime de singularité accordé à l'art en Occident (incarné par

7 Cette occupation théâtrale fait suite à d'autres manifestations et occupations relatives et analysées dans l'ouvrage de GRUSON L. (ancien directeur du musée), *Le Musée national de l'Histoire de l'immigration. Genèse d'un musée*, Paris, La Documentation française, coll. « Musées-Mondes », 2017 ; également dans l'article ROUSTAN M. et MONJARET A., « A palace as legacy : The former French colonial museum – perspectives from the Inside », *Journal of Material Culture*, vol. 22, n° 2, 2017, p. 216-236.

8 Estimation du Rapport Unesco, *Les Musées dans le monde*, Paris, Unesco, avril 2021, 69 p. Même si depuis quelques années plusieurs expositions temporaires se sont ouvertes en traitant de l'histoire coloniale ou l'ont intégrée dans leur exposition permanente. Le Museum of British Colonialism, dont l'activité est nomade (événementielle et temporaire), lui s'est « ouvert » en 2018, mais cherche encore un lieu. Voir <https://www.museumofbritishcolonialism.org> (consulté en août 2021).

9 Le travail de Fabien Van Geert a montré en quoi le tournant multiculturel des musées d'ethnographie a été l'une des réponses à cette rhétorique de la décolonisation (VAN GEERT F., *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d'une transformation globale*, Paris, La Documentation française, coll. « Musées-Mondes », 2020).

10 DELOCHE B., *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*, Paris, Le Cavalier bleu, 2010, p. 26.

11 Ouvrage de J. FABIAN, *Time and the Other : How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press, 1983, a proposé une critique des relations entre l'anthropologie et l'histoire à travers le concept de contemporanéité.

12 DEBARY O. et ROUSTAN M. (préface de CLIFFORD J.), *Voyage au musée du Quai Branly. Anthropologie de la visite du plateau des collections*, Paris, La Documentation française, coll. « Musées-Mondes », 2012, p. 31. Depuis sa création en 1931, le musée de la Porte Dorée à Paris, actuel musée de l'Histoire de l'immigration, a changé sept fois de nom.

son auteur, souvent unique) et un régime de communauté par lequel l'ethnologie relègue leurs auteurs à l'anonymat ou à une origine collective – ethnique, communautaire ou nationale<sup>13</sup>. À la notion d'auteur individuel occidental se substituent les critères d'une authenticité ethnographique fondée sur la prévalence de la fonctionnalité des objets. Celle-ci tend à faire disparaître les formes de subjectivation de l'auteur pour les réduire à l'usage. Il faut que les masques aient dansé, que les objets religieux aient servi dans les rituels... L'auteur est moins un créateur qu'un utilisateur qui a donné vie aux objets. Cette dépossession de l'acte de création ne s'arrête pas là. Ces mêmes objets sont souvent pris dans des logiques où la subjectivité et l'expertise de l'acquéreur (du collectionneur) permettent un transfert de créativité qui fait du connaisseur l'auteur de la collection. Rien d'étonnant à ce que ces objets aient été prisés depuis longtemps par des artistes-collectionneurs, tout autant que par des collectionneurs se pensant aussi artistes. De nombreuses collections ont donné leurs noms à ceux des objets. Ces mêmes acquisitions finissent par substituer leurs dates à celles (très largement inconnues) de la fabrication/création des objets. L'acte d'entrée dans les collections tend à faire œuvre. Le geste de collection s'éclaire comme une domestication de l'altérité, tenue à distance mais appropriée. Comme l'a montré Monique Judy-Ballini, cette altérité n'a pas besoin d'être comprise pour provoquer un effet, voire captiver. La fascination d'André Breton à la vue d'un masque sulka de Nouvelle-Bretagne (en Papouasie-Nouvelle-Guinée) au Field Museum of Natural History de Chicago relève d'un « malentendu poétique ». Pour les Sulka, ces masques possèdent une force et une valeur qui n'existent qu'à travers leur mise en action (portée et dansante). Leur ultime destination est de disparaître, d'être détruits à la fin du rituel. Si leur effet de fascination gagne Breton, il se produit à partir d'un double contresens. Face à leur passé (d'être dansés) et leur destin (d'être détruits). Ce malentendu permet de « prendre acte comme André Breton de ce que des objets venus d'ailleurs font sur soi, valent révélation de soi. [...] bien qu'appréhendé hors réalité ethnographique, le détour par les autres constitue une manière de se penser »<sup>14</sup>. L'expérience muséale de Breton montre que la requalification muséale n'exclut pas la possibilité (le droit ?) de réenchâtrer les objets dans une expérience d'auto-altérité. En suivant cette ligne directrice, on peut comprendre l'incessante question d'une juste appropriation des objets des Autres et dont les débats sur la décolonisation des musées sont l'expression actuelle majeure. Mais là encore, les plaidoyers pour la décolonisation des musées ne sont pas marqués par une recherche de subjectivisation de l'art, car ces discours visent à redonner ou requalifier l'appartenance des objets à des collectifs (à des communautés, des groupes ou des pays). Il n'y a pas d'auteurs,

13 Voir CLIFFORD J., *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ensha, 1996, p. 226.

14 JUDY-BALLINI M., « À propos de quelques trompe-l'œil ethnographiques. L'art sulka au musée », in ILLOUZ Ch. et MARTINEZ F. (dir.), *Peuples en vitrine. Une approche comparée du montrer/cacher*, Rennes, PUR, 2018, p. 27.

simplement des provenances à la base de réflexions sur les modalités d'acquisition (justes ou injustes) des objets promouvant «une criminalité ou une éthique de la provenance»<sup>15</sup>. L'idée de musée universel (et d'un partage égalitaire de la culture) renvoie au même processus que celui qui guide l'universalisme de l'esthétisation qu'ont connu les musées d'ethnographie. Il est déclaratif dans son intention d'égalité mais dominant dans sa réalisation. Il renvoie à l'idée de Michel Thévoz lorsqu'il demande si «l'acculturation esthétique n'a pas adultéré "l'art nègre" plus subtilement que l'arrogance ethnocentrique»<sup>16</sup>.

Comme le montre Fernanda Celis, ce n'est pas seulement le choix du lieu (garder chez nous ou rendre chez eux, ici ou là-bas) qui peut apporter une réponse légitime à ces questions. L'enjeu de la décolonisation se pose aussi en Europe, avec elle-même, avec ses fantômes et ses responsabilités, autrement qu'en prétendant que tous ces objets, «leurs» collections, participent d'une marche forcée de l'humanité éclairée par des régimes politiques et scientifiques de justification d'une connaissance universellement dominante de l'Occident. Connaissance portée par le paradigme naturaliste de l'évolutionnisme au XIX<sup>e</sup> siècle, puis culturel au XX<sup>e</sup> siècle et, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, par celui de l'art. Tous ont justifié la dépossession, voire la spoliation, des sociétés dont sont originaires les collections ethnographiques et dont le «permis de capture scientifique», délivré à Marcel Griaule par le ministère des Colonies en France en 1931 pour enrichir le futur musée de l'Homme à Paris, est l'expression la plus flagrante. La réponse qu'apporte Fernanda Celis à cette question n'est pas spatiale mais temporelle. D'ailleurs l'auteure rappelle comment la question du temps dans ces musées se voit souvent neutralisée, évacuée par la prédominance d'expositions qui promeuvent la visite comme déplacement dans l'espace, comme voyage dans un temps si ce n'est éternel du moins déchargé de son historicité. Sa proposition vise à dépasser le passéisme de l'ethnographie pour se rapprocher d'une forme de contemporanéité «qui n'ait pas une base périodique mais un caractère relationnel. C'est dans cette logique qu'un objet peut devenir contemporain, contemporain d'un sujet, avec lequel s'établit une série de références partagées».

De ce point de vue, le musée d'Ethnographie de Neuchâtel en Suisse a développé une muséographie qui, tout le long de sa démonstration, va asseoir sa thèse. La «rupture» muséale construite par ce musée au tournant des années 1980 prône un affranchissement face à la recherche de la valeur d'origine des objets. Une valeur, comme une histoire, toujours perdue qu'il s'agit moins de retrouver que d'en faire le prétexte à l'établissement d'un nouveau sens dicté par la narration muséale<sup>17</sup>. L'auteure rappelle qu'au MEN :

15 Dominique Poulot, citation issue du jury de thèse de Fernanda Celis.

16 THÉVOZ M., «Esthétique et/ou anesthésie muséographique», in HAINARD J. et KAHER R., *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, MEN, 1984, p. 162-182, p. 179.

17 HAINARD J., «Le trou : un concept utile pour penser le rapport entre objet et mémoire», in DEBARY O. et TURGEON L. (dir.), *Objets et mémoires*, Paris/Québec, MSH/Presses de l'Université Laval, 2007, p. 127-138.

« L'organisation des choses exposées ne s'aligne pas sur un ordre réel ou préexistant des choses dans le Monde. 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 et le Monde est disloquée, [...] nous sommes ainsi contemporains de ce que nous voyons ».

Ce présent du récit permet d'établir que « 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. C'est aussi à partir du présent que l'on peut dessiner l'horizon de l'avenir ». Ce caractère de recomposition du temps, soumis au travail du présent et au présent, n'est pas un manque, ni un échec, mais relève de son caractère dynamique d'incertitude, propre à toute mémoire comme à toute la représentation. « C'est là son malaise, mais non point son malheur » dira Paul Ricœur<sup>18</sup>. L'opération constitutive de la contemporanéité muséale consisterait non pas à vouloir se rapprocher ou se séparer du passé mais à mesurer, à accepter, qu'il n'y a de mémoire que dans une « économie générale du passé dans le présent » pour reprendre la formule de Pierre Nora<sup>19</sup>. « Comment alors passer de la rigueur apparente à la création de sens ? » demande l'auteure. L'idée d'un « anachronisme du temps », empruntée à Walter Benjamin et développée par Georges Didi-Huberman, permet de favoriser ce rapprochement avec l'objet lointain (dans l'espace et dans le temps), d'assumer cette distance comme un lien établi entre le présent et sa narration :

« Nous parlons dans le présent de cultures qui nous sont contemporaines, nous faisons émerger le passé dans le présent. C'est grâce à cette filiation inversée que nous pouvons 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 ».

Le présent du récit devient une forme d'engagement. Il doit composer avec cette incertitude interprétative de l'histoire, une double incertitude : celle d'une biographie historique toujours partielle de l'objet (un temps perdu) et celle de l'« excès de familiarité » produit par sa mise en présence expographique (un temps retrouvé). Pour l'auteure, cette double incertitude donne au musée d'ethnographie toute son autorité et son intérêt car ce rapport au temps serait fondamentalement ethnographique. Il tient d'un rapport à un exercice d'écriture qui relève à la fois de la mise à distance (de l'autre) et d'un retour (à soi).

« Cette manière de mettre en évidence notre existence en tant que créateurs de réalité, de la création de l'objet, permet de rétablir la relation d'intersubjectivité, indispensable pour la perception d'un temps partagé entre sujets ».

L'intersubjectivité, l'idée de l'ethnographie comme coauteur du musée, est une conséquence de ce temps du récit qui ouvre le passé à partir du présent.

18 RICŒUR P., « Entre la mémoire et l'histoire », *Transit. Europäische Revue*, n° 22, 2002, p. 7.

19 NORA P., *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, 2011, p. 169.

« [De ce point de vue,] 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 d'inclure l'étude et la représentation du nous, en (en) faisant des objets de ceux qui, normalement, étaient des sujets regardants ».

Cette muséographie contemporaine conduit-elle à une juste intersubjectivité ? Si ce temps de rupture avec le passéisme muséal sait s'ouvrir à l'ici et au maintenant, n'est-il pas aussi un temps de rupture consommée avec l'altérité qui réduit le discours sur les Autres au prix d'un recentrement sur soi ? Comment trouver la bonne distance ? Ce débat rappelle la critique de la réflexivité conduite par l'historien et le critique d'art américain Hal Foster, lorsqu'il souligne que « l'exotisation du soi, aujourd'hui comme hier, peut tomber dans une obsession du soi où le projet d'un "remodelage ethnographique du soi" se mue en une pratique narcissique de réfection du soi »<sup>20</sup>. Sommes-nous face à une autre crise des musées d'ethnographie : la crise de soi ? Annonce de la dissolution de l'altérité, moment où l'ethnographe ne serait seulement l'auteur que de lui-même, moment où l'autobiographie deviendrait l'ultime fiction d'altérité, ultime moment de digestion de l'autre pour reprendre la métaphore d'une muséographie cannibale<sup>21</sup>.

Le détour ethnographique comme expérience d'auto-altérité implique une séparation (une prise par l'autre) et une réappropriation (une déprise pour soi). Ainsi, tout objet de musée doit faire face à une forme de violence liée au processus même de la muséalisation qui consiste à retirer les objets de leurs vies et de leurs sens précédents pour leur donner un sens nouveau. La question de la décolonisation muséale semble devoir opérer à deux niveaux de libération et de mise à distance, par la suspension et la requalification qu'elle implique. Comme le souligne Pierre Alain Mariaux, « le musée est l'instrument même de la colonialité »<sup>22</sup>. De ce point de vue, « l'objet ethnographique ne serait que l'arbre qui cache la forêt coloniale derrière tous les musées »<sup>23</sup>. La visée de ces musées repose sur des postures éthiques et épistémologiques héritées du XIX<sup>e</sup> siècle, contemporaines du colonialisme lui-même. À l'inquiétude d'une maîtrise et d'une domination du monde succède un temps d'essoufflement, un appel à un renouvellement qui prend aujourd'hui le nom de « décolonisation ». La force de l'ouvrage de Fernanda Celis est de nous permettre de réaliser que l'enjeu de cet affranchissement concerne autant une libération extérieure qu'intérieure et dont l'ethnologie continue d'être un des instruments possibles.

20 FOSTER H., « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 224-225.

21 GONSETH M.-O., HAINARD J. et KAEHR R. (dir.), *Le Musée cannibale*, Neuchâtel, MEN, 2002. Ou pour reprendre la formule de Bénédicte Savoy : « Incorporation de la substance d'autrui en substance de soi » (SAVOY B., *Objets du désir, désir d'objets*, Paris, Collège de France/Fayard, 2017, p. 73).

22 Pierre Alain Mariaux, citation issue du jury de thèse de Fernanda Celis.

23 Boris Wastiau, citation issue du jury de thèse de Fernanda Celis.

## Présent : le contemporain, un objet, la contemporanéité, une relation

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). Il 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, il s'agira d'identifier et de montrer les représentations des cultures contemporaines telles que nous les proposons 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 que nous sachions qu'il est régi par une relation avec nous), et qui donc nous permet de le traiter en tant qu'objet<sup>41</sup>. 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. Bien que les périodisations élaborées à partir de grandes dates et d'événements marquants soient de moins en moins consensuelles, si nous devons limiter la période à laquelle nous 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 soixante<sup>42</sup>. Hal Foster, lui aussi, fait remarquer que pour ce qui est du contemporain, la plupart des musées d'art « ont tendance à le traiter comme un élément distinct non seulement de la pratique d'avant-guerre, mais

---

41 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*. Voir RICŒUR P., « La marque du passé », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 1, Mémoire, histoire, 1998, p. 7-31.

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

aussi de la plupart des pratiques d'après-guerre »<sup>43</sup>. 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<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. Comme ce musée est un musée de société, la datation du XX<sup>e</sup> siècle comme contemporaine est probablement liée à la production industrielle, en série, des pièces. En tout cas, quand on pense aux musées d'art contemporain, ou au département de littérature ou d'histoire contemporaine 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 ce texte, comme nous le verrons plus loin, 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 présent<sup>45</sup>. Les musées, mais aussi les archives, les collections, enfin les différentes sortes de « fabriques du patrimoine », pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich<sup>46</sup>. Cette course est marquée en effet par une logique « présentiste »<sup>47</sup>. 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 Koselleck<sup>48</sup>, 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 ancrions 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 »<sup>49</sup>. 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

43 FOSTER H. (ed.), « Questionnaire on "The Contemporary" », *October*, n° 130, 2009, p. 3-124, p. 63.

44 LE MENESTREL S., « La collecte de l'objet contemporain : Un défi posé au Musée de la Civilisation à Québec », *Ethnologie française*, tome XXVI, n° 1, 1996, p. 74-91.

45 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 (MARIAUX P. A., « Pour en finir avec les musées de restes », in CELIS F. et DELÉDARRAY-OGUEY I. (dir.), *Le Musée disciplinaire comme lieu d'organisation et de production des savoirs. Conversations avec Dominique Poulot*, Neuchâtel, Alphil, 2017, p. 7-9).

46 HEINICH N., *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, MSH, 2009.

47 HARTOG F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.

48 KOSELLECK R., *Vergangene Zukunft : Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1979.

49 DIMITRIJEVIC D., « Des enjeux anthropologiques du contemporain », *Mondes contemporains*, n° 1, 2001, p. 33-55, p. 42.

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 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 comprendre<sup>50</sup>. 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, 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 (MUCEM<sup>51</sup>), 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 musée<sup>52</sup>. 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<sup>53</sup>. 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.

---

50 Dans ce travail, lorsque je parle de musées en général, je fais 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.

51 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.

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

53 C'était le sujet du colloque *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société* 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* : BATTESTI J. (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux, Le Festin, 2012. De même, la question des restes du présent dans les musées de société est explorée par différents chercheurs dans : ARRIETA URTIZVEREA I. (ed.), *El patrimonio cultural de las sociedades líquidas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2018.

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, dans ce travail nous nous pencherons aussi 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 à comprendre, interpréter, traiter avec le passé, l'inventer. Il faudra penser une contemporanéité à base intersubjective, qui requiert l'acceptation de l'hybridité des temps, de l'anachronisme<sup>54</sup> et de la non-concordance dans les constructions humaines du temps<sup>55</sup>.

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*<sup>56</sup>) 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

---

54 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 W., « Histoire littéraire et science de la littérature » (1931), in BENJAMIN W., *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 B., *Topographies du souvenir. Le livre des passages*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Publications de l'Institut d'allemand », 2007.

55 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 (HARTOG F., « La temporalisation du temps : une longue marche », in ANDRÉ J., DREYFUS-ASSEO S. et F. (dir.), *Les Récits du temps*, Paris, PUF, 2010, p. 9-30).

56 *ESSAIS, Revue interdisciplinaire d'humanités*, Hors-série n°1 : « L'étrangement : retour sur un thème de Carlo Ginzburg » (dir. LANDI S.), 2013.

nous avons en partage »<sup>57</sup>. 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 partagées<sup>58</sup>. Il faudra identifier les représentations qui sont établies sur la base d'une expérience partagée entre les sujets : les sujets représentés et les sujets confrontés aux représentations (les visiteurs des expositions, dans ce cas). La construction contemporaine d'un objet sera alors comprise comme quelque chose de proche de la résonance ou de la reconnaissance<sup>59</sup>. C'est une utilisation du temps « approchant »<sup>60</sup>, si nous suivons la logique de Johannes Fabian, qui par rapport aux musées et à la temporalité nous dit qu'« une façon de mettre en lumière la temporalité muséale est de comprendre que les objets, bien que la compréhension de leur existence soit apportée par nos archives, leur présence ou leur coprésence avec nous n'est pas un fait acquis, mais doit être créée ou maintenue »<sup>61</sup>. La contemporanéité est donc une manière de construire nos objets. Dans les musées nous sommes en mesure de créer cette contemporanéité, ou du moins il est nécessaire d'être conscients des inerties des 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 ce travail, nous insisterons sur le sens de la contemporanéité, précisément parce qu'elle est porteuse d'un riche potentiel pour les musées d'ethnographie. 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.

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 « distanciant ». En d'autres termes, il s'agit d'explorer

---

57 DIMITRIJEVIC D., « Des enjeux anthropologiques... », art. cit., p. 51.

58 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 G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 15).

59 Sur la *reconnaissance* voir : FABIAN J., « On recognizing things : The 'Ethnic Artefact' and the 'Ethnographic Object' », *L'Homme*, n° 170, 2004, p. 47-60.

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

61 FABIAN J., conférence au congrès *Museum Temporalities : Time, History and the (Ethnographic) Museum*, au *Research Center For Material Culture*, Amsterdam, 26-27 novembre 2015, 31 min, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=3FDS5D8q5pg> [consulté le 2 septembre 2020].

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 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.

## Musées d'ethnographie : maintenant et ici (dans cet ouvrage)

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<sup>62</sup>.

En effet, depuis les années 1970-1980, différents facteurs se sont combinés conduisant les musées d'ethnographie vers ce qui est déjà connu en termes généraux comme la crise des musées d'ethnographie<sup>63</sup>; crise de leur identité et de leur rôle public<sup>64</sup>, spécialement marquée par une certaine désaffection de la part des visiteurs<sup>65</sup>. 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

---

62 C'était le cas du congrès «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 Leyde. Voir MODEST W. et PELS P., *Museum Temporalities : Time, History and the Future of the Ethnographic Museum*, Londres, Bloomsbury Academic, 2021.

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

64 JAMIN J., «Faut-il brûler les musées d'ethnographie?», art. cit. Pour une analyse de cette crise, voir MAZÉ C. et al. (éd.), *Les Musées d'ethnologie...*, op. cit.

65 Des projets comme RIME (Réseau international des musées ethnographiques [2008-2013] et son successeur SWICH (2014-2018) ont offert un cadre pour réfléchir au rôle que les musées d'ethnographie fondés à partir de collections d'origine coloniale pouvaient avoir dans le présent. Voir BOUTTIAUX A.-M., «Goals for RIME project», *Ethnographic Museums and World Cultures*, Tervuren, Royal Museum for Central Africa, 2010, p. 9. Pour une réflexion critique sur le développement du projet RIME et de l'exposition itinérante qui en est issue, voir DELGADO CORRAL E., «Experiencias reflexionadas : Régimen estético de los museos y RIME», *Roots & Routes, research in visual culture*, n° 8, 2012, article disponible à l'adresse URL : <https://www.roots-routes.org> [consulté le 20 août 2020]. Ainsi, l'une des réunions du projet RIME a donné lieu à une publication dans laquelle est posée la question de savoir si les musées d'ethnographie ont encore besoin d'ethnographie. Voir FERRACUTI S., LATTANZI V. et FRASCA E. (eds.), *Beyond Modernity...*, op. cit.

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 expositions<sup>66</sup>. D'autres éléments sont venus s'ajouter à ce mélange, devenu de plus en plus difficile à digérer : la circulation 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. En effet, ce questionnement sur la pertinence du musée d'ethnographie comme lieu pour la représentation du monde n'est pas nouveau... et cette crise d'identité des 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 »<sup>67</sup>.

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'ethnographie. C'est donc à partir de cette dernière mise en cause que certains musées se sont consacrés à une reformulation<sup>68</sup>. Aujourd'hui, avec un peu de recul parce que

66 KARP I. et LAVINE S. (eds.), *Exhibiting Cultures : The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/Londres, Smithsonian Institution Press, 1991.

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

68 Tel est le cas du Museum of World Cultures qui réunit le Museum Volkenkunde à Leyde, le musée des Tropiques à Amsterdam et le musée de l'Afrique. On peut aussi penser aux grandes rénovations matérielles et conceptuelles d'autres grands musées, 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.

certains projets sont achevés, et d'autres en cours depuis quelques années, nous pouvons identifier différentes voies empruntées par les musées d'ethnographie.

Dans ce travail nous analyserons les usages du temps des musées d'ethnographie à travers des exemples tirés des expositions permanentes et temporaires présentées dans différents 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 del Mundo de Barcelone (Espagne)<sup>69</sup>. Il s'agit d'institutions fondées à partir de collections issues d'un contexte colonial et censées permettre la connaissance de cultures extraeuropéennes. C'est pourquoi l'échantillonnage ne comprend pas de musées situés hors de l'Europe. Bien que, au fil du temps, l'ethnologie et ses musées aient vécu 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. Bien qu'il s'agisse de musées d'échelles très variées, leurs origines nous permettent de les traiter ensemble. L'hétérogénéité même des cas soulignera d'autant plus leur coïncidence dans l'usage du temps, un usage héritier de leurs origines communes : modernes, rationnelles et, bien sûr, coloniales. 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<sup>70</sup>. Or, l'hétérogénéité des cas présentés 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 étudiés<sup>71</sup>, au-delà des distances dans les projets muséaux actuels, des différentes échelles et publics, on retrouve 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.

---

69 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 autour d'une question aussi générale. Toutefois, il convient de mentionner, en tant que vaste bibliographie sur la relation historique entre les musées d'ethnographie et le colonialisme, L'ESTOILE (DE) B., *Le Goût des autres, de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

70 Voir SEGALLEN V., *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Fontfroide Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1978.

71 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 XV<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> 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*. Voir L'ESTOILE (DE) B., « Loubli de l'héritage colonial », *Le Débat*, n° 147, 2007, p. 92.

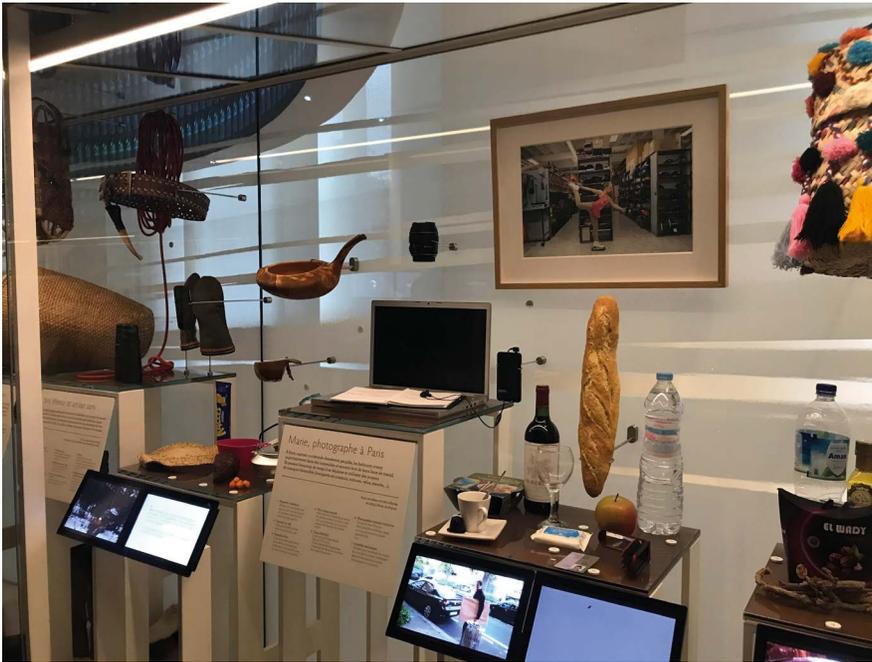


Fig. 18. Quelques objets produits industriellement avec des matériaux synthétiques, exposition permanente du musée de l'Homme, Paris, 2018.

© MNHN et ©MH

## Un objet marqué par le temps. Un temps marqué par le dispositif

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 du 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

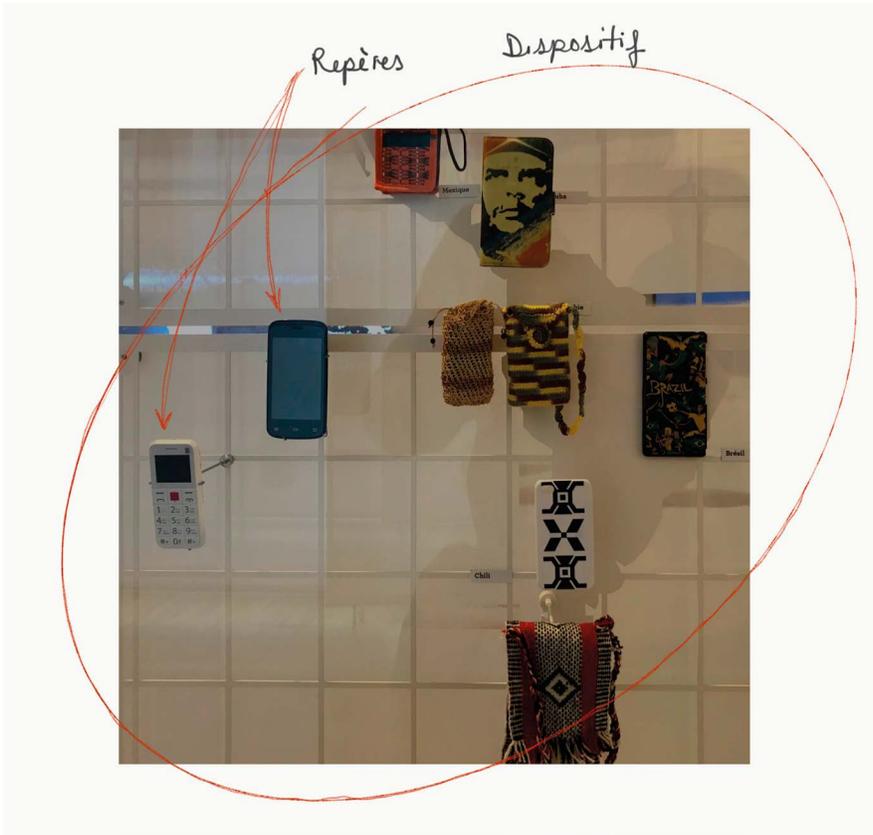


Fig. 19. Dispositif d'exposition d'étuis et de téléphones portables, exposition permanente du musée de l'Homme, Paris, 2018. © MNHN et © MH

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 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, 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 l'exposition propose une deuxième insertion de marqueurs temporels, cette fois fondée non pas sur

l'objet lui-même mais sur une association visuelle dans 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.

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. 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 « muséologie » et se centrer dans la rencontre entre l'objet et le visiteur. C'est une pensée qui privilégie la relation, et une relation qui possibilité la contemporanéité. 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 des 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 important de préciser que les objets cités sont tirés de deux expositions permanentes (MH, MEN) où le présent est convoqué parmi tous les éléments du dispositif<sup>150</sup>. Nous avons dit précédemment, 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 évidence l'existence du présent. 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'ethnographie<sup>151</sup>. 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 là-bas, 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 coconstruit 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 coconstruction 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

---

150 À différence des autres expositions permanentes auxquelles le présent émerge comme une suspension de l'atemporalité, dans ces deux cas (MEN et MH) 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.

151 Voir PÉREZ ARMIÑO L., "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, p. 279-295.

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 doit être transférée telle 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.

## **Le temps suspendu par le musée**

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 qu'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 coconstruction 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 orientales » du Museo Nacional de Antropología. 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 identifiés 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 que, 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 coconstructeur 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 MH) : nous avons pu constater comment le temps se dilue 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 de ce que nous voyons, reste malgré tout l'exception. Le temps du musée d'ethnographie est dilué. Et ce temps n'est pas seulement neutralisé dans les expositions, dans les dispositifs, mais dans les objets eux-mêmes, dans les *muséalies*. Tel est le propos de la prochaine partie de notre réflexion.