

Musées-Mondes

Voyage au musée du quai Branly

Octave DEBARY

Mélanie ROUSTAN

Préface de James CLIFFORD

■■■■■ La
documentation
Française ■■■■■

Préface

James Clifford

L'ethnographie d'Octave Debary et de Mélanie Roustan remplit un grand vide dans les polémiques autour du musée du quai Branly. Depuis son ouverture en 2006, les intentions et les stratégies d'exposition du musée ont été évaluées de façon exhaustive sans que l'on puisse jamais vraiment connaître l'impact qu'elles avaient sur « le public ». Qui sont donc ces visiteurs et comment réagissent-ils ? Les conservateurs de musée savent d'expérience que les visiteurs ne suivent pas toujours les directions qui leur sont données, mais se déplacent à leur guise à travers une exposition, même lorsque celle-ci a été minutieusement conçue. Ils créent leurs propres significations – des malentendus aux découvertes personnelles. Les critiques d'expositions, quant à eux, se contentent généralement d'ignorer les complexités de la réception. Il leur suffit de déduire en toute confiance son contenu idéologique et ses effets esthétiques. Les études statistiques et les livres d'or peuvent être quelque peu révélateurs mais ne font qu'effleurer la question. Seule une recherche minutieuse telle que celle développée dans ce livre peut commencer à déchiffrer l'expérience que constitue la visite d'un musée. Nous pouvons donc être reconnaissants à Octave Debary et à Mélanie Roustan pour leur travail ainsi qu'au musée du quai Branly qui a soutenu leur recherche. Le résultat est un rapport ethnographique lucide et provocateur.

Les personnes étudiées ici sont loin d'être des consommateurs passifs. À travers leurs propres mots – cités généreusement dans le livre – les visiteurs du Quai Branly se révèlent être des interlocuteurs complexes – sérieux, déconcertés, enchantés et ambivalents tout à la fois. En bons ethnographes, Octave Debary et Mélanie Roustan s'abstiennent de toute critique ou de louange. Ils observent et écoutent. Et se posent toujours la question : « Que se passe-t-il d'autre ? » Ils obtiennent non des conclusions, mais de meilleures questions.

Le « terrain » de ces ethnographes porte sur le Plateau des collections, un endroit théâtral, spectaculaire, conçu par l'architecte Jean Nouvel. Le musée du quai Branly a, bien sûr, beaucoup à offrir au-delà de cette exposition permanente : des programmes de recherche et de diffusion scientifique, des expositions temporaires, un jardin sophistiqué, des pièces de théâtre, des concerts et des projections de films. Toutefois, le Plateau – mystérieux, évocateur, bouleversant – est la destination phare du musée et la cible de maintes critiques. Il est aussi très populaire, un fait qui doit forcer les critiques (dont je fais partie) à s'interroger sérieusement. Il n'est plus suffisant de condamner le parti pris esthétique, primitiviste et a-historique de la conception de l'exposition. La recherche d'Octave Debary et de Mélanie Roustan confirme, en général, ces observations. Mais les ethnographes ne se contentent pas d'une lecture symptomatique. Ils vont plus loin et explorent les processus ouverts et réflexifs de réaction esthétique et d'interprétation culturelle. Comment « marche » vraiment cet espace théâtralisé ? Qu'apprend-on ici ? Quels sentiments, quelles incertitudes, quelles questions sont provoqués par ce spectacle ?

Les auteurs prennent au sérieux une déclaration souvent citée du président du musée, Stéphane Martin, selon laquelle le Quai Branly ne s'intéresse pas en premier

lieu au didactisme ou à la théorie, mais fait du « théâtre ». Et les auteurs de conclure avec une observation de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, critique et conceptrice d'expositions, que pour beaucoup de musées aujourd'hui, « l'important n'est plus l'information mais l'expérience ». Jean Nouvel a conçu un environnement dont il espérait qu'il provoquerait des sensations de magie, d'émerveillement, d'initiation et de spiritualité. Il voulait que les visiteurs fassent une expérience singulière : qu'ils se sentent proches des forces naturelles et primitives. Cette étude suggère que le Plateau va non seulement dans le sens de la vision de son créateur, mais bien au-delà. « L'expérience » est difficile à cerner.

L'exposition (en admettant que le terme soit ici approprié) résiste au style autoritaire qui tend à être associé aux musées. En minimisant ou en dissimulant des informations, elle met en scène la rencontre sensuelle et la surprise. Octave Debary et Mélanie Roustan explorent le trouble provoqué – ce sentiment de désorientation mêlé à la liberté de déambuler et de s'émerveiller. Les visiteurs expliquent que ce trouble n'est pas forcément désagréable. Ils apprécient le manque de messages explicites et de légendes recherchées. Ils réagissent aux objets extraordinaires qui les confrontent à eux-mêmes, avec des sentiments confus et des questions incomplètes.

Les auteurs sont très attentifs à ces sentiments et à ces questions. Leur ethnographie est exemplaire en ce qu'elle tente d'aller au-delà des idées et des significations explicites, d'explorer les affects sans pour autant négliger la cognition. En effet, ressentir et penser sont des registres inséparables. Les personnes qui bénéficient d'une certaine liberté de compréhension sur le Plateau sont conscientes de ce qui n'est pas dit. Il leur arrive de poser des questions sur le pouvoir, sur l'histoire coloniale, sur le statut des artefacts comme « objets d'art » – les mêmes questions soulevées par les critiques du Plateau. Mais ils ne s'en tiennent pas à de telles interrogations, qui se mélangent avec d'autres réactions d'ordre plus intuitif, plus exploratoire ; ce que René Descartes a appelé « la pensée obscure et confuse ». Les lecteurs de cet ouvrage ne trouveront pas ici une explication sans ambiguïté du Plateau mais le point de rencontre et de juxtaposition de nombreuses voix différentes, avec leurs incertitudes, leurs points de vue et leurs spéculations.

En conclusion, Octave Debary et Mélanie Roustan se concentrent sur ce qui semble être, au moins pour de nombreux visiteurs, l'expérience la plus mémorable du Plateau : la sensation d'entreprendre un voyage vers un temps ancestral. Lors de ce voyage, les différences culturelles et le trouble esthétique sont finalement subsumés par une sensation d'universalité. Les visiteurs rapportent de cette semi-obscurité un vague, « impossible souvenir » d'expériences humaines fondamentales : naissance et mort, parenté, désir, génération...

Les auteurs évoquent cette quête à travers un passage du célèbre livre *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. Il y décrit un voyage le long d'un sombre fleuve africain (le Plateau est organisé autour d'une « rivière » sinuueuse), avec un retour dans le temps, jusqu'aux origines humaines. Quête primitive, ce voyage à travers l'altérité est, en fin du compte, une recherche de soi. Il ne peut pas représenter la véritable histoire des Africains – un argument abondamment avancé par les critiques anticolonialistes qui, sans doute, s'applique également au Plateau du Quai Branly (toutefois pas aux autres expositions du musée). Et pourtant la citation de Conrad contient les graines de la subversion. L'auteur imagine une « parenté

distante » avec le « tumulte sauvage » entraperçu dans la pénombre environnante. Cette parenté mettait à mal l'évolutionnisme raciste de l'époque de Conrad et ébranlait un sens européen de l'identité qui ne doutait pas de soi. Se passe-t-il quelque chose d'équivalent dans la pénombre de Jean Nouvel, avec ses expériences temporaires de trouble et de découverte ?

Dans les dernières pages de leur ouvrage, les auteurs indiquent clairement que leur recherche n'est pas une défense du Plateau. Ce n'en est pas non plus un rejet. Leur ethnographie confirme les pires soupçons des critiques. Le néo-primitivisme ne se porte que trop bien. Il contribue à de nouvelles formes, plus subtiles, d'appropriations coloniales. Et pourtant on découvre aussi que ceux qui font un séjour dans cet environnement évocateur sont actifs et qu'ils prennent parti. Ils ressentent plus qu'un *frisson* superficiel. Ils se posent des questions, ils imaginent, ils éprouvent quelque chose de profond, quelque chose d'obscurément et excessivement « humain ».

Les lecteurs devront décider d'eux-mêmes si le sentiment d'une humanité primitive suscitée par le Plateau réaffirme que ce que Conrad a vu faisait finalement partie de « l'horreur » – une relation qui se confirme entre l'Occident et son « autre » imaginaire. Est-ce une expérience ethnocentrique, une forme d'exploitation ? Une mise en scène postmoderne, une « commodification » des cultures ? Il se peut également que l'intensité émotionnelle et les confusions conceptuelles étudiées à travers ces pages suggèrent une forme différente de connaissance de soi : un sentiment d'incertitude et d'ailleurs, quelque chose de semblable à ce que Victor Segalen appelait « l'exotisme ». Quelle que soit notre conclusion, cette étude minutieuse nous offre de meilleurs outils analytiques pour appréhender de véritables expériences de musée. Elle pose pour moi la question de savoir comment les stratégies théâtrales et performatives du Plateau des collections pourraient être – une fois les critiques prises en considération – appliquées à d'autres projets, bien différents.

Sommaire

Remerciements	4
Préface	5
James Clifford	
Lointains passés	13
L'invitation au voyage	19
Une expérience de la perte dans l'espace	27
Des ombres	33
Des objets	41
Raconter l'histoire	47
La quête de l'autre	51
Un monde disparu	57
L'impossible souvenir	61
Liste des enquêtés	65
Présentation des auteurs	67
Bibliographie	69
Crédits photographiques	72

Une expérience de la perte dans l'espace

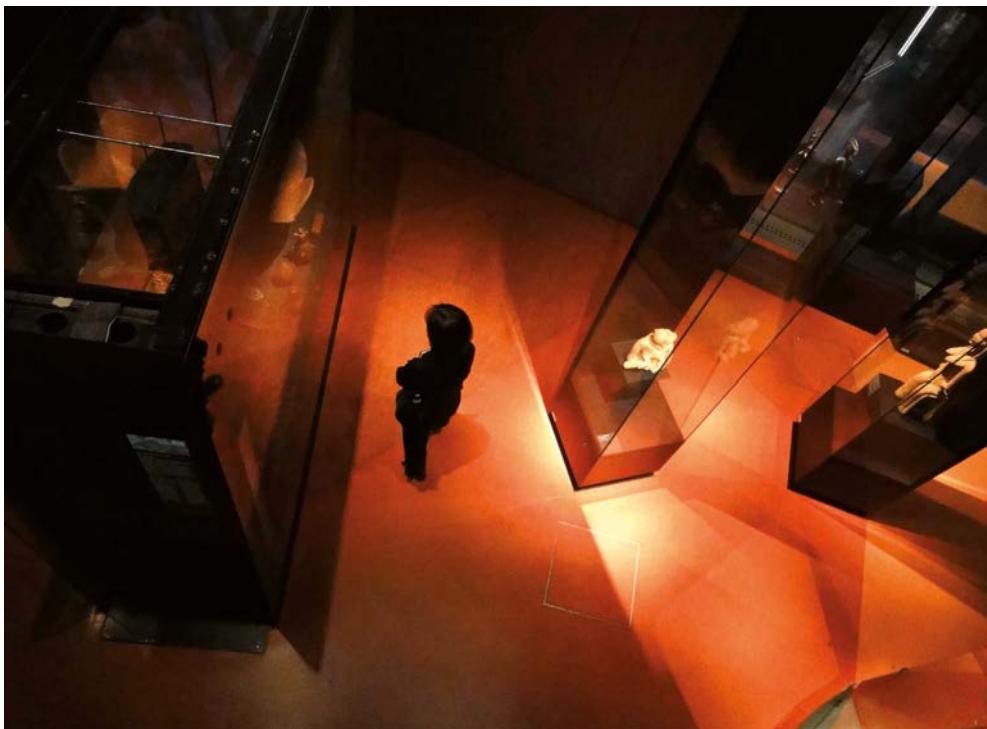
Lorsque les visiteurs se trouvent égarés, ils interprètent volontiers ce phénomène comme la conséquence logique de l'invitation au voyage à travers des continents. Ils l'accueillent comme une règle du jeu de l'exposition et en font une des clefs de sa réussite. La découverte du Plateau des collections est vécue comme une expérience forte, riche et agréable alors même qu'ils s'y sentent perdus. Perdus à la fois dans l'espace (muséographique et conceptuel) et dans le temps (celui de la visite et celui que déplient les objets exposés). Cette situation est liée à une modalité de visite associée à l'idée de découverte. Elle est attribuée à un parti pris scénographique (intéressant et plaisant) et non à une difficulté du visiteur qui pourrait le mettre en défaut.

La scénographie provoque des troubles de la perception. Les visiteurs sont marqués par l'*«atmosphère»* du Plateau des collections ; ils le retiennent comme un espace théâtralisé et original.

La faible luminosité des lieux attire d'abord leur attention. Cette caractéristique est souvent citée dès les premières minutes des entretiens réalisés à la sortie de l'exposition. Pour décrire leur visite, de nombreuses personnes rencontrées commencent par évoquer l'absence de lumière. Le décor de leur souvenir est «*tamisé*», même «*sombre*». L'éclat des objets s'est révélé relativement aux «*ténèbres*» environnantes et l'espace exploré ne s'est pas donné en pleine lumière.



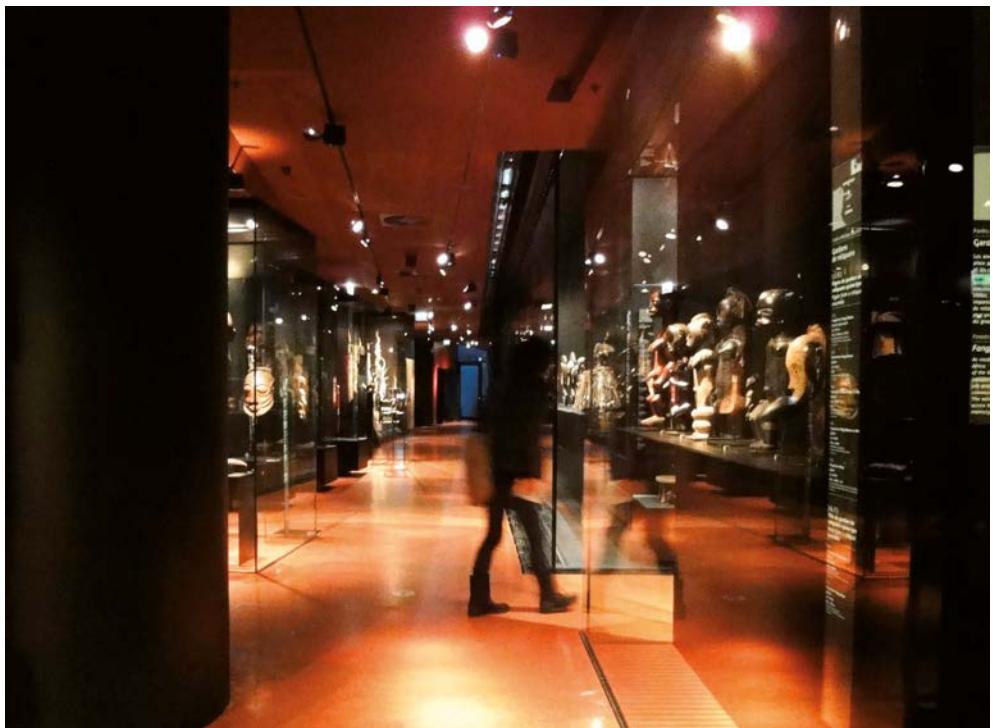
III. 7 : Plateau des collections. Jonction entre Océanie et Asie.



III. 8 : Plateau des collections, Afrique.

Lorsque les visiteurs cherchent à qualifier leur parcours, leurs souvenirs s'appuient sur une mémoire fragmentée de l'aire d'exposition. Celle-ci apparaît par petites zones, peu identifiées et difficilement reliées entre elles. La «*nuit*» qui règne sur le Plateau des collections n'y est pas étrangère.

L'importance de la taille du Plateau des collections, sa structuration et la quantité des objets créent une surprise pour une majorité de visiteurs qui se sentent dépassés ou ont l'impression de perdre le contrôle de leur temps de visite. Tout cela conduit à une durée plus importante que prévue. Certains (primo) visiteurs adoptent alors un rythme accéléré, en particulier, en fin de parcours : «*J'ai été surpris de la taille et de l'ampleur de ce musée, je pensais qu'une visite d'une heure ce serait suffisant pour se faire une idée ! [...] Au final je pense que c'est plus une visite d'une après-midi entière qui est nécessaire pour vraiment rentrer dans les choses. Là j'ai vraiment l'impression d'avoir survolé*» (Pablo). L'organisation de l'espace engendre elle aussi une expérience de désorientation : «*C'est un ensemble de couloirs, c'est un peu comme un labyrinthe. On se retrouve des fois à l'autre bout de l'exposition alors qu'on pensait ne pas avoir bougé. C'est assez bizarre. Assez fatiguant. Mais l'ambiance est en même temps vraiment reposante pour l'esprit*» (Wang). Ainsi, «*on ne sait pas trop où on va, on ne sait pas trop où on avance, il n'y a pas de délimitation entre les différents continents [...] J'ai plus l'impression d'avoir fait une visite alambiquée, fleuve, labyrinthique, plutôt que de passer d'une zone à une autre zone à encore une zone. J'ai l'impression d'avoir vu pleins de truc, sans être guidé*» (Pablo). L'espace se trouve ainsi qualifié par la manière dont il dirige les déplacements et impose d'avancer «*à l'aveugle*». L'emplacement des vitrines oblige au contournement, à la circonvolution.



III. 9 : Plateau des collections, Afrique.

La métaphore la plus fréquemment mobilisée est celle du « *labyrinthe* ». Toute progression linéaire est malaisée, sauf à sacrifier la délectation des objets à la circulation. Le désir d'exhaustivité s'y trouve découragé : « *C'est un peu difficile de tout voir parce que les vitrines sont parfois en décalé. Donc, il faut prendre le temps de revenir pour récupérer ce qu'on a loupé, des fois il faut un peu reculer pour ré-avancer. On ne peut pas faire un parcours qui avance tout le temps. Parfois j'ai l'impression d'avoir perdu des trucs, c'est même sûr. Par choix, mais aussi parce que j'avais pas vu.*

 » (Pauline). Cette dimension contingente de la rencontre avec les objets, ce caractère fragmenté de la visite, font du Plateau des collections un lieu unique : « *On se retrouve au milieu d'un musée où l'on ne voit rien, ça fait vraiment petit labyrinthe. [...] Je suis sûre qu'il y a des gens qui détestent ça. Moi j'aime bien ce côté pas du tout institutionnel. D'avoir créé quelque chose comme ça. Vraiment un parcours atypique* » (Isabelle). L'espace se devine, s'exploré, s'expérimente. Son emprise est forte. La sensation de liberté de circulation due à une apparente désorganisation cède vite le pas à l'impression d'une contrainte de mouvements, comme si l'agencement des lieux guidait les visiteurs vers un point inconnu – renforçant d'autant l'impression d'étrangeté : « *On est libre, mais on n'a pas cette sensation de liberté. Comment dire ça ? En fait, quand on se retourne dans un couloir c'est soit on avance, soit on recule, mais on ne peut pas s'échapper sur le côté.* » (Wang) ; « *Une impression de liberté ? Euh... non pas spécialement... Bah, oui, liberté d'aller un peu où je veux, mais si on peut appeler ça « liberté » d'avoir l'impression de se retrouver dans un labyrinthe !* » (Pablo).

Sous certains angles, les vitrines n'en finissent plus de se déployer. Le champ de vision est continu. Il ne s'ouvre pas à une porte de sortie ou à un panneau identifiant un espace limité, une fin. Le visiteur doit avancer pour que l'espace se dévoile. Il prend le risque de pénétrer dans des zones inconnues. L'analogie entre visiteur d'aujourd'hui et explorateur d'antan est évoquée par certains : « *On fait des entrelacs, un peu comme les explorateurs qui cherchaient une île sur l'océan...* » (Michèle).

Pour la majorité des visiteurs rencontrés, le Plateau des collections n'a pas de sens de visite. Ce dernier n'est ni perçu, ni même souhaité dans la plupart des cas. Lorsque l'indication d'un sens de visite est saisie, elle n'apparaît pas comme une prescription mais comme une simple proposition. Quand les visiteurs voient le fléchage au sol ou la signalétique au mur, ils ne s'en soucient guère, se laissant porter par leur propre progression, renonçant à suivre un parcours préétabli : « *Le sens de la visite dans un musée comme ça est assez vain. Pourquoi le faire dans un sens plutôt que dans un autre ?* » (Justine). Il est parfois question d'égalité de traitement entre les sections dans l'absence de hiérarchie établie entre elles : « *Il n'y a aucune raison qu'un continent passe avant l'autre, non ?* » (Wang).

L'idée que la visite relève d'une découverte conduit les visiteurs à penser que la construction conceptuelle de l'exposition est davantage dictée par la scénographie que par les objets : « *Le fil conducteur est surtout donné par l'atmosphère de l'exposition, le sol, les éclairages [...], dans la manière de présenter les choses* » (Ève et Marie). L'exploration de l'espace ressort comme la modalité principale de visite, avant la connaissance des collections. De ce point de vue, l'idée de voyage s'impose comme le parti pris d'organisation de l'espace et par là de l'exposition. La logique du déplacement improvisé et des détours décide de la progression dans les lieux : « *C'est tellement grand que l'on peut se balader un petit peu au hasard. Je pense qu'il n'y a pas de sens de la visite* » (Anthony). Ce sentiment de latitude s'exprime aussi en termes d'autonomie du visiteur : « *Je pense que le sens de la visite, c'est la personne qui le choisit* » (Catherine). L'absence de parcours prescrit se trouve justifiée par la liberté d'opter pour une destination. L'entrée sur le Plateau des collections « *est assez claire, on choisit la partie du monde que l'on veut visiter [...] il n'y a pas de sens de la visite, je crois que ce serait une erreur d'en mettre un* » (Sylvie) ; « *Moi j'aime bien ce côté où tu arrives au milieu et tu peux choisir vraiment dans quelle zone tu vas te diriger* » (Isabelle). Les visiteurs sont renvoyés à leurs propres décisions de parcours, de « *destinations* ».

Si la désorientation est grande, l'égarement jamais loin, une certitude demeure, celle que l'espace est territorialisé : « *On sait à peu près sur quel territoire on est* » (Catherine). Tous les visiteurs comprennent que le Plateau des collections est découpé par continents, chacun d'entre eux correspondant à l'origine géographique des objets et des cultures présentés. Mais cette identification des espaces n'empêche pas les situations de confusion qui, au fur et à mesure de la visite, se multiplient³¹ : « *À un moment donné, on se perd, on sait en arrivant qu'il y a une partie avec les différentes civilisations, mais on ne sait pas trop où se diriger, alors finalement*

31 Phénomène renforcé par le fait que le plan papier du Plateau des collections mis à disposition des visiteurs est imprimé à l'envers (lorsqu'on l'ouvre à l'entrée du Plateau des collections, l'Afrique est à la place de l'Océanie et l'Asie à celle des Amériques). De plus, les codes couleur qui identifient chaque continent sur le plan ne correspondent pas toujours aux couleurs des sols.

on en parcourt une, ensuite on se retrouve dans l'autre sans trop savoir... J'ai du mal à trouver un lien dans la visite. Oui, j'avoue que je me sens perdue. C'est la première fois, je me sens un peu perdue dans un musée!» (Alma). Cette perte n'est ni initialement, ni souvent exprimée en référence à la signification des objets. La logique principale de visite est de savoir, de comprendre où l'on se trouve dans le musée, autrement dit, dans le monde. L'homologie entre les deux registres de localisation (musée/monde) est courante dans les discours des visiteurs. Une famille : « *On se retrouve en Afrique, OK?* »; un couple de visiteurs : « *On a fait l'Afrique, il nous reste encore l'Amérique* »; un élève à sa professeure : « *C'est encore loin l'Océanie, Madame?* ».

Le long de la visite, cette recherche d'identification géographique s'exprime le plus souvent par une question – « où suis-je ? » – et renvoie à d'autres, plus précises : « où suis-je dans le musée ? », « sur quel continent suis-je ? » ou « de quel pays vient cet objet ? ». Le principe de progression entre les continents fait autorité de déplacement au sein des cultures extra-européennes. La fréquente désorientation comme l'égarement des visiteurs s'accompagnent d'une perte au milieu des objets. Elle est à l'origine d'un mode de visite dominé par une incertitude sur l'espace (« où suis-je ? », « dans quelle direction aller ? »), qui recouvre et oblitère une interrogation tournée vers les objets : « que vois-je ? »

Ce primat accordé à la topographie comme modalité de localisation dans l'histoire des continents est reconduit jusqu'au nom du musée, sans lien avec son contenu mais choisi en référence à son emplacement dans Paris, sur le quai Branly. En tentant de neutraliser les effets ethnocentriques de la qualification de ses collections comme « *arts premiers* », « *primitifs* », « *primordiaux* » ou « *exotiques* », le musée a déplacé la question et en a fait naître d'autres. Un visiteur impressionné par la qualité des objets exposés demande à un agent d'accueil et de surveillance : « *Pardon monsieur, qui est Branly ? – Ah je ne sais pas, je suis nouveau ici*³². »

32 Comme le suggère Frances Connelly au sujet de l'embaras que suscite l'expression « *arts premiers* », « ce dont nous avons besoin n'est pas de lui trouver des substituts neutres mais d'admettre qu'il décrit [...] un ensemble d'idées proprement européennes » (*The Sleep of Reason*, Princeton, Penn State Press, 1995, p. 5; cité par DERLON B., JEUDY-BALINI M., *La Passion de l'art primitif*, Paris, Gallimard, 2008, p. 33). Ce que reconnaît également Stéphane Martin, président-directeur général du musée, en expliquant à plusieurs reprises que cette appellation parle plus de notre manière de voir ces objets (en particulier celle des artistes occidentaux) que des objets eux-mêmes : Il s'agit d'une appellation conventionnelle qui exprime le goût des artistes – fauves, cubistes ou des personnalités, comme André Malraux, pour des productions artistiques d'Afrique, d'Australie, d'Océanie et d'Amérique » (cité par VOGEL S., art. cit., p. 180).

Des objets

Porté par des effets de mise en scène qui participent de la construction de l'intimité et qui entretiennent simultanément le mystère des objets présentés, un double lien se tisse, fait de rapprochement et de séparation. La distance cognitive est indépassable, au sens où la compréhension des objets demeure partielle, mais la proximité émotionnelle est forte. Elle renvoie au registre de *pulsions* souvent présentées comme universelles par les visiteurs : la peur de la mort, l'angoisse devant l'inconnu, l'obsession pour le sexe et la fascination pour la procréation et le monde de l'enfance. S'ils ne parviennent pas, ni n'essaient d'avoir une connaissance complète des objets présentés, les publics que nous avons rencontrés se sont pour la plupart abandonnés aux sensations et émotions qu'ils provoquent.

Un érotisme se dégage de certains objets, qui, renforcé par l'ambiance intimiste du Plateau des collections et le caractère charnel de ses matériaux, contribue à la création d'une atmosphère de sensualité. Ce phénomène est perceptible au sein des entretiens recueillis en fin de visite, mais il est également observable dans les salles du musée, où, ici plus qu'ailleurs, les couples se touchent, s'enlacent, s'embrassent dans la pénombre. D'autres objets, liés à certaines formes de sexualité et d'usages du corps, dérangent. Ils heurtent et renvoient les visiteurs à eux-mêmes autant qu'à leurs visions des autres. De nombreuses sections du Plateau des collections exposent des nus, des sexes féminins et masculins, plus ou moins symbolisés, et souvent saisis dans des postures peu courantes dans l'histoire des représentations ou des arts occidentaux.

Certaines pièces donnent à voir des images de sexualités polymorphes, qui peuvent mettre mal à l'aise les visiteurs et les inviter à questionner des catégories qu'ils estimaient universelles, comme «*l'inceste*». Des sculptures montrent des rapports sexuels réprouvés par nos mœurs, comme celles mettant en jeu «*des enfants*», provoquent des interrogations ou une gêne : «*Y a-t-il des choses que vous avez trouvées indécentes ? – Oui, par rapport à l'Océanie. – Oui, les poteaux funéraires, et toute cette relation à la sexualité, qui fait que comme on ne connaît pas trop la culture, je pense qu'il y a des choses, où nous en tant que culture européenne, ça nous a... – Choqués ? – Choqués, interrogés. – Si, choqués. Ça m'a choquée. Après ça dépend de l'interprétation, on n'avait pas suffisamment d'éléments pour en faire l'interprétation. Mais il me semble avoir vu un homme avoir des rapports sexuels avec un enfant, dans une des statues. Alors voilà, après on a peut-être mal interprété, on s'est posé la question sur l'interdit de l'inceste, est-ce qu'il a autant de sens dans d'autres cultures que la culture occidentale, voilà*» (Nadine et Didier).

La réaction ne vient pas seulement de l'omniprésence des sculptures de phallus et de vagins, elle est entretenue par d'autres émotions, comme la peur et l'angoisse. Les représentations de la mort sont nombreuses, incluant parfois des restes humains. Des objets rituels funéraires enchaissent des crânes, d'autres les ornent, les gravent, les déforment, d'autres enfin semblent constitués de cadavres momifiés présentés debout, à hauteur du regard. L'émotion gagne les visiteurs devant de tels objets et



III. 15 : Poteau bisj, Papouasie.



III. 16 : Crânes, Papouasie.

de telles mises en scène. Là encore, sans en comprendre le détail, ils en saisissent l'essentiel qu'ils considèrent comme une part universelle : le rapport à la mort³⁸.

D'autres objets renvoient à un imaginaire de l'enfance, marqué par le registre de la « primitivité » : « *Il y a beaucoup de choses que je trouve très belles mais... c'est une beauté très enfantine... Oui, enfantine, parce qu'on dit toujours : l'origine, la civilisation... [...] C'est pas comme les œuvres d'art occidentales, il y a une complicité très délicate qui me touche, c'est plutôt une pensée pure, qui est très proche de la nature, qui me touche ici* » (Lian). C'est alors l'émerveillement qui domine et le sentiment de familiarité est fort, presque jusqu'à l'identification.

L'évocation de l'enfance peut passer par des souvenirs empruntés à l'univers occidental, notamment à sa culture populaire. Par un effet d'analogie, certains visiteurs font référence à des figures issues du dessin animé ou de la bande dessinée, telles que *Mickey Mouse*. Là aussi, les visiteurs se laissent aller à la rêverie, acceptent de fonctionner en caisses de résonances émotionnelles, à défaut d'adopter une posture de réception portée sur l'apprentissage.

Ces moments de mise à distance de la connaissance font écho, d'un côté, à la tension provoquée par la force de certains objets, de l'autre, à la difficulté à comprendre les collections. Ces chocs et surprises issus de la rencontre avec les objets, le mélange de proximité émotionnelle et d'interrogation qu'ils engendrent, servent de leviers à une intense activité de réflexion. Le registre cognitif, loin d'être absent, se déplace d'un type de visite faite pour « comprendre et apprendre » vers une découverte sur le mode « s'interroger et réfléchir ». Ce mouvement s'illustre dans les commentaires formulés par les visiteurs enquêtés à l'endroit du statut des objets présentés. Le caractère d'étrangeté domine lorsqu'il s'agit de décrire et de qualifier

38 Pour une analyse des dynamiques de réception d'une exposition (« La mort n'en saura rien. Reliques d'Europe et d'Océanie, musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie », 2000) mettant en relation des objets occidentaux et non occidentaux qui interrogent la diversité des représentations et pratiques liées à la mort, voir EIDELMAN J. et alii, *L'Exposition « La mort n'en saura rien » et sa réception. Enquête réalisée auprès des visiteurs de l'exposition du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, Centre de recherche sur les liens sociaux (CNRS-Paris-V), 2000, 188 p. Cette recherche met en évidence la dimension réflexive induite chez les visiteurs par cette confrontation d'objets.



III. 17 : Coiffe, Amérique du Nord.

ces objets. L'exceptionnalité des pièces exposées ressort également. Ce sont des «objets extraordinaires» que les publics ont découverts au musée du quai Branly. Une première acception de ce caractère d'exceptionnalité réfère à l'univers de l'art et à la dimension esthétique.

La «beauté» est le premier lien construit entre ce qui est vu et la notion d'art. Vient ensuite l'idée que l'objet de musée n'est pas là par hasard et que l'institution certifie la dimension artistique de la pièce exposée. Le fait même de présenter des objets au musée leur confère un nouveau statut, celui d'œuvre d'art³⁹ : «*J'ai vu des œuvres d'art, mais qui sont certainement des objets du quotidien, c'est moi qui l'interprète comme étant des œuvres d'art. C'est le lieu certainement qui doit faire*» (Alma); «*Peut-être parce qu'ils sont muséifiés, je ne sais pas comment on dit, du coup, ça s'impose à moi comme de l'art, un peu bêtement*» (Anne). Certains visiteurs regrettent la mise en avant de la dimension artistique d'objets qui originairement n'en possé-

daient pas : «*J'aurais aimé qu'il y ait une limite très claire entre justement objets d'art, considérés à usage artistique dans telle culture et un peigne qui ne l'est absolument pas. J'aurais aimé qu'il y ait cette différence-là, qui n'est pas faite. Qu'on ne juxtapose pas des objets qui sont de natures différentes*» (Guillaume). Le musée brouille les frontières entre catégories d'objets – la valeur d'usage initial des objets, leur première destination, leur confère une première identité. Ont-ils été faits pour être ou ne pas être des œuvres d'art? À ce sujet, l'absence d'une visée et d'une intentionnalité artistiques des créateurs de ces objets renvoie à un ancrage occidental de la notion d'art et aux difficultés de son élargissement. L'identité de ces objets resterait marquée par une valeur fonctionnelle et non artistique : «*Il y a toujours la fonction et j'ai du mal justement à les comparer à des œuvres d'art dans l'esprit européen qu'on a de la peinture, la sculpture, etc.*» (Nikil et Nadia). En outre, la dimension sérielle de certains objets les ramène à une identité relevant plus de l'artisanat que de l'art – l'authentification de l'art étant censée répondre à un régime de valeur fondé sur la rareté voire l'unicité⁴⁰ : «*Est-ce qu'on peut considérer l'artisanat comme de l'art?*

39 Voir HEINICH N., SHAPIRO R. (dir), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012.

40 Si le processus d'«artification», si faire de l'art prend du temps, comme l'a souvent rappelé Howard Becker (*Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988) c'est aussi parce que l'une de ses valeurs cardinales consiste à fabriquer un régime d'authenticité fondé sur l'unicité ou la rareté des œuvres et de leurs créateurs. Voir également MOULIN R., «L'un et le multiple», in BLANC A., PESSIN A. (dir.), *L'Art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 91-103; HEINICH N., «La signature comme indicateur d'artification», *Sociétés et représentations* («Ce que signer veut dire»), 25, 2008, p. 97-106.

Pour moi, oui, mais pour d'autres, non. Parce que dès lors que c'est fabriqué en masse ou en grande quantité, ce n'est plus de l'art» (Wang).

Ainsi, les débats savants sur les frontières et définitions de l'art se retrouvent au sein des discours recueillis. Émerge par exemple la question de l'auteur, de son identification ou de son anonymat, de son caractère individuel ou collectif. Comme l'a montré Sally Price, l'art primitif est souvent regardé moins comme le résultat de l'activité d'un individu que comme le produit de tout le groupe. L'un des ressorts de sa qualification consiste en l'absence de signature des œuvres. Elle participe à l'intégration de cet art dans un universalisme anhistorique, intemporel, un anonymat témoignant moins d'un manque d'auteur que de la présence de l'universel⁴¹. On retrouve une des constantes de la différence de présentation entre les objets des musées d'ethnologie et ceux des musées d'art où, d'après James Clifford, dans le premier cas, «le nom des sculpteurs est inconnu ou supprimé. [Alors que] dans les musées d'art, une sculpture est identifiée comme la création d'un individu : Rodin, Giacometti, Barbara Hepworth⁴²». L'objet d'art exotique est porteur d'une vérité culturelle dont la création repose sur une inspiration collective. L'absence d'un nom identifiant la création de certains objets au profit de sa datation ou de son origine ethnique ou nationale, renvoie la valeur artistique à sa dimension collective. Pourtant, certains visiteurs font de cet élément un motif d'inclusion plutôt que d'éloignement des objets présentés au paradigme occidental de l'art : «Pour moi c'est comme quand on visite des cathédrales gothiques, il y a des choses qui sont vraiment des œuvres d'art. Même si on ne connaît pas le nom de l'artiste, c'est pareil» (Madeleine). Par ailleurs, la notion d'art est polysémique, elle balaye un large spectre d'activités et d'acteurs sociaux : «Ça dépend quel sens de l'artiste on prend. Les artistes pas dans le sens où ce sont des grands peintres mais plutôt des fabricants d'objets locaux qui exercent un art» (Hervé); «Les gens ordinaires, entre guille-mets, qui auraient produit ces œuvres, sont habités artistiquement» (Sylvie).

Les objets tels qu'ils sont exposés stimulent la réflexion des visiteurs sur leur statut et leur catégorisation, ainsi que sur leur évolution. Si le registre esthétique est présent dans le processus de réception, il ne renvoie pas exclusivement à la catégorie d'art. Le caractère d'exceptionnalité des objets présentés relève également de catégories culturelles et sociales autres que celles de l'art, ou parfois sécantes, comme celles d'objets sacrés, d'objets rituels ou d'objets du quotidien : «Moi j'ai vu des choses qui sont je pense très lourdes de sens pour les personnes qui les ont utilisées et fabriquées, et qui les ont accompagnées dans le sens qu'ils donnent à leur vie et à la mort» (Nathalie). La signification donnée aux choses demeure perçue confusément, presque pressentie. La question du pouvoir, séculier, magique ou religieux, est récurrente. Elle vient cristalliser sous une autre forme la tension entre distance et proximité qui caractérise la relation aux objets. Certains construisent un propos de type analytique, disséquant le pouvoir comme constitutif de toute organisation

41 La présence de l'universel s'atteste par la transcendance, voire la négation, de l'acte individuel : «Le pas est vite franchi entre la notion de manque de créativité individuelle des artistes et leur manque d'identité. L'artiste devient anonyme» (PRICE S., *Arts primitifs. Regards civilisés*, Paris, Ensba, 2006, p. 94-95). Voir également MURPHY M., *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Paris, Les Presses du réel, 2009.

42 CLIFFORD J., *Malaise dans la culture...*, op. cit., p. 226.

sociale, universel en tant que phénomène mais particulier dans ses manifestations culturelles. D'autres expriment un point de vue différent, admettent une ontologie du pouvoir des objets et s'interrogent sur leur présence au musée. Elle peut alors caractériser un manque de respect pour «*ceux qui y croient*» : «*J'étais mal à l'aise parce que j'ai vu des objets rituels qui normalement n'auraient rien à faire ici.* [...] *J'ai plus écouté ma curiosité que l'idée que j'ai de respecter... Si je m'étais vraiment écoutée, je ne serais jamais venue ici. Je trouve qu'il y a un côté pillage, voyeur, possession*» (Nathalie). Alternativement, cette présence peut incarner un danger pour les visiteurs qui s'incluent dans le cercle des croyants : «*Je viens souvent avec une espèce de gêne parce que finalement toutes ces statues sont des représentations qui ont une certaine... comment dire, le fait d'avoir des statues à charge magique, par exemple, pour moi, c'est des statues qui ont vraiment une histoire derrière, donc ça me gêne de les voir exposées là. [...] On se demande si on ne sera pas atteints...*» (Aya).