

1. POUR UN MUSÉE D'ARTS ET DE CIVILISATIONS

- 1. 1. Préambule**
- 1. 2. Le contenu**
- 1. 3. Organisation interne, localisation**
- 1. 4. Le regard étranger**

2. LES COLLECTIONS

- 2. 1. Inventaire, informatisation et évaluation de collection**
- 2. 2. Galeries publiques**
 - 2. 2.1. Galeries permanentes**
 - 2. 2.1.1. Galeries des Cultures du monde**
 - 2. 2.1.2. Galeries des échanges**
 - 2. 2.2. Galeries semi-permanentes**
- 2. 3. Quelques idées à étudier**
- 2. 4. Les acquisitions**
- 2. 5. Les réserves**

3. LES PUBLICS

- 3. 1. Le public spécialisé**
- 3. 2. Le public «culturel»**
- 3. 3. Le public scolaire**
- 3. 4. Le public artistique**
- 3. 5. Les publics étrangers et touristiques**

4. LE MUSEE DYNAMIQUE ET VIVANT

- 4. 1. Présentation des aspects inconnus des arts traditionnel et classique**
- 4. 2. Le musée, lieu de rencontres et de paroles**
- 4. 3. Lieu de présentation des arts et des expressions vivantes**
- 4. 4. Lieu de confrontation des langages et des modes d'expression**
- 4. 5. L'artiste et regards sur le monde contemporain**

5. DES EVOLUTIONS EN COURS : ESTHETIQUE ET ETHNOLOGIE

- 5. 1. Le musée de l'Homme et son histoire**
- 5. 2. Les musées d'art primitif**
- 5. 3. Une évolution du goût**
- 5. 4. L'ethnologie : de l'interprétation à la polyphonie**

6. RECHERCHE ET ENSEIGNEMENT

Annexes : absentes du document

- Evaluation des collections du MAAO
 - 1/ Afrique
 - 2/ Maghreb
 - 3/ Océanie

1. POUR UN MUSÉE D'ARTS ET DE CIVILISATIONS

1. 1. Préambule

Il manque en France un grand musée des arts non-occidentaux, qui ne serait ni un pur musée ethnographique ni un musée de beaux-arts classique.

La présentation des arts traditionnels et populaires d'Afrique, d'Amérique, d'Asie, d'Océanie et d'Europe doit tenir compte de leur contexte culturel respectif. Les en séparer nous interdirait de les comprendre tant dans leur signification symbolique que dans leurs fonctions sociales. Adopter une attitude exclusivement « esthétisante » conduirait en outre à considérer ces arts avec un regard ethnocentrique qui aurait pour seule référence notre propre tradition esthétique. Les œuvres d'art exotique sont des témoins privilégiés de la civilisation qui les a produites et ne peuvent en être détachées, quel que soit le public : chercheurs, étudiants ou visiteurs.

Ce souci de prendre en compte le contexte culturel n'est pas exclusif des musées d'ethnographie ou d'art exotique. Dans notre propre tradition, les grands musées d'art se veulent, aujourd'hui plus qu'hier encore, des musées de civilisation, tant pour les époques anciennes (Egypte, Grèce, etc.) que récentes (le XIXème siècle au musée d'Orsay). En théorie mais aussi en pratique, l'opposition entre civilisation et art est un faux débat et l'on imagine mal un conservateur qui se refuserait à exposer et valoriser des chefs-d'œuvre. Il est tout autant condamnable d'appauvrir des œuvres d'art exotique en les présentant hors contexte que de faire fi de la dimension esthétique des objets ethnographiques qui sont souvent des œuvres d'art de très haut niveau. Une muséographie sensible et intelligente doit être à même, en dépassant l'opposition factice entre art et ethnographie, de convaincre tous ceux qui souhaiteraient une présentation de seuls chefs-d'œuvre.

1.2. Le contenu du « futur musée d’arts et civilisations »

Le propos philosophique et politique des fondateurs du musée de l’Homme en 1937 est toujours d’actualité : l’étude et la présentation des cultures humaines dans leur diversité conçues comme les meilleures armes contre le racisme et l’ethnocentrisme. Le « musée de l’Homme » fut à l’origine un musée d’ethnologie.

Le futur musée sera défini comme un musée d’arts et de civilisations principalement pré-industrielles et non françaises :

pré-industrielles (même si certaines coexistent avec des sociétés industrielles) et regroupant des sociétés relevant de la préhistoire (essentiellement celles sans écriture de l’archéologie précolombienne, africaine, asiatique, océanienne) et des sociétés relevant de l’ethnographie, y compris les cultures traditionnelles européennes (1). Dans cette perspective, il est souhaitable que les collections du Musée des Arts Africains et Océaniens et les collections du musée de l’Homme soient réunies.

La recherche, l’enseignement et la présentation ne se limiteront pas aux sociétés préhistoriques et à celles du XIXème siècle, elles s’intéresseront également à l’état actuel et au devenir des sociétés traditionnelles. En tout état de cause cependant, seules les œuvres ethniques (c’est-à-dire produites par une ethnie au sein de laquelle elles ont un sens) seront retenues.

Les collections du futur musée excluront les sociétés traditionnelles françaises représentées par les très riches collections du musée des Arts et Traditions Populaires. L’ethnographie française est justiciable d’un regard plus rapproché que l’ethnographie exotique, et mérite à elle seule un musée.

C’est un truisme que d’affirmer que les sciences humaines et de la société

(1) N.B. Certains d’entre nous souhaitent que l’on étudie l’éventualité d’un regroupement des collections d’ethnographie européenne au Musée des ATP.

sont étroitement liées, entre elles et avec les sciences de la nature ; ont sait aussi que les frontières entre disciplines sont floues et en partie entachées d'arbitraire. En présentant une ethnologie, on est tout naturellement amené à la situer dans l'espace et à décrire son environnement, ses ressources et leur exploitation ; on rappelle son histoire ainsi que la préhistoire de la région, on décrit les caractères physiques et génétiques de ses membres, la ou les langues qu'ils parlent. Cependant ce n'est pas parce que des informations utiles au visiteur sont empruntées à ces différentes disciplines que celles-ci doivent être représentées dans le musée par des départements.

Tout musée est donc un choix. Le futur musée défini comme un musée de civilisations donnera priorité à la culture matérielle et artistique ; dans ces conditions, l'anthropologie biologique et la préhistoire française n'y ont pas leur place.

1.3. Organisation interne, localisation

Le futur musée sera divisé en départements géographiques (Afrique, Amérique, Asie, Europe, Océanie) et en départements thématiques, transversaux : Ethnomusicologie, Technologie et Anthropologie de l'Art). Outre les services techniques et de documentation (bibliothèque, photothèque, filmothèque), le musée accueillera les sociétés savantes qui y sont installées depuis sa création (Société des Africanistes, des Américanistes, des Océanistes), ainsi que le Comité du Film Ethnographique et le Département Histoire des Sciences de l'Homme, dont la présence est justifiée par les archives de toutes sortes conservées dans l'établissement.

Le Palais de Chaillot a été conçu et construit comme tel ; aussi son architecture intérieure doit-elle être entièrement repensée pour que son aile droite soit apte à abriter un musée. L'espace disponible actuellement devra s'augmenter de celui actuellement occupé par le musée de la Marine qui pourrait occuper le bâtiment du MAAO. En tout état de cause, les réserves du musée de

l'Homme devront rester sur place pour les besoins de la recherche, de l'enseignement et du renouvellement des vitrines et des expositions. Après inventaire des collections du musée de l'Homme et du MAAO, l'évaluation de l'espace nécessaire devra prendre en compte les futures acquisitions.

1. 4. Le regard étranger

A l'aube du XXI^e s. le propos du Musée des arts et civilisations ne peut plus se contenter d'être un message de tolérance adressé à l'humanité, donnant « au peuple une idée plus forte de la dignité humaine » tel que le définissait Paul Rivet. La France de 1937 était encore la détentrice d'un empire colonial, même si les premières fissures s'étaient fait jour, et l'une des toutes premières puissances économiques du monde. Depuis, les anciennes colonies se sont émancipées et certains pays du sud Est asiatique sont sur le point de supplanter la France sur le plan économique. Si la France a longtemps pu se reposer sur l'ambition universaliste de sa culture, les profondes transformations en cours doivent lui apprendre à traiter les cultures étrangères sur un pied d'égalité et à abandonner l'attitude de supériorité qui l'a longtemps caractérisée.

Il ne s'agit nullement d'abdiquer de notre culture et de nos valeurs mais d'établir des relations de réciprocité et d'échange avec les représentants de cultures étrangères, comme ont su le faire récemment certains ethnologues. Avant de porter un jugement sur d'autres sociétés, il importe d'écouter et de tenter de comprendre, afin de laisser à l'autre la capacité de se définir dans ses propres termes. Ramener l'étude des cultures étrangères au sein d'un schéma intellectuel des sciences humaines occidentales peut s'avérer très réducteur et appauvrissant pour la compréhension des autres cultures. Comme le disait Senghor « Il manque à l'ethnologie occidentale, un griot ».

Etant donné le rétrécissement de la planète et la sensibilité -bien compréhensible- des cultures issues du colonialisme au regard porté sur elles, il n'est plus possible aujourd'hui -fût-ce avec la meilleure bonne conscience- d'ignorer

leur point de vue. Les aborigènes australiens demandent que les *tshuringas* (plaques de bois ou de pierre gravées de motifs appartenant aux clans et montrés à la fin des initiations) ne soient plus exposés. Dans la mesure où l'on estime cette demande fondée, il est normal de la respecter. Chaque cas doit être examiné et il n'est pas question d'accéder à n'importe quelle exigence.

Le respect de la vie des cultures étrangères et les problèmes que posent la muséification de sociétés voisines induit le refus de certains types de présentations muséologiques. Les dioramas appartiennent à cette catégorie. On ne peut plus aujourd'hui présenter des africains ou des océaniens sous forme de mannequins dans des vitrines. Ces présentations appartiennent à un autre âge, celui de la domination coloniale et de son arrogance. Nous pouvons traiter ainsi nos propres ancêtres, mais pas ceux des autres. Ce qui se conçoit pour notre histoire, ne peut pas s'appliquer à des populations qui ne possèdent pas une technologie équivalente à celle de l'Occident. Ces présentations du type diorama quand elles existent dans nos musées d'histoire naturelle, doivent autant que possible être préservées comme des témoignages de la mentalité et de la muséologie d'une époque. Plusieurs artistes non européens ont réalisé récemment des œuvres qui consistaient pour eux-mêmes à s'enfermer dans des cages ou dans des vitrines de musée pour stigmatiser le danger d'une muséologie induisant la condescendance.

La tentation de la reconstitution du contexte ne doit pas entraîner une confusion des genres. Le spectacle illusionniste est le propre du parc d'attraction, ce n'est pas le rôle du musée.

2. LES COLLECTIONS

Le futur musée d'art et de civilisation doit retrouver et privilégier sa fonction muséale : conserver et mettre à disposition du plus grand nombre ses col-

lections. Cette priorité n'implique pas de négliger la recherche : a-t-on jamais vu un musée qui ne s'intéresserait pas à l'histoire et à la fonction de ses objets ?

On dit souvent que les collections du musée de l'Homme figurent parmi les plus importantes du monde. La fusion avec le musée des arts d'Afrique et d'Océanie renforcera encore ce potentiel.

2. 1. Inventaire, informatisation et évaluation des collections

Avant de pouvoir rédiger un programme précis aussi bien pour la muséologie des espaces publics que pour les réserves, il faut établir une évaluation précise de ces collections. Ce travail a été effectué pour le musée des arts d'Afrique et d'Océanie en 1995 et demande à être informatisé (voir annexe).

Il faut très rapidement l'entreprendre pour les collections de l'actuel laboratoire d'ethnologie du musée de l'Homme. Le rapport du Museum d'Histoire Naturelle de M. De Lumley ne répond pas aux questions quantitatives et qualitatives. Il est impossible ici de se faire une idée, même la plus superficielle, des forces et des faiblesses, des richesses et des lacunes de chaque département. Comment, sans inventaire même très général, peut-on évaluer la surface nécessaire aux réserves et aux salles publiques, comment peut-on, sans cet inventaire, définir une politique d'enrichissement des collections, comment peut-on, sans cet inventaire, énumérer des besoins en conservation, définir une politique muséographique ? Tout conservateur, même débutant, sait que l'on fait un musée à partir et autour des collections.

L'évaluation doit porter sur :

la quantité des objets :

- par secteur géographique et par ethnie
- par technique.

Les ensembles représentatifs d'une culture ou les noyaux résultant de campagnes de collecte ou de recherches précises.

Les objets de qualité exceptionnelle, célèbres par leur valeur esthétique ou leur histoire particulière.

L'évaluation quantitative et qualitative des deux précédentes catégories par rapport aux musées comparables dans le monde. Déterminer les pièces et les ensembles qui constituent l'originalité des collections.

Les pièces ou les ensembles de grand format, éventuellement les éléments d'architecture qui permettrait de structurer la scénographie de la présentation.

L'état de conservation des collections. Déterminer les matériaux qui sont particulièrement menacés (textiles ?) et les pièces qui nécessitent une intervention d'urgence. Evaluation des besoins en conservation préventive et en mobilier adéquat.

Un premier tableau quantitatif peut être proposé, sous réserve de vérification avec les responsables.

2. 2. Galeries publiques

Sans entrer dans la rédaction d'un programme qui ne pourra être élaboré qu'après avoir établi l'évaluation des collections, on peut dès maintenant énoncer quelques principes qui guideraient la mise en espace. Un vrai programme élaboré par les conservateurs sera remis à l'architecte.

2. 2.1. Galeries permanentes

Les galeries permanentes constitueront le noyau fixe du musée. Leur scénographie s'emploiera à mettre en valeur les objets dans une atmosphère visuelle calme et classique de manière à ce qu'ils puissent être vus et appréciés au mieux par le visiteur. Leur regroupement et leur désignation sur les cartels suivra la rigueur scientifique à l'épreuve du public le plus exigeant (enseignants et étudiants).

2.2.1.1. *Galerie des cultures du monde*

Le schéma originel du musée de l'Homme, guère lisible aujourd'hui, peut être réactualisé : un parcours à travers les différentes zones géographiques permettant en une visite de voir les pièces les plus représentatives des collections : celles qui se distinguent par leur qualité esthétique, leur valeur historique, leur ancienneté, leur taille ou leur rareté. Ce parcours serait linéaire, mais il éviterait bien entendu l'apparence d'un couloir. Adjacents à ce parcours, figureront des espaces en alvéoles qui culture après culture, permettent d'en voir plus : des séries, des ensembles, des pièces de caractère documentaire.

Quelques reconstitutions de caractère architectural devraient ponctuer le parcours.

La présentation pourra se faire plus dense et plus touffue dans les alvéoles que dans le parcours principal.

2. 2.1.2. *Galerie des échanges*

Une galerie permanente montre l'histoire des contacts et des échanges entre l'Europe et les cultures des autres continents depuis le XVe. Des reconstitutions des différents types de collections et de leur présentation spatiale permet au visiteur d'appréhender l'évolution du regard et de l'interprétation occidentale sur ces objets.

Parcours : cabinet de curiosité (XVIe - XVIIe), cabinet d'histoire naturelle de l'âge des Lumières, musée ethnographique et positivisme (XIXe), musée colonial, atelier d'artiste moderne.

Cette galerie des échanges occuperait un espace nettement inférieur à la galerie des cultures du monde.

2. 2.2. Galeries semi-permanentes

Alors que la galerie permanente offre un ensemble de repères stables auquel le visiteur sait qu'il peut constamment venir se référer, la galerie semi per-

manente permet de montrer des ensembles des collections en fonction de recherches récentes, d'acquisitions, de phénomènes d'actualité, ou d'expérimentation muséographique.

Ces espaces devraient donner lieu à des présentations extrêmement variées ainsi qu'à des expériences. Etant donnée l'étendue des collections du musée, les possibilités sont infinies. Le musée ethnologique de Rotterdam, beaucoup plus petit que le musée de l'Homme, estime qu'il lui faut environ 10 ans pour montrer ses collections en rotation.

Le rythme de renouvellement dans cette galerie s'échelonne entre 6 mois et 2 ans. Il implique en corollaire que toutes les recherches des responsables du musée devront obligatoirement aboutir à une exposition. N'ont leur place au musée que les chercheurs dont les travaux portent sur la culture matérielle.

Cette obligation vise à réorienter les études universitaires vers la culture matérielle, sans négliger l'apport indispensable de toutes sortes d'autres disciplines à la réalisation des expositions.

Mais au lieu de vouloir concentrer de nombreuses disciplines dans un musée dont ce n'est pas la vocation première, mieux vaut partir d'une base solide, en l'occurrence art et ethnologie et, à partir de là, tisser les liens par convention, si nécessaire, avec tous les organismes indispensables à une approche pluridisciplinaire.

Les espaces semi-permanents seront également le lieu d'expériences muséographiques et scénographiques éventuellement audacieuses, alors que la galerie permanente est caractérisée par une atmosphère classique et calme.

2. 3. Quelques idées à étudier

Une originalité du futur musée pourrait être de favoriser parfois la station assise. Pourquoi, au lieu, d'agrémenter les salles de sièges au dernier moment, ne pas l'envisager dès le cahier des charges donné à l'architecte. Elle aurait l'avantage de tenir compte de la fatigue du public et de favoriser la

concentration devant certains ensembles d'objet et de rompre la déambulation-promenade.

La station assise serait également associée à la pédagogie. Toutes les informations sur le contexte et la fonction des objets figureraient sur des fiches à la disposition des visiteurs qu'ils pourraient lire assis. Une étude approfondie devra être menée sur ce sujet pour déterminer quel type d'information donner et sur quel médium. Il faut considérer comme complémentaires les informations écrites, les acoustiguides et les bornes interactives. L'un des écueils à éviter est la surenchère des informations : le stade caricatural a été récemment atteint par le Museum of American Indians de New York, où les vidéos, les photos, les textes écrits rivalisent autour d'objets de vitrine qu'ils noient.

L'équilibre à trouver doit également faire l'objet d'études. Une première enquête, modeste, mais révélatrice a été menée dans la salle Mélanésie du musée des arts d'Afrique et d'Océanie. Elle révèle les exigences difficiles à satisfaire du public cultivé, mais aussi l'incompréhension du vocabulaire spécialisé.

Les acoustiguides sont encore sous-employés dans les musées. Ils ont l'avantage de donner l'information de façon plus facile que la lecture. Ils ne gênent ni la vision, ni les autres visiteurs. Ils pourraient surtout être exploités en multipliant les discours. On peut envisager des commentaires variés et signés : ethnologique, artistique, littéraire, historique, accompagnement musical etc. La polysémie de l'oeuvre deviendrait facilement accessible tout en ménageant une mise en espace favorisant la vision de l'objet lui-même.

Le CD Rom consultable sur une borne permet de répondre à une multitude de questions que peut se poser le visiteur tout en dégageant la vision des objets dans un espace aéré.

Au lieu d'essayer de donner un maximum d'informations sur place, des indications ou des repères engageront le visiteur à chercher des explications à la vidéothèque ou à la médiathèque. Il peut sembler plaisant de mettre un petit moniteur vidéo à côté d'un masque pour le montrer en train de danser. Mais un

objet et un écran requièrent deux types de regard très différents. La multiplication de ce type de dispositif risque d'être un gadget dans la collection permanente. Elle peut par contre faire l'objet d'une passionnante présentation temporelle.

Pour l'appareil pédagogique, on pourra s'en remettre en priorité à l'image. Un schéma, un plan ou un dessin remplacent tous les discours et il est assimilé plus rapidement que le texte.

Un défaut courant dans la programmation des musées consiste à les considérer comme des aménagements statiques. Or les musées sont de plus en plus mobiles. Les expositions se multiplient et les œuvres connues sont sollicitées à l'extérieur. Les objets de la galerie permanente doivent donc être facilement remplaçables pour éviter de laisser des vides dans la présentation. Si aujourd'hui les expositions dans ce domaine sont moins nombreuses qu'en art moderne ou en peinture européenne, leur rythme va certainement augmenter dans les prochaines années.

Le parti pris du musée de l'Homme avait l'avantage de placer la très grande majorité des objets dans de grandes vitrines-armoires. Ce dispositif permet de protéger les objets du vol, de la poussière, des écarts de température et d'hygrométrie et de réduire le nombre des gardiens. Il est malheureusement peu attrayant sur le plan esthétique et exige d'être ponctué par des espaces plus spectaculaires, pour éviter la monotonie. Michel Colardelle expliquait combien la galerie d'étude du musée des arts et traditions populaires est boudée par le public.

2. 4. Les acquisitions

L'évaluation des collections permettra de déterminer les points forts et les lacunes des collections. Elle permettra d'établir avec les spécialistes les achats à effectuer.

Elles sont de deux types :

- campagnes d'acquisitions et collecte d'objets sur le terrain ;
- achats sur le marché occidental.

Avant une étude approfondie, on peut d'ores et déjà établir que les collections sont riches pour toutes les cultures relevant des anciennes colonies françaises, inégales pour les civilisations pré-colombiennes et pratiquement inexistantes dans d'autres domaines comme l'Afrique australe.

L'achat en cours de la collection d'art du Nigeria de près de 300 pièces répond à cette préoccupation. Alors que cette région de l'Afrique est particulièrement riche en expressions artistiques, les deux musées parisiens n'en possédaient que quelques objets.

La marque d'un intérêt soutenu de l'état pour ces cultures est depuis longtemps attendue et réclamée par les amateurs et collectionneurs.

Nul doute que la création d'un nouveau musée entraînera dons, legs et dations de la part des collectionneurs.

Il n'en reste pas moins que, dans l'attente de ces libéralités qui requièrent du temps, le musée doit pallier des absences, d'autant plus que le musée de l'Homme a eu depuis fort longtemps une politique d'acquisition quasiment inexistante. Il lui faudra donc un crédit d'acquisition exceptionnel dans la phase de préfiguration pour combler quelques déficiences majeures.

Le musée aura sa propre dotation budgétaire d'acquisition et un comité d'achat spécialisé. Les propositions d'achat seront ratifiées par le comité des conservateurs et le Conseil de la Direction des Musées de France.

2. 5. Les réserves

Les réserves du musée de l'Homme contiennent aujourd'hui pour l'ethnologie environ 300 000 objets sur 2 000 m². Malgré les nombreux projets de rénovation, aucune étude approfondie d'estimation et de quantification n'a été entreprise. Seul un préprogramme de J. Dourdin de 1991 prévoit l'extension

des réserves sur 8 000 m² en prenant en compte un facteur d'accroissement. Un DESS de Véronique Monier (juin 95) s'interroge sur cette question et donne quelques indications sur les méthodes à suivre pour calculer les espaces de réserve. La méthode de Sue Waltson publiée en 1992 donne des résultats intéressants. Elle s'élabore à partir d'un module déterminé pour chaque objet. V. Monier l'a employée pour une partie de la réserve d'Afrique du Nord. Elle constate qu'il faut appliquer un coefficient 4 aux surfaces et un coefficient 3 aux volumes. Toutes les estimations antérieures livrées par le musée de l'Homme semblent avoir été calculées trop faiblement. Il apparaît à la lumière de cette première évaluation rapide que les 8 000 m² soient parfaitement justifiées.

A cela s'ajoutent quelques remarques :

- si la fusion avec le MAAO s'opère, viendront s'ajouter 15 000 objets ;
- les réserves actuelles d'Afrique et d'Océanie du MAAO rangées en partie dans des compactages donnent satisfaction sur le plan de l'espace. Elles comportent environ 15 000 objets sur 1 680 m², ce qui donne un ratio de 0,112 m² par objet. Il est à noter que si on appliquait ce ratio aux 300 000 objets du musée de l'Homme c'est 45 600 m² de réserve qu'il faudrait ! On voit combien une étude fine et précise est indispensable ;
- les espaces de circulations, d'accessibilité, de travail et d'étude dans les réserves doivent être estimés précisément. Il n'est pas sûr qu'ils puissent être compris dans les 8 000 m². De petits groupes d'étudiants doivent pouvoir s'y réunir pour des travaux pratiques. Les objets des réserves doivent être le plus accessible possible au plus grand nombre de chercheurs possible. Cela implique que les objets soient rangés sur étagères statiques ou dans des vitrines ;
- les compactages ont l'avantage de faire gagner du volume. Ils ont cependant deux inconvénients : ils cachent les objets encore plus qu'une armoire à cause de la longueur du temps d'ouverture et ils engendrent de légères vibrations qui peuvent être dommageables aux objets à longue échéance ;

- les différents matériaux (bois, métal, céramique, textile) requièrent des conditions climatiques de conservation variables. La séparation absolue par matériau semble impossible à opérer (Ex. : les outils en bois et métal. Par contre les textiles et les métaux devraient profiter de conditions particulières).

La question se pose de savoir si la répartition doit suivre les catégories géographiques actuelles avec des sous-espaces par matériau ou si certaines réserves vouées à un matériau particulier doivent regrouper les objets de tous les continents.

3. LES PUBLICS

3. 1. Le public spécialisé

Compte tenu du caractère spécialisé des collections, on se penchera, en tout premier lieu, sur une première catégorie socio-professionnelle de visiteurs qui forme un public d'initiés dont les motivations sont connues et la fréquentation régulière : historiens, chercheurs, conservateurs, archéologues, enseignants, étudiants, critiques d'art, journalistes spécialisés, pour la plupart universitaires, ils attendent du musée une réponse à leurs besoins de compléter ou d'approfondir leurs connaissances, de poursuivre une étude, de préparer un mémoire ou une thèse, de produire un livre, une exposition ou un film.

Ce public s'intéresse plus précisément aux collections, voire aux réserves, fréquente assidûment la bibliothèque, le centre de documentation et les archives. Il est plutôt amateur d'expositions d'art traditionnel à caractère ethnographique. Il peut intervenir dans la production du musée et participer à la réalisation des expositions, des publications et des manifestations culturelles. Ses compétences et ses observations en font l'interlocuteur privilégié du personnel scientifique du musée. Son rôle peut également consister à conforter les liens et

les échanges nécessaires entre d'une part, le musée et d'autre part le monde universitaire, le monde de l'art, de l'édition et de la production audio-visuelle.

Il est important de souligner que ce public spécialisé peut représenter un partenaire actif et utile à la vie du musée.

3. 2. Le public « culturel »

Un second public doit également retenir notre attention : il s'agit d'une catégorie de visiteurs dont les motivations ne sont pas professionnelles mais bien plutôt culturelles. Depuis l'ouverture du centre Pompidou, du musée d'Orsay, du Grand Louvre et d'un certain nombre d'établissements en province, est apparu un public, qui se caractérise par de nouvelles pratiques culturelles, dont le niveau de formation n'est pas nécessairement universitaire et dont l'appartenance sociologique est très variée. Désireux de profiter de son temps de loisirs à la fois pour se distraire et acquérir de nouvelles connaissances, ce public, parfois voyageur, amateur de lecture et d'émissions culturelles, s'intéresse aux cultures de l'ailleurs. Ce public est tout naturellement motivé à visiter les musées qui abritent des collections étrangères.

De toute évidence, ce public attend du musée un accueil agréable, une information précise et une documentation attractive. Il est souhaitable de lui proposer une initiation aux collections et aux activités du musée qui tienne compte de deux composantes : celle de la culture et celle du plaisir.

La réponse à cette attente s'inscrit dans une réflexion sur les modalités de l'accueil, la prestation de services (boutiques, cafétérias, restaurants) sur l'information (brochures, guide du musée, signalétique) et sur les explications mises à la disposition pour la visite des collections et des expositions temporaires (visites guidées, espace audiovisuel, bornes interactives, cartels et panneaux explicatifs).

Ce type de public est plutôt attiré par les expositions temporaires thématiques et les arts vivants.

Ce public « culturel » a des exigences qu'il ne faut pas négliger. Satisfaire à sa demande c'est fidéliser un public dont la fréquentation régulière va renforcer la notoriété du musée.

3. 3. Le public scolaire

S'agissant du public scolaire, il est utile de rappeler que le musée doit demeurer un lieu d'initiation à la connaissance, de découverte et de formation, mais ne saurait se transformer en un parc d'attractions où l'enfant n'a pas véritablement accès à la connaissance.

Le musée n'est pas non plus une simple prolongation ou illustration des activités organisées dans l'école.

La fonction du musée dans un cadre scolaire présuppose une initiation et une formation spécifique des enseignants, la diffusion d'une information et la préparation d'un programme pédagogique établis avant la visite ou l'activité dans le musée. En effet, le musée ne peut se substituer aux activités de loisirs de l'école.

Le musée doit disposer d'un appareil pédagogique particulier destiné au public scolaire. De même, les productions élaborées par le jeune public dans le cadre des ateliers ne sont pas destinées à connaître une diffusion grand public dans le musée. Elles peuvent être montrées dans les espaces réservés aux ateliers et aux activités scolaires.

Dans ce contexte le musée peut mener à bien une de ses missions les plus essentielles, celle de donner à voir les cultures étrangères et d'y sensibiliser l'enfant.

3. 4. Le public artistique

Dans le cadre de la production artistique du musée, peut également intervenir un public spécialisé composé de créateurs dans les domaines de l'expression plastique et du spectacle vivant. L'écoute et la réponse à l'attente

de ce public d'artistes doivent être une préoccupation permanente des responsables de la programmation et de la production du musée.

A cet égard, l'intervention sensible de créateur devrait apporter au conservateur et au public en général une approche différente de l'oeuvre d'art et traduire une vision moins académique qui relève d'une perception et d'une interprétation personnalisées.

Il s'agit en fait de favoriser le dialogue entre ces créateurs et le public dans le cadre d'interventions sur les collections et les expositions.

3. 5. Les publics étrangers et touristiques

Une attention toute particulière doit être portée à la fréquentation des publics étrangers, communautés issues de l'immigration et notamment les publics originaires des cultures montrées dans les collections du musée. Ainsi, il est essentiel d'établir un dialogue entre des professionnels français et des acteurs culturels de ces pays concernés.

Cet échange peut également favoriser des interventions et des productions communes. A cet égard, l'exemple de l'exposition « Vallées du Niger » est tout à fait significatif.

Quant au public touristique, ses attentes requièrent des dispositions que tout musée à vocation internationale doit envisager :

- diffuser de l'information sur le musée dans les guides et médias touristiques ;
- un accueil et une information adaptés à un public touristique national et international ;
- offrir un confort et des services tant dans le parcours des collections que dans les postes d'information, de documentation de consommation ou de détente.

Là encore, la satisfaction des attentes du public touristique déterminera pour une bonne part l'image nationale et internationale du musée.

4. LE MUSÉE DYNAMIQUE ET VIVANT

L'évolution et les nouvelles exigences des publics nous montrent que le musée ne doit pas et ne peut pas être le lieu où la totalité des connaissances serait à disposition du visiteur dans l'espace. A cause de la nature des objets, il constitue une pédagogie discursive. Le musée n'est pas un livre, son discours n'est pas linéaire.

Un exercice dynamique s'impose aux conservateurs et aux responsables de l'action culturelle car les publics ne se contentent plus de regarder l'objet et de lire les explications sur les cartels. Ils souhaitent aussi prendre la parole, participer à des rencontres, colloques, débats, assister à des spectacles, emprunter des films et de la documentation et prendre ainsi une part dynamique dans la vie du musée.

Le musée doit absolument intégrer cette composante dynamique qui implique des lieux et des structures appropriés et induit des projets et une politique culturelle qui s'inscrivent dans l'actualité.

Nécessité également de montrer les arts vivants et l'actualité des cultures non-occidentales.

Conserver et montrer les cultures matérielles des pays concernés sans témoigner de leur évolution et de leur vitalité serait considérer que ces cultures sont à jamais figées dans le temps et dans l'espace et donc nier leur contemporanéité.

4. 1. Présentation des aspects inconnus des arts traditionnel et classique

La vocation du musée à proposer des expositions d'art traditionnel et classique demeure sa fonction première. On s'attachera cependant à montrer les aspects novateurs de certaines cultures méconnues, à faire découvrir des objets ou des expressions d'une grande qualité esthétique non encore valorisés

par les collectionneurs et le milieu de l'art. C'est ainsi que l'on pourra témoigner des avancées de l'art traditionnel non-occidental, notamment africain et océanien. Tel est le cas des peintures ou dessins sur sable, des constructions et assemblages liés à certains rituels, il s'agit là de l'ensemble des arts qui, du fait de leur caractère éphémère, n'ont pu être ni collectés ni jamais montrés.

S'agissant de la programmation des expositions, on veillera à la cohérence et à l'alternance entre les grandes expositions monographiques (environ 3 sur l'année) et les expositions temporaires plus modestes. Il conviendra également de prévoir une demi-douzaines de petites expositions de type « dossier » sur des sujets très spécialisés.

4. 2. Le musée, lieu de rencontres et de paroles

Afin d'éviter les clivages entre les différents publics et favoriser la réflexion, le musée se doit d'organiser des rencontres, programmer des colloques et des débats où le dialogue et la prise de parole viennent expliciter et enrichir le discours sur la vie des populations, sur les objets, sur l'art, sur la muséographie, sur l'évolution esthétique, sur la nécessité de confrontation avec l'expression contemporaine.

Dans ce contexte, l'intervention d'auteurs, d'écrivains, d'artistes, de poètes, de philosophes et d'historiens apparaît essentielle.

De même, une place particulière doit être réservée aux intervenants étrangers afin d'éviter un débat ethnocentriste approximatif et condescendant.

4. 3. Lieu de présentation des arts et des expressions vivantes

Sans devenir un centre culturel, le musée doit être le lieu d'une traduction visuelle signifiante de l'actualité des cultures et des sociétés vivantes représentées dans les collections.

Dans cette perspective, un programme d'expositions et de manifestations culturelles (art contemporain, théâtre, musique, danse, cinéma, vidéo et photo-

graphie) bénéficiant de supports techniques performants (auditorium-salle de spectacles, salle de conférences et de cinéma, vidéothèque et cinémathèque) apportera le témoignage de la vitalité de ces expressions vivantes. A noter que cet espace d'action culturelle destiné à un public ciblé doit être suffisamment isolé du reste des espaces publics du musée.

Il convient donc de prévoir les espaces, les structures et la circulation nécessaires à l'accès et à la présence dans le musée d'un public amateur de spectacle vivant et de création contemporaine. En terme de fonctionnement et de personnel, les modalités de création, de production et de représentation du spectacle vivant doivent être précisément inscrites dans le cahier des charges du futur musée.

4. 4. Lieu de confrontation des langages et des modes d'expression

Montrer des objets et des expressions appartenant à d'autres cultures implique tout naturellement que l'on se penche sur les problèmes que posent la confrontation des différents langages et des modes d'expression. Il serait vain de croire qu'il suffit de montrer un objet, disposé, éclairé et à peine expliqué ou proposer un produit artistique sans s'intéresser à l'impact du message qu'il porte, aux effets qu'il produit sur le public, à l'évidente confrontation qu'il provoque. Cette confrontation n'est pas innocente, elle révèle des sentiments, des ouvertures, des tensions et des conflits interculturels, des positions d'école, des intérêts particuliers, des émotions et des inquiétudes, la méconnaissance et la peur, attitudes à prendre en compte lorsque les choix sont à faire pour établir les modes de présentation. Cet exercice de la confrontation est nécessaire car il est riche en ce qu'il porte de réflexion, de recherche et d'innovation.

4. 5. Les artistes et regards sur le monde contemporain

Les artistes forment un des publics les plus intéressants du musée mais ils peuvent également devenir les acteurs dont l'intervention participe du dynamisme de l'établissement (expositions, manifestations, interventions ponctuelles).

De même, le futur musée devra pouvoir bénéficier de l'utilisation des nouvelles technologies, instruments informatiques et audiovisuels, communications multimédia et satellitaires (CD.Rom, internet) qui viendront faciliter la gestion et le fonctionnement internes de l'institution ainsi que la communication et les échanges extérieurs.

Cet apport technologique permettra une mise en réseau national et international du musée et ainsi créer des réseaux de relation et d'échanges de programmes et de consultation de projets).

Pour occuper pleinement la place qui lui revient à l'égard de ses publics et de la recherche scientifique, le futur musée d'arts et de civilisations se doit d'être un centre dynamique d'information et de documentation. C'est la raison pour laquelle il doit être au centre d'un réseau susceptible de recevoir et de diffuser les informations et les données proposées par les autres institutions des 5 Continents.

5. DES EVOLUTIONS EN COURS : ESTHETIQUE ET ETHNOLOGIE

5. 1. Le musée de l'Homme et son histoire

A la fin du XIXe siècle, le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (MET) était considéré comme un des lieux les plus avancés de la recherche scientifique. Au fil des ans, il s'est transformé en un invraisemblable bric-à-brac dont les surréalistes firent leur miel. En dépit de leurs condamnations constante de

l'anthropologie, ils y apprirent à reconnaître les objets et leurs origines. Ils s'y formèrent le goût ; mais surtout le MET fut pour eux, l'ensemble parfait de ce qu'ils recherchaient : une sorte de forêt magique au milieu de la ville dont les panoplies, l'entassement dans les vitrines, les arrangements vétustes étaient autant de galeries d'où se dégageait un pouvoirs poétique à l'image de celui qui naît des rencontres hasardeuses ou des collages.

Loin de leurs lieux d'origine, les objets exotiques, décontextualisés se chargeaient d'un sens qui n'avait plus qu'un lointain rapport avec les sociétés qui les avaient vu naître.

Ainsi donc, si les surréalistes trouvèrent leur intérêt au Musée d'Ethnographie du Trocadéro, la science ethnographique, quant à elle, y était laissée pour compte.

Dans les années 20, sous la houlette de Rivet et Rivière, le dépoussiérage fut radical. Deux idées maîtresses guidèrent la réorganisation et la présentation des objets. Il s'agissait, pour l'époque de « recontextualiser » les objets en montrant les procédés de fabrication et leur utilisation dans leur société d'origine tout en évitant toute hiérarchisation des pièces. Il s'agissait aussi de créer un laboratoire des centres d'études et de promouvoir des missions qui avaient pour tâches d'étudier des objets dans leur milieu d'origine et de constituer des collections aussi complètes que possibles. Ainsi, Rivet prenait à contre-pied son époque. En refusant la hiérarchisation des objets, il dérogeait aux lois des collections européennes de beauté ou de rareté. En étudiant les objets dans leur milieu, il s'inscrivait en faux contre la folklorisation et l'exotisme qui avait régné à l'exposition coloniale de 1931.

Cette nouvelle conception du musée est en rupture totale avec celle qui avait présidé à la constitution des collections du Musée d'Ethnographie par Hamy en 1878. Dans ce qui en 1937 allait devenir le « musée de l'Homme » - soit un musée populaire selon Rivet - les objets sont des témoins ; ils sont des « pièces à conviction » qui synthétisent les cultures qu'ils représentent. Indiscu-

tablement le musée de l'Homme marque un retournement important de l'histoire de la pensée occidentale : l'objet est au centre d'une démonstration dont le but est de montrer toute la complexité des systèmes de pensée des sociétés considérées jusqu'alors comme élémentaires.

5. 2. Les musées d'Art primitif

C'est sur fond de décolonisation et en partie contre les idées en l'honneur dans le musée de l'Homme que fut créé à l'initiative d'André Malraux le Musée des Arts Africains et Océaniens en 1963. Comme Malraux l'écrit, les « métamorphoses en *cours* que nous éprouvons devant le Musée Imaginaire [...] s'arrêtent encore à la porte des arts d'Afrique : le grand musée des arts africains n'existe pas encore... » on ne s'étonnera donc pas que Malraux devenu Ministre de la Culture, ait ajouté l'ultime chapitre à ce qui était pour lui ce Musée Imaginaire qui se voulait universel.

L'histoire de la création du musée de la Porte Dorée et les idées forces qui y présidèrent, restent à écrire. Sans vouloir revenir sur une histoire qui fut longue et complexe, rappelons néanmoins qu'une série d'expositions aussi bien en Europe qu'aux Etats-Unis avait préparé, dès l'entre deux guerres, le chemin à cette création.

Notons aussi que la fondation de la Porte Dorée suit la création par Nelson Rockefeller du Museum of Primitive Art en 1957 mais anticipe de quelques années l'installation du département d'art primitif au Metropolitan Museum (Met) de New York. Juste retour des choses puisque les objets exotiques avaient été chassés du Met en 1914 au profit du Museum of Natural History. Ce va-et-vient entre les institutions (va-et-vient qui a existé aussi en France puisque jusqu'au début du XXe siècle, des objets non-occidentaux étaient présentés aussi bien au Musée de la Marine du Louvre qu'au Musée Ethnographique du Trocadéro) montre bien l'hésitation constante sur la place à donner aux objets non-occidentaux et sur leur mode de présentation.

Une hésitation qui fut radicalement tranchée dans les musées d'art. L'approche « culturelle » est bannie ; aucun objet ethnographique ne figure dans les collections. Les œuvres sont choisies en fonction des critères purement esthétiques, de leur perfection formelle, hors de toute valeur expressive. On est à un moment extrême de l'esthétisation des objets. La présentation, plus particulièrement au Met, tranche avec l'installation par accumulation. Elle suit sans en déroger, le précepte, maintes fois répété de Mies Van der Rohe : «less is more ». Chaque objet est détaché des autres dans des volumes simples, nets et précis. Ainsi tout objet devient une œuvre d'art à part pleine et entière. Il est coupé de son milieu d'origine, dépouillé de sa fonction ou des enjeux sociaux qui ont présidé à sa création. Il est aussi coupé de son époque, devient a-historique, projeté dans un non-temps. Rien ne viendrait perturber les formes qui sont supposées se reproduire à l'infini, avec cependant suffisamment de créativité pour permettre la naissance d'œuvres d'art originales. On suppose que la société qui le produit vit en vase clos loin des contraintes de l'histoire.

Quoi qu'il en soit, même avec les faibles moyens qui furent alloués pour son développement, il est indiscutable que la création du MNAAO marque un temps important dans la reconnaissance des arts primitifs. On ne reviendra pas ici sur le débat entre art et ethnographie, débat qui fut au centre des discussions lors de la création des musées d'art primitif de New York et de Paris dans les années d'après-guerre. Aujourd'hui, ce débat paraît dépassé. Avec le recul de l'histoire il apparaît évident que les cloisons étanches dressées entre les deux domaines sont le fruit d'une époque et d'un système de pensée. Tout comme la science ethnographique a varié dans le temps, l'appréciation des objets s'est transformée.

Plus riche d'enseignement pour le futur paraît être l'histoire des découvertes et des engouements successifs pour les arts primitifs.

5. 3. Une évolution du goût

Les collections des musées d'ethnographie que ce soit en France ou ailleurs en Europe -et quoique voudraient le laisser penser certains- ont joué un rôle considérable dans l'appréciation des arts primitifs. C'est à partir de ces collections que les amateurs ou les artistes ont appris à reconnaître et apprécier les pièces qu'ils allaient ensuite tenter d'acquérir auprès des marins, des militaires, des administrateurs, des employés des maisons de commerce, des planteurs, des missionnaires, des voyageurs, qui les avaient collectés sur le terrain. Ce sont ces derniers qui constituèrent les premières collections et furent à l'origine des découvertes. Or, la teneur de ces collections varie suivant les événements qui ponctuent l'expansion coloniale. Un exemple de cette liaison musée-bar-collectionneur se trouve chez Elie Faure. Lorsqu'il publie en 1910 le volume de son histoire générale de l'art qui traite des arts primitifs, il a pour référence le guide du British Museum dont il reproduit de nombreuses illustrations. Des illustrations qui sont presque toutes prises dans le monde polynésien. L'art de cette région est alors le plus connu et le plus coté. On apprécie l'exubérance des sculptures Maori et leurs dessins sinueux. Le Pacifique sera cependant vite supplanté par l'Afrique. C'est l'époque de l'engouement de quelques artistes d'avant-garde qui recherche dans les objets des constructions et des solutions formelles en accord avec leur oeuvre. Ils les trouvent par exemple, dans les sculptures Bambara. Mais certains artistes sont moins intéressés par un système de formes que par la charge magique déployée par certains objets. Ces objets que Picasso appelait des « intercesseurs », qui par leur bricolage ou leurs formes induisaient un pouvoir.

Après la deuxième guerre mondiale, lorsque l'art nègre est à la mode, les pièces les plus prisées, celles qui atteignent des prix élevés sur le marché, sont les sculptures Fang et les reliquaires Kota. On apprécie d'une part, le traitement en masses franches et solides, d'autre part l'invention formelle qui traite le visage de façon abstraite.

Les surréalistes brouillent les jeux. Aux arts africains, ils préfèrent les arts océaniens. Les sculptures de Nouvelle-Irlande ou de l'Île de Pâques vont occuper dans leur Panthéon personnel la place des Kota et des Fang. L'art de Nouvelle-Irlande est alors apprécié pour la virtuosité de sa sculpture et son jeu constant de métamorphose des formes.

Dans les années 30, surtout à la suite des expositions organisées par Charles Ratton et le musée de l'Homme, de nouvelles régions stylistiques sont découvertes. L'exposition de l'expédition de La Korrigan, celle de la mission Dakar-Djibouti permettent la découverte ou la redécouverte d'arts ignorés ou oubliés. On pense principalement aux arts des indiens d'Amérique, ceux du Nigéria ou du Cameroun, ou à certaines régions de la Nouvelle-Guinée comme la vallée du Sépik.

On pourrait étendre cette petite histoire des découvertes et des changements de goût aux années d'après-guerre ; par exemple à la décennie 1960-1970 qui marque un tournant décisif. Les objets qui sortent massivement de leur pays d'origine, approvisionnent un marché toujours plus friand de pièces « vierges ». De même, la dispersion de quelques grandes collections de l'avant-guerre (La Korrigan, Lefevre, Guillaume, par exemple) voit l'apparition sur le marché d'un certain nombre de pièces classiques et connues qui s'enlèvent à des prix élevés. Ces ventes confirment que le choix se porte toujours sur les mêmes pièces Fang et Kota par exemple. Cette décennie voit une première flambée des prix. Mais le marché se réorganise. De nouveaux collectionneurs, plus jeunes, moins argentés et plus aventureux dans leur choix, apparaissent. Les goûts évolus avec par exemple la découverte des Mumuyé du Nigéria ou des rares sculptures abstraites des Hunstein Ranges de la Nouvelle-Guinée.

De nos jours le goût évolue encore. Certains collectionneurs portent leur choix sur des objets aux architectures complexes ou au contraire aux formes épurées à l'extrême. Le choix effectué par Tom Philipps lors de son exposition récemment organisée à la Royal Academy de Londres inclut des petits objets

utilitaires ou des assemblages. Avec ces nouvelles découvertes, on assiste au glissement progressif de pièces qui autrefois auraient été considérées comme des objets ethnographiques, vers la catégorie d'oeuvre d'art. L'accumulation, le bricolage pratiqué par les artistes contemporains tout comme les installations d'éléments pris dans la nature et présentés arrangés dans les musées, ont changé à nouveau notre façon de voir les choses ; même si ces objets ne sont pas toujours sanctionnés par le marché qui en l'occurrence reste très conservateur (la statuaire Fang produit toujours les enchères les plus hautes). On peut s'en étonner quand une analyse sereine montre que certains objets d'autres ethnies sont sculpturalement aussi forts et aussi étonnantes d'inventions formelles.

5. 4. L'ethnologie : interprétation et polyphonie

Ce rapide coup d'oeil sur un passé limité à notre siècle montre combien l'appréciation des œuvres non-occidentales a varié. Les pérégrinations des collections d'institution en institution en est une des preuves les plus flagrantes. Chaque époque, confrontée au difficile problème de présenter l'autre a expérimenté une façon de montrer les artefacts des sociétés dont la logique lui échappe en partie.

L'ethnologie a connu les mêmes variations. Bien qu'en faisant intégralement partie, l'étude de l'histoire de cette discipline est encore récente. Une étude qui verra de multiples développements mais qui a placé en son centre la question de l'autorité. Au cours du XIXe et du XXe siècles l'ethnographie par ses méthodes et son écriture, s'est inventé des modes d'autorité qui ont varié largement suivant les contextes politiques et épistémologiques. Une autorité, qui reposait, pour Malinowski, sur un long séjour sur le terrain et qui fut largement expérimentale, elle fut plus interprétative pour Margaret Mead, elle reposait sur l'interprétation de longues conversations pour Griaule. De nos jours, il est évident qu'elle est devenue, suivant l'heureuse expression de

Clifford, polyphonique. Ce n'est plus une voix qui parle d'autorité mais des voix de toutes origines. Cette multiplicité des voix en fait sa richesse, mais aussi la difficulté de saisir les domaines et les limites des cultures.

Face à cette polyphonie, il ne saurait donc être question de garder les structures telles qu'elles existent actuellement. Le musée de l'Homme a été un formidable laboratoire, une extraordinaire caisse de résonance à laquelle il faut rendre hommage. Cette extraordinaire richesse le musée de l'Homme la doit probablement à la diversité de ses chercheurs et à la rencontre tout à fait étonnantes de scientifiques et des milieux d'avant-garde de l'époque. De nombreuses idées qui présidèrent à sa création sont encore d'actualité ; particulièrement celles qui voulaient faire de cette institution une machine de guerre contre le racisme et un musée populaire. Mais les temps ont changé. Comme nous l'avons déjà signalé, l'ethnographie contemporaine n'est pas celle des années 30 et l'appréciation des objets n'est plus la même. La séparation entre objet ethnographique et objet d'art est dépassée.

Le monde a changé tout comme nos connaissances des sociétés qui ont produit ces objets qui peuplent maintenant nos musées. Sans aller à l'extrême des mouvements qui se sont dessinés ces dernières années en Amérique où la question indienne hante les consciences, il est évident que nous ne sommes plus les seuls à posséder une doxa. Les peuples qui ont produit les objets que nous admirons tant, ont aussi un droit à la parole et leur enseignement est aussi riche -si ce n'est plus- que les discours académiques. La modernité est une des données essentielles de ces changements. Récemment, les recherches scientifiques ont démontré que les peuples dit « sauvages » avaient eu aussi une histoire. Pourquoi cette histoire a-t-elle était gommée ? Une question trop complexe pour être débattue ici. Mais ces dernières années, il existe un droit à la réécriture qui est largement réclamée par l'ensemble des nations ; des nations qui sont de plus en plus attentives à leur héritage dispersé et sur lequel elles ont un droit de regard. Une nouvelle dynamique est entrain de se créer, et

qu'on le veuille ou non, elle va changer nos façons de voir et donc de présenter les objets.

Car, ces sociétés que l'on dit trop souvent mortes sont bien vivantes. Elles ont simplement changé d'aspect ; ce qui n'enlève rien à leur dynamisme. Elles produisent des œuvres, des cérémonies. Elles sont tournées vers le futur et non pas vers le passé.

C'est à la présentation de l'histoire et à la modernité qu'un nouveau musée doit s'attacher. Il doit être ouvert sur le monde, qu'il soit lointain ou à nos portes. Il doit être vivant, tout comme les cultures qu'il a pour tâche de présenter, sont vivantes.

6. LA PLACE DE LA RECHERCHE ET DE L'ENSEIGNEMENT DANS LE FUTUR MUSÉE D'ARTS ET DE CIVILISATIONS

On peut penser que les ethnologues, préhistoriens ou archéologues qui feront partie du futur musée auront choisi cette voie (et non celle du CNRS ou de l'Université) parce qu'ils aiment les objets et s'intéressent aux collections. Il est difficile d'imaginer des conservateurs d'un tel musée qui ne soient pas en même temps des chercheurs. Certains seront cependant plus spécialement attirés par le terrain d'où ils rapporteront des objets ; d'autres préféreront rester sur place à étudier les collections et monter des expositions. Si tout conservateur est en même temps un chercheur, on peut cependant prévoir l'existence de chercheurs rattachés au musée, et qui n'ont pas de responsabilités dans la conservation ; il faudrait alors définir les modalités de leur contribution à l'œuvre collective qu'est le musée.

On s'accorde à reconnaître que, ces vingt dernières années, les ethnologues ont négligé la culture matérielle des populations qu'ils étudiaient. Cette désaffection s'est traduite autant dans la pratique de terrain que dans l'étude

des collections ethnographiques des musées ou dans la place limitée qui était donnée à l'objet dans l'enseignement de cette discipline. On peut expliquer cette situation par l'attrait auprès des chercheurs de certains aspects culturels comme la parenté ou les systèmes symboliques aux dépens d'autres ; on peut aussi invoquer le vide causé par la disparition d'André Leroi-Gourhan ; ou encore le repli sur soi et l'absence d'ouvertures du musée de l'Homme dans la direction des chercheurs. Les objets n'ont pas seulement une dimension technologique ou esthétique ; ils interviennent dans tous les domaines culturels qu'il s'agisse d'outillage, d'armement, de parure, etc. L'objet est porteur de sens et le négliger nous empêche de comprendre la société qui l'a fabriqué et s'en est servi.

Pour nous limiter à l'exemple des textiles, il est bien connu de tous que, utilisés dans le vêtement, ils ont une fonction primordiale d'identification sociale. Mais leur intérêt dépasse de loin ce seul aspect. Les tissus d'Amérique Centrale, d'Insulinde ou d'Europe Centrale, renvoient aussi à la cosmologie, à la mythologie et la religion, non seulement par l'iconographie, mais aussi par la construction du décor et la ou les techniques utilisées.

Aucun enseignement d'ethnologie ne peut faire l'impasse sur la culture matérielle, dont l'étude exige le contact direct avec les objets eux-mêmes. Pour reprendre l'exemple du tissage, les étudiants devront être confrontés non seulement avec les produits finis (c'est-à-dire les tissus), mais avec les métiers et les techniques qui ont permis de les fabriquer. Ainsi, certains cours et travaux pratiques devront avoir lieu au futur musée. Mais ces enseignements ne peuvent bien entendu être définis indépendamment des universités qui possèdent un cursus en ethnologie.

Il serait souhaitable que celles-ci définissent leurs besoins en enseignements (à divers niveaux, du DEUG au DEA), de technologie, anthropologie de l'art, ethnomusicologie, etc. et établissent des conventions avec le futur Musée pour que certains cours et travaux pratiques soient donnés sur place, soit par

des enseignants rattachés à une université, soit par des chercheurs-conservateurs du dit Musée. C'est la profession dans son ensemble -avec en plus éventuellement la participation de l'Ecole du Louvre et de l'Ecole du Patrimoine- qui devra être consultée sur l'opportunité de créer un enseignement d'ethnologie propre au musée d'arts et de civilisations.