

Une critique postcoloniale en acte

Les musées d'ethnographie contemporains
sous le prisme des études postcoloniales

ANNA SEIDERER



Africa
Africa
TERVUREN

KONINKLIJK MUSEUM
VOOR MIDDEN-AFRIKA
MUSÉE ROYAL
DE L'AFRIQUE CENTRALE



Education and Culture DG

Culture Programme

COLLECTION DIGITALE

« Documents de sciences humaines et sociales »

UNE CRITIQUE POSTCOLONIALE EN ACTE

LES MUSÉES D'ETHNOGRAPHIE CONTEMPORAINS SOUS LE PRISME DES ÉTUDES POSTCOLONIALES

Anna Seiderer



KONINKLIJK MUSEUM
VOOR MIDDEN-AFRIKA
MUSÉE ROYAL
DE L'AFRIQUE CENTRALE



Education and Culture DG

Culture Programme

This book has been published in the framework of the project Ethnography Museums and World Cultures - RIME, funded with support from the European Commission. It reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.



Education and Culture DG

Culture Programme

Photo de couverture : © A. Seiderer, 2012.

Layout : F. Richard (Quadrato).

© Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren (Belgique) 2014
www.africamuseum.be

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>).

Version corrigée en janvier 2016.



Tout autre usage de cette publication ou des photographies est interdit sans l'autorisation écrite préalable du service des Publications du MRAC, Leuvensesteenweg 13, 3080 Tervuren, Belgique.

ISBN : 978-9-4916-1543-6

Dépôt légal : D/2014/0254/65

Sommaire

Avant-propos	5
Introduction	7
Horizon postcolonial des musées d'ethnographie	7
Un cadre théorique en débat	12
Une exposition « postcoloniale »	19
Première partie. Un héritage en question	37
Chapitre 1. Une esthétique de l'Autre	41
A. L'entrée en scène : double entrée	48
B. Le seuil du musée	49
C. Sortie de l'ethnographie coloniale par l'esthétique ?	53
II. Analyse formelle du musée : émergence du cadre, disparition de l'objet	59
A. Le « lieu commun »	59
B. Rapport entre le visible et le lisible : production de « lieux communs »	63
C. Dichotomie entre lieu commun et lieux communs	66
III. Le cadavre exquis	70
A. Cristallisation de l'image	70
B. L'icône du fantasme	72
Chapitre 2. Ethnographie de l'Autre : perspective africaine	77
I. Mises en scène d'un soi comme Autre	77
A. Le paradigme kafkaïen	77
B. Du barbare au sauvage	79
C. L'image de l'Autre à l'épreuve des théories raciales	81
II. L'écriture ethnographique	83
A. Héritage moderniste de Jean de Léry	84
B. La construction du sauvage	85
C. Le recouvrement de l'oral par l'écrit	87
III. Généalogie du musée Palais royal d'Abomey	88
A. L'exposition de l'Institut français d'Afrique noire	89
B. Mise en scène glorieuse de la dynastie royale	100
C. Le Palais royal sous le régime marxiste-léniniste	103
D. Enjeux contemporains du mythe	109
Seconde partie. Des pratiques postcoloniales	117

Chapitre 1. Des collections « postcoloniales »	121
I. Relecture des collections ethnographiques	121
A. Des contextes d'acquisitions coloniaux	121
B. Des pratiques de collectes « postcoloniales »	128
II. De nouvelles catégories d'objets	135
A. L'aura, critère d'authenticité	136
B. L'original reproductible et la copie unique	137
C. La collection, expérience esthétique ou esthétisante ?	139
 Chapitre 2. Transmissions « postcoloniales »	 143
I. De nouveaux paradigmes d'expositions	144
A. Mise en abîme du musée : <i>Modernité fétiche</i>	144
1. « Fabrique des clichés »	145
2. <i>Modernité « fétiche » : un concept en débat</i> ...	146
B. Une scénographie « postmoderne »	154
1. <i>Rejet de l'esthétique et de l'ethnographique</i> ...	154
2. <i>Une scénographie critique</i>	155
II. Une « muséologie participante »	159
A. Perspectives « diasporiques »	159
1. <i>Vidéos diasporas dans Modernité fétiche</i>	162
2. <i>Pratique de la citation - principe d'altération</i> ...	174
B. Réécriture du patrimoine ethnographique : une laïcité en question	176
1. <i>Exposer le religieux dans un cadre laïque</i>	177
2. <i>Exposer le religieux dans son environnement culturel</i>	180
 Conclusion	 197
Bibliographie	201

Avant-propos

Anne-Marie Bouttiaux, chef de la section d'ethnographie du Musée royal de l'Afrique centrale, me proposa de travailler sur le projet européen *Ethnography Museums and World Cultures*, qu'elle dirigea pendant cinq ans. Ce travail me permit de poursuivre et d'actualiser ma recherche sur les techniques de transmission mises en œuvre par les musées d'ethnographie. Aussi, ce livre n'est-il pas le rapport du projet, mais pose un certain nombre de questions développées à partir d'une recherche menée plus spécifiquement dans les musées d'ethnographie situés en Europe et au Bénin¹. Cette approche dialogique décentre les enjeux soulevés par les études postcoloniales. Méthodologiquement, cet ouvrage analyse des pratiques « postcoloniales » développées par les musées d'ethnographie européens et observe comment ces questions sont traitées dans les pays et par les cultures auxquels les musées européens veulent précisément rendre « justice ». Cette double lecture, africaine, par les musées béninois, et européenne, par les musées rencontrés au cours du projet européen, permet d'observer comment les enjeux épistémologiques et politiques, dont la critique postcoloniale est porteuse, sont en permanence menacés de crispations idéologiques.

Il s'adresse aux chercheurs, conservateurs et acteurs culturels soucieux de changer les paradigmes qui ont vu naître ces musées d'ethnographie ; c'est avec eux que je partage ces hypothèses.

Ce livre doit beaucoup aux discussions menées avec Anne-Marie Bouttiaux, Ken Ndiaye et Catherine Perret sur des questions aussi complexes que passionnées.

1. Des missions ont été effectuées dans d'autres pays d'Afrique (Sénégal, Côte d'Ivoire, Burkina-Faso, Mali, Niger, Togo, Ghana et Cameroun) ainsi qu'aux États-Unis. Elles seront développées dans une publication ultérieure.

Introduction

Horizon postcolonial des musées d'ethnographie

Le projet *Ethnography Museums and World Cultures* a rassemblé, pendant cinq ans, dix musées d'ethnographie européens² soucieux de changer leur image et leurs pratiques intimement liées au contexte colonial. Le projet a permis de les réunir pour qu'ils confrontent leurs histoires et leurs perspectives.

L'objectif partagé par les musées d'ethnographie impliqués dans le projet est de rompre avec le système de production de savoirs qui a construit une image exotique des populations dont la culture matérielle et les pratiques culturelles sont conservées et étudiées par les musées (Clifford & Marcus 1986). Pour analyser l'impact de cette posture « postcoloniale », ce livre s'appuie sur des thèmes débattus au cours d'ateliers et de laboratoires scientifiques, de conférences internationales ou encore de missions effectuées dans diverses institutions en Europe, en Afrique et aux États-Unis. Par ailleurs, l'exposition collective *Modernité fétiche* cristallise un certain nombre d'objectifs formulés par les musées d'ethnographie au XXI^e siècle. Cette exposition réalisée avec six institutions européennes, et les collections de l'ensemble des partenaires, questionne le cadre historique et politique du musée, ses dispositifs de transmission ainsi que les contenus scientifiques élaborés en son sein.

La réflexion développée ici porte sur les enjeux de transmission d'un patrimoine colonial dans un contexte politique qualifié de « postcolonial ». La volonté manifestée par un certain nombre d'institutions culturelles de marquer une rupture à l'égard du passé qui les a fait naître nous permet de faire émerger les processus de construction d'une « communauté post-

2. Le Musée royal de l'Afrique centrale (Belgique) ; le Musée du quai Branly (France) ; le Pitt Rivers Museum (Angleterre) ; le Weltmuseum (Autriche) ; le Musée national des Cultures du monde (Suède) ; le National Museum of Ethnology (Pays-Bas) ; le Musée des Amériques (Espagne) ; le Naprstek Museum (République tchèque) ; le Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini ; le Linden Museum (Allemagne), l'École nationale supérieure des arts visuels de la Cambre et comme partenaires associés le Musée d'Ethnographie de Genève, le Minneapolis Institute of Arts et l'Association de Diaspora Plus au Sud.

coloniale » (Regourd 2012 ; Peressut, Lanz & Postiglione 2013). En effet, créés dans le but de servir les enjeux politiques et économiques des nations colonisatrices, les musées d'ethnographie ont été des lieux d'élaboration et de transmission d'un « Autre – indigène » par rapport et contre lequel ériger une image idéale de la « civilisation occidentale » (Ames 1992 ; Dias 2000 ; De L'Estoile 2008b).

Le projet a permis d'analyser simultanément la situation sur le continent africain, où grand nombre de musées sont, à l'instar des musées d'ethnographie européens, héritiers de la colonisation et par conséquent de ce principe d'altération de l'Autre à partir duquel produire un sentiment d'appartenance au Même, à une communauté politique. La particularité des anciennes colonies est que cette altération concerne précisément la population qui se retrouve, depuis les indépendances, héritière de ce dispositif de transmission. En d'autres termes, ce sont les « Autres » qui se retrouvent héritiers de leur image comme « Autre » et c'est à partir d'elle qu'il s'agira de construire une communauté de valeurs (Ardouin 1996 ; Arinze 1998 ; Gaugue 1999b ; Bouttiaux 2007 ; Seiderer 2011b).

La plupart des institutions nées dans ce contexte veulent s'en détacher aujourd'hui en renouvelant ou en réinventant les modes de production des savoirs ethnographiques et anthropologiques ainsi que leurs formes de représentations (De L'Estoile 2008b ; Murphy 2009). Placé au cœur du débat, le musée d'ethnographie devient un objet d'étude à part entière, il devient un objet ethnographique. L'objection d'Anne-Marie Bouttiaux quant à l'usage du terme « ethnographique » est parfaitement justifiée :

« A museum housing ethnographic collections is no more an ethnographic museum, than a museum of art is an artistic museum, nor is a museum concerned with Africa (such as the museum of Tervuren) an African museum (even if the collections are). [...] Acknowledging this difference, there is no reason to apply the prefix "ethno-", from the Greek ethnos, meaning "people" – although we could consider a museum's position personified as a moral entity » (Bouttiaux 2013 : 38).

Si l'emploi du terme est effectivement impropre à l'objet qu'il désigne – tout comme d'ailleurs les collections « ethnographiques » conservées dans ces musées³ –, c'est toutefois le terme d'usage⁴, ce qui nous permet d'attirer l'attention sur un symptôme particulièrement intéressant puisque nous observons, d'une part, le rejet du terme « ethnographie », qui se traduit

3. Les objets « deviennent ethnographiques en vertu d'être définis, segmentés, détachés, et emportés par les ethnographes » (Kirshenblatt-Gimblett 1998 : 17).

4. Il suffit pour s'en convaincre de se référer aux archives du projet *Ethnography Museums and World Cultures*.

notamment par le changement de nom de ces musées⁵, et, d'autre part, son usage pratique, qui montre combien ces musées sont encore considérés, souvent inconsciemment, comme la métonymie du passé colonial cristallisé dans l'objet ethnographique (qu'il s'agisse du site ou des collections). C'est, nous semble-t-il, cette identification de l'ethnographie au colonial qui motivait l'article provocateur de Jean Jamin « Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? » (Jamin 1999), rappelant les autodafés organisés par les missionnaires dans les colonies pour signaler l'avènement d'un nouvel ordre religieux et bien sûr politique⁶.

C'est également au nom de cette identification que les études post-coloniales constituent un enjeu clef dans la « ré-invention⁷ » des musées d'ethnographie. Elles constituent l'ancrage théorique à partir duquel opérer une « déconstruction » ou une « rupture » à l'égard de l'héritage colonial. Nous tâcherons d'en mesurer l'impact sur les dispositifs muséaux et les formes de transmission qu'ils génèrent. Les musées semblent aspirer à devenir des « zones de contacts » (Clifford 1997) au sein desquels développer de nouveaux paradigmes. Les conséquences épistémologiques et pratiques de cette posture constituent un enjeu important pour les musées d'ethnographie qui sont amenés à se replacer dans leur propre historicité et à réfléchir aux modes de production de savoirs et de discours élaborés sur les objets et sur les populations qui les ont produits.

Les objectifs formulés par les musées d'ethnographie consistent notamment à changer le regard sur les collections (Appadurai 1986 ; Gell 1998) afin de rompre avec l'« hégémonie occidentale » (Ames 1992 ; Dias 2002 ; Price 2007). À ce titre, ils interrogent leurs pratiques de collecte (Meijer-

5. La dénomination elle-même fait l'objet d'un débat et nombre d'institutions préfèrent abandonner le terme « ethnographie » pour devenir un « musée des cultures du monde » comme les musées de Göteborg, de Cologne, de Francfort et tout récemment de Vienne. L'autre solution, plus courante parmi les musées français, consiste à attribuer le nom du site qui les accueille comme le pavillon des Sessions au Louvre, le musée du quai Branly ou encore le musée des Confluences à Lyon.

6. Nous renvoyons à l'article passionnant de Lotten Gustafsson (2008) consacré aux collections ethnographiques du musée de Stockholm.

7. Nous préférons ce terme à celui de « rénovation », communément employé pour désigner les changements opérés dans les musées d'ethnographie, car il n'intègre pas les situations dans lesquelles les collections sont redéployées dans un nouveau bâtiment et/ou sur un autre site, comme par exemple le pavillon des Sessions, le musée du quai Branly ou encore le musée des Confluences. Par ailleurs, le terme de « rénovation » ne rend pas suffisamment compte des différents champs ou domaines dans lesquels sont opérés les changements, ni l'imaginaire associé au projet de transformation.

van Mensch & Tietmeyer 2013)⁸, la classification des objets (Vogel 1989)⁹ et les méthodes de recherche scientifique (Ciarcia 2011)¹⁰. Nombre de musées se posent des questions identitaires et politiques (Clifford 1997 ; Kirshenblatt-Gimlett 1998) qui marquent une rupture avec les approches exotiques ou esthétiques qu'ils développaient initialement (Karp & Lavine 1997 ; Karp *et al.* 2006)¹¹.

Ils laissent place à de nouveaux thèmes comme le multiculturalisme (Kelly 2002), la place de l'Europe dans les musées d'ethnographie¹², les questions de genre (Fassin 2005 ; Butler 2005 ; Dorlin 2009)¹³, le rapatriement des objets et le droit des communautés à réinvestir leur patrimoine (Kaplan 1994 ; Peers & Brown 2003)¹⁴. La question de la religion constitue à ce titre un objet de débat révélateur du changement opéré par les institutions. Sujet anthropologique par excellence, il innerve aujourd'hui le cadre institutionnel pour questionner sa laïcité¹⁵.

C'est dans cette perspective autocritique que les institutions cherchent à diversifier les interlocuteurs en développant ou en renforçant des collaborations avec des membres de la diaspora (Chivallon 2002 & 2006 ;

8. Thème débattu dans le laboratoire *Collecting the postcolony: from theory to praxis* organisé au Museum Volkenkunde de Leiden, les 10 et 11 juillet 2009, ainsi que dans celui du Musée d'Ethnographie de Stockholm *Collecting strategies in museums of ethnography and world culture - let's be visionary!* des 8-10 février 2012.

9. Thème débattu dans l'atelier scientifique de Leiden *Object categories: from first encounters to modern practices* des 23-24 octobre 2009.

10. Cette question anthropologique est reprise par les institutions muséales et fut l'objet du colloque international *Beyond modernity: Do ethnography museums need ethnography?* organisé au musée L. Pigorini de Rome les 18-20 avril 2012.

11. Ce fut entre autres le thème du colloque international *The future of ethnographic museums* organisé par le Pitt Rivers Museums et le Keble College les 19-21 juillet 2013.

12. Ce fut le thème de l'atelier *Reintegrating Europe into the Ethnographic Museum Discourse* organisé par le Weltmuseum de Vienne les 10-12 novembre 2010.

13. Le Museum of World Cultures de Göteborg a organisé une exposition intitulée *Gender Blender* présentée dans le cadre du laboratoire *Let's start trying - in search for dialogical collaborations* du 13 au 15 avril 2010.

14. Ce thème fut traité dans le cadre d'un colloque organisé à Tervuren « Sujets/ Objets migrants », du 13 au 15 octobre 2011 ainsi que dans le colloque « *Black Portraiture(s) : représentation du corps noir en occident* » du 17 au 20 janvier 2013 proposé par l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, l'université Paris Diderot et le musée du quai Branly.

15. Le laboratoire scientifique *Museums and Religions* a permis de soulever un débat passionnant sur le statut du musée face aux objets de culte de leurs collections : Linden Museum de Stuttgart du 25 au 27 juin 2012. Par ailleurs, l'exposition de Christian Schicklgruber au Weltmuseum de Vienne, ainsi que le projet de recherche d'Adriana Munoz et Christine Janssen à l'université de Stockholm nourrissent la réflexion sur cette question.

Hall 1994 ; Dufoix 2003), des « communautés sources¹⁶ » et des artistes contemporains¹⁷. Ils sont « invités » à se saisir du site et des collections pour créer de nouveaux cadres d'analyse et de transmission du patrimoine ethnographique.

Si la plupart des musées d'ethnographie contemporains semblent s'accorder sur la nécessité d'un changement, nous verrons que les termes de celui-ci varient en fonction des situations historiques et culturelles : sous l'unanimité de principe se démultiplient des pratiques hétérogènes et parfois antagonistes. Notre objet est d'étudier la complexité effective de ces pratiques dites « postcoloniales » qui apparaissent *a priori* comme consensuelles. Leurs analyses permettront d'explicitier les différents enjeux politiques, éthiques et épistémologiques à l'œuvre dans ces projets.

L'exposition *Modernité fétiche* constitue un exemple à partir duquel expliciter l'horizon postcolonial réinvesti par les pratiques muséales contemporaines (Geurds 2013 : 2). Elle rappelle le cadre théorique à partir duquel les musées d'ethnographie redessinent leurs objectifs politiques et épistémologiques. En effet, cette exposition traduit une volonté collective de « sortir » du dispositif d'exposition hérité de la colonisation et que l'on retrouve incarné dans l'approche esthétique développée de manière paradigmatique au pavillon des Sessions du Louvre et dans l'approche ethnographique que nous étudions à partir du Palais royal d'Abomey, au Bénin. Le choix de ces deux musées *a priori* antagonistes nous permet de replacer le débat postcolonial dans une réalité institutionnelle complexe et diversifiée. Si la création du pavillon des Sessions constitue un geste « fondateur » dans le paysage culturel dévolu aux collections ethnographiques au

16. Terminologie polémique, cette notion remplace les « populations indigènes » employée pendant la période coloniale et désigne des « personnes ressources » (Ciarcia 2011). Nous reviendrons sur les questions que soulève ce changement sémantique. Les missions effectuées en Afrique ont permis de développer la réflexion à partir d'une perspective extra-européenne. Cette dichotomie est au cœur du débat.

17. Il s'agit d'une question essentielle dans le projet de réinvention des musées d'ethnographie et de l'élaboration de nouveaux dispositifs de transmission. Précisons déjà qu'un grand nombre de musées d'ethnographie intègrent désormais des œuvres réalisées par des artistes contemporains pour développer de nouvelles formes de transmission de leurs collections. Ainsi l'exposition *Modernité fétiche* commence-t-elle par des artistes contemporains comme les photographes Marina Cox et Lisl Ponger ainsi que Jean-François Boclé. D'autres artistes, comme Pitcho, Sammy Baloji et Marie Baronnet, ont accompagné l'exposition et ont contribué à la mise en perspective de son développement. La mission effectuée à la Documenta de Kassel du 27 au 30 juin a permis d'identifier des travaux contemporains dévolus à ces questions. Une autre approche consiste à confier le commissariat d'exposition à des artistes contemporains comme ce fut le cas avec Fred Wilson pour l'exposition *Mining the Museum* en 1992.

XXI^e siècle, il nous semble important de le faire en ayant à l'esprit le cadre contre lequel opère ce « nouveau musée », à savoir le musée d'ethnographie. Il est entendu que le choix des exemples « africains » est vaste (Gaugue 1999a & b ; Bouttiaux 2007 ; Seiderer 2011b), mais le Palais royal d'Abomey est particulièrement intéressant, car il souligne les limites d'un dispositif de transmission idéal (Seiderer 2011b). Le parti pris esthétique attesté par la création du pavillon des Sessions, présenté comme préfiguration du musée du quai Branly, fait l'objet de critiques virulentes de la part d'auteurs ou d'acteurs culturels sensibles aux enjeux politiques et épistémologiques formulés par les études postcoloniales (Price 2007 ; 2011). En effet, l'analyse de ce choix délibérément esthétique nous permet de comprendre pourquoi cette réponse institutionnelle contemporaine cristallise un certain nombre de points qui ont été au cœur des débats menés par les musées d'ethnographie impliqués dans le projet *Ethnography Museums and World Cultures*. Ainsi, notre objectif est de questionner l'actualisation, et par conséquent la réinterprétation de ces études postcoloniales par les musées d'ethnographie contemporains.

Un cadre théorique en débat

« Dans le contexte d'une société complexe, où l'idéal démocratique est soumis à l'épreuve de la fragmentation de l'espace public et de la prolifération des différences, comment les héritages non linéaires et métissés de la colonisation continuent-ils non seulement à nous hanter, mais aussi à transformer la vie quotidienne de chacun d'entre nous ? » (Bancel *et al.* 2010 : 11.)

« Les *postcolonial studies* s'occupent moins de pratiques, que documenterait un travail de terrain ou d'archives, que de discours et de représentations à partir desquels elles dissertent, voire extrapolent de manière abusive. De ce fait, elles s'enferment dans le concept catastrophique d'« identité » et réifient une condition postcoloniale à laquelle elles confèrent un statut quasi ontologique, selon une sorte de calvinisme tropical ou diasporique : la colonie, l'esclavage, c'est la prédestination de l'indigène (et de son maître) » (Bayart 2010 : 44-45).

Pour ne pas surenchérisir au débat passionnel qui oppose partisans et contempteurs de cet appareil critique dont il semble difficile d'éviter les écueils d'une posture idéologique (Bayart 2010 ; Lacoste 2010 ; Bancel *et al.* 2010 ; Amselle 2008 ; Smouts 2007 ; Cusset 2005), nous abordons cette question à partir de la « mise en pratique » ou de la « mise en œuvre » des études postcoloniales au sein des musées d'ethnographie. Ces derniers constituent un terreau particulièrement fertile pour le déploiement de ces études dans la mesure où celles-ci, malgré leur diversité, se caractérisent par une critique de l'héritage colonial.

Historiquement, nous pouvons rappeler que les études postcoloniales se sont déployées à partir des *French Studies* dont nous retenons trois moments

critiques à savoir : une critique du sujet, une critique de la représentation et une critique de la continuité historique (Cusset 2005 : 19 ; Gikandi 2004 : 179). Ces trois moments développés par des philosophes français (Foucault, Derrida, Lacan, Deleuze, Baudrillard, Michel de Certeau) sont devenus, en s'exportant dans le champ universitaire anglo-saxon (l'Australie, les États-Unis et le Royaume-Uni), des armes politiques destinées à lutter contre des formes de discrimination raciale, sexuelle, sociale et de genre (Fassin 2005 ; Butler 2005 ; Dorlin 2009).

Dans un entretien consacré à la revue *Esprit*, Achille Mbembe souligne que, du fait de l'hétérogénéité de ce corpus, il ne le qualifierait pas de théorie (Mbembe 2006 : 117). Nous partageons l'idée que les études postcoloniales ne constituent pas « une théorie », mais soulignons qu'elles se déploient à partir d'une argumentation théorique liée à l'histoire coloniale. Il faudrait dire qu'il y a des théories postcoloniales qui partagent un certain nombre d'objectifs épistémologiques et politiques que nous tâcherons d'explicitier. Comme le rappelle Marie-Claude Smouts, le postcolonial semblerait plutôt constituer un positionnement politique : « une approche, une manière de poser les problèmes, une démarche critique qui s'intéresse aux conditions de la production culturelle des savoirs sur Soi et sur l'Autre, et à la capacité d'initiative et d'action des opprimés (*agency*) dans un contexte de domination hégémonique » (Smouts 2007 : 33).

Si le postcolonial constitue (ou institue) un geste politique, il est toutefois aussi, du fait de son héritage philosophique, porteur d'un projet épistémologique. Comme le montre Cusset (2005), l'objectif est de le « mettre » en pratique, c'est-à-dire de développer une pensée politique à partir d'une « révolution épistémologique ». À cette fin, les études postcoloniales s'appuient sur les théories poststructuralistes pour renouveler les modes de production des savoirs (Pouchepadass 2007 : 179) redéfinissant ainsi l'espace politique des groupes perçus ou maintenus en marge des anciennes puissances coloniales¹⁸. Achille Mbembe souligne que les études postcoloniales se présentent comme un appareil critique du passé colonial qui « déconstruit » et « démasque » ses rouages :

« La critique postcoloniale se déroule à plusieurs niveaux. D'une part, elle déconstruit, comme le fait Edward Said dans *Orientalisme*, la prose coloniale, c'est-à-dire le montage mental, les représentations et formes symboliques ayant servi d'infrastructure au projet impérial. Elle démasque également la puissance de falsification de cette prose – en un mot la réserve de mensonge et le poids des fonctions de fabulation sans lesquels le colonialisme en tant que configuration historique de pouvoir eût échoué. On

18. Le projet des études postcoloniales porte tout autant sur les anciennes colonies – qualifiées de pays « attardés » par les Nations unies dans les années 1950 (Balandier 2007 : 266) – que sur les rapports inégalitaires maintenus dans les anciennes puissances coloniales avec des groupes marginalisés.

apprend ainsi comment ce qui passait pour l'humanisme européen chaque fois apparu, dans les colonies, sous la figure de la duplicité, du double langage et du travestissement du réel » (Mbembe 2006 : 118).

Le vocabulaire employé par Mbembe pour décrire les études postcoloniales – « déconstruit », « montage mental », « représentations », « falsification » – montre combien ces dernières s'appuient sur des concepts développés par les penseurs de la *French Theory* dont les citations, après avoir traversé l'Atlantique, opèrent comme des slogans. Ainsi, Baudrillard devient-il le penseur du simulacre (« le simulacre est vrai ») ; Lyotard celui d'une postmodernité caractérisée par « l'incrédulité à l'égard des méta-récits » ; Derrida le penseur de la déconstruction et de l'intertextualité (« il n'y a pas de hors-texte ») ; Deleuze le critique de l'histoire de la philosophie à laquelle il convient de « faire un enfant dans le dos » ; ou encore Foucault celui de la fin de l'Homme s'effaçant « comme à la limite de la mer un visage de sable » (Cusset 2005 : 103).

Simon Gikandi (2006 : 178-179) souligne que les contempteurs des études postcoloniales n'y voient aucun apport conceptuel nouveau (Ahmad 1992), tandis que les défenseurs de cette mouvance remarqueront que cet héritage a fait l'objet d'une réappropriation conceptuelle et politique originale développée par des auteurs issus de pays coloniaux (Young 2001). Les références marxistes nourrissent également les positions postcoloniales, ainsi, les concepts d'« hégémonie » et « d'appareil idéologique d'État » empruntés à Gramsci et à Althusser (Pouchepadass 2007 : 194) contribuent à la critique de la « culture impérialiste » (Said 2000) dont Mbembe rejette les attributs humanistes (Mbembe 2006 : 118).

L'objectif de cette mouvance est d'ébranler un système qui a rendu possible la domination coloniale en démantelant ses représentations et ses discours. C'est à ce titre que les études postcoloniales ont une « visée » (Berger 2006 : 21) épistémologique et une portée normative (Bayart 2010 : 13) fondée sur l'idée d'une « sortie » du colonial. C'est en déconstruisant « l'humanisme européen » qu'il s'agit, pour Mbembe, de penser un cadre politique grâce auquel atteindre une société qui serait « affranchie » de ses inégalités. L'objectif épistémologique consiste donc à développer un appareil critique avec lequel se détacher des représentations héritées de l'ordre « impérialiste » des nations coloniales et, une fois cette tâche accomplie, assurer l'avènement d'une « humanité-à-venir » (Mbembe 2006b : 118). Smouts résume le projet critique des études postcoloniales en soulignant qu'il s'appuie sur l'hypothèse foucauldienne selon laquelle le discours est constitutif d'une réalité sociale et l'hypothèse saidienne selon laquelle le discours occidental produit les conditions de l'impérialisme. Ainsi, dans une perspective postcoloniale, il reste à déconstruire ce discours (Smouts 2007 : 43) pour penser l'« humanité-à-venir » invoquée par Mbembe.

Ce projet aux accents messianiques repose sur une universalité dissociée d'une rationalité accusée de servir le pouvoir dominant (Said 1980 ; Rorty 1979 ; Geertz 1973 ; White 1973). C'est la rationalité des Lumières qui est ici remise en cause, et que Mbembe soupçonne de manipuler le « réel » (Mbembe 2006 : 118). La critique de l'héritage des Lumières repose ainsi sur l'identification du rationnel à l'universel, conçu comme un humanisme dont les études postcoloniales dénoncent le potentiel totalitaire et l'éviction des concepts d'altérité et de différence (Pouchepadass 2007 : 178). Ce serait donc un « autre » humanisme, développé à partir de ces concepts négligés que semble évoquer Mbembe :

« Mais la pensée postcoloniale est également une pensée du rêve : le rêve d'une nouvelle forme d'humanisme – un humanisme critique qui serait fondé avant tout sur le partage de ce qui nous différencie, en deçà des absolus. C'est le rêve d'une *polis* universelle parce que métisse » (Mbembe 2006 : 132).

Les concepts de métissage, de créolisation, d'hybridité sont l'apanage d'auteurs postcoloniaux tels que Homi Bhabha, Paul Gilroy ou Arjun Appadurai. C'est le cloisonnement des frontières qui leur semble intenable pour penser un monde globalisé dont ils font émerger les processus de transformation. Ils déterritorialisent et créolisent leurs objets d'analyse. Ils soulignent des identités transnationales à travers différents champs d'étude à savoir la culture (Bhabha 2007), l'anthropologie transnationale (Appadurai 2001) et l'esclavage (Gilroy 2001).

L'humanisme des Lumières, condamné pour son accointance avec les logiques capitalistes, est remplacé par un humanisme « éthique » défendu par les auteurs d'inspiration poststructuraliste.

Cet humanisme est critiqué par les penseurs néomarxistes, dont Jacques Pouchepadass cite un certain nombre de travaux, les plus virulents étant ceux du marxiste indien Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (1992), ou de l'anthropologue et historien Arif Dirlik, *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism* (1994). Cet universalisme hybride, métis et créole fait l'objet des critiques marxistes condamnant une perspective constructiviste (Pouchepadass 2007 : 182) qui réduit l'histoire coloniale à une analyse textuelle et anhistorique. Pour eux, les concepts d'hybridité, de créolisation, de métissage, de syncrétisme, de transculturation, etc. (Ashcroft *et al.* 2002) intègrent à la fois le désabusement politique postmoderne et une coexistence consensuelle des différences (Pouchepadass 2007 : 194). Ainsi Pouchepadass souligne-t-il que la pertinence et l'effectivité politique d'une critique épistémologique font l'objet d'un débat où s'affrontent, avec plus ou moins de véhémence, les poststructuralistes et les néomarxistes.

Ce qui est en débat ici, c'est la portée effective de la critique épistémologique héritée de la *French Theory*. Nous pouvons l'explicitier à travers deux

exemples, à savoir, la réinterprétation du concept foucauldien de l'« épistémé » par Edouard Saïd et le concept derridien de « déconstruction » par Homi Bhabha.

Pouchepadass revient sur l'héritage foucauldien de Saïd, rappelant qu'il a lui-même marqué une nuance entre la critique de l'« épistémé » développée par Foucault et la sienne. Lorsque le philosophe français parle de discours, il traite de « pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent ». Il ne s'agit pas « des ensembles de signes (d'éléments signifiants renvoyant à des contenus ou à des représentations) » (Foucault 1969 : 66-67). Nous comprenons donc que la critique du discours colonial développée par les auteurs postcoloniaux, au nom des effets qu'il produit sur l'histoire culturelle, politique, économique et sociale, est en contradiction avec celle de Foucault :

« Il paraît donc clair que ce que Saïd devait sur ce point à Foucault n'est pas la découverte qu'on pourrait définir l'orientalisme comme *épistémé*, sinon de façon analogique et pour le moins approximative, mais une suggestion de méthode pour l'analyse de l'orientalisme en tant que discours totalisant qui construit son objet en essentialisant la réalité observée » (Pouchepadass 2007 : 198).

Simon Gikandi développe une analyse précieuse sur le déplacement, ou la réappropriation conceptuelle de la *French Theory* par Bhabha. Il rappelle que la critique du structuralisme développée par Derrida dans son article de 1967, « Structure, signe et jeu dans le discours des sciences humaines », constitue un moment clef de la pensée postcoloniale. Dans ce texte, Derrida oppose le discours épistémologique au discours structural, et reproche aux structuralistes d'avoir privilégié des structures (à la fois sociales et linguistiques) parce qu'ils supposaient qu'elles permettraient de comprendre la relation entre les choses (les unités qui étaient associées dans la fabrication du tout), tout en maintenant les différences culturelles ou naturelles qui constituaient ces unités (Gikandi 2004 : 190). C'est précisément le fait de croire que les structures échappent à la métaphysique que Derrida reproche aux structuralistes. Pour lui, souligne Gikandi, l'échec de Lévi-Strauss, par exemple, était de penser que le concept de signe pouvait être libéré des systèmes de pensée préexistants, ou même de la conscience, puisqu'au contraire, le signe lui-même était imbriqué dans la pensée qu'il cherchait à déconstruire. Un autre reproche concerne le recours à l'ethnologie et à l'anthropologie comme outils critiques libérés des limites historiques ou sociales permettant de surmonter l'opposition entre nature et culture. Lévi-Strauss séparait les éléments relevant de la nature, qu'il considérait comme spontanés et universels, de ceux relevant de la culture qui dépendaient des normes sociales et étaient donc particuliers et régulés. Cet ordonnancement du monde entre nature et culture est précisément ce que dénonce Derrida. Il revient notamment sur la prohibition de l'inceste qui, pour Lévi-Strauss, pouvait être jugé comme scandaleux parce qu'il constituait un

phénomène à la fois naturel et culturel. Cette condamnation est contestée par Derrida qui rappelle qu'elle ne tient que parce qu'elle s'appuie sur un système de pensée binaire à partir duquel juger les phénomènes : « En ce cas, l'on essayait simplement d'accommoder cet interdit avec un ensemble de concepts qui lui préexistaient » (Gikandi 2004 : 195). Derrida revient, par ailleurs, sur le concept straussien de « bricolage » dont il rejette l'idée selon laquelle le bricoleur se contenterait d'utiliser ce qui lui tombe sous la main : « Ce qui apparaît le plus séduisant dans cette recherche critique d'un nouveau statut du discours, c'est l'abandon déclaré de toute référence à un centre, à un sujet, à une référence privilégiée, à une origine ou à une archie absolue » (Derrida 1967 : 419). Mais, contrairement à ce que prétend la méthode structurale, le bricolage présuppose l'existence d'un centre, d'un sujet, d'une référence privilégiée. Si Derrida perçoit l'importance du geste structuraliste, qui séduira également les auteurs postcoloniaux, il en souligne les limites, rappelant que le structuralisme est confronté à ses propres contradictions : « Si la mythologie est mythomorphique, est-ce que tous les discours sur les mythes se valent ? Devra-t-on abandonner toute exigence épistémologique permettant de distinguer entre plusieurs qualités de discours sur le mythe ? » (Derrida 1967 : 421). Or, c'est précisément pour garantir la scientificité de sa méthode structurale que Lévi-Strauss se réfère à l'expérience du bricolage, qu'il oppose à l'empirisme, auquel il ne cesse pourtant de se référer : « Les schémas structuraux sont toujours proposés comme des hypothèses procédant d'une quantité finie d'information et qu'on soumet à l'épreuve de l'expérience » (Derrida 1967 : 422).

La critique de la méthode structurale analysée par Derrida lui permet d'amorcer ce qu'il nommera le poststructuralisme et qui correspond à une « sortie de la philosophie ». Il séduira le postcolonialisme, car il propose une méthode d'analyse culturelle – déconstructive – (Gikandi 2004 : 197) et constitue ainsi une théorie alternative de la représentation. Pour Derrida, la parole ne peut être captée que par l'écriture, condamnable si on la prend pour « la présence et le signe de la chose elle-même » (Derrida 1967 : 207). Mais Gikandi rappelle que l'originalité de Derrida consiste à concevoir l'écriture comme une forme de différence qui défie toute catégorisation et toute appropriation (Gikandi 2004 : 197). Il souligne que c'est à partir de ce concept derridien de l'écriture que Homi Bhabha repense la question de la représentation à laquelle il confère toutefois une nouvelle résonance. Dans *Les Lieux de la culture* (2007), Bhabha identifie le politique à ses moyens de représentation et donne au concept de différence une réalité sociale et politique que ne lui prêtait pas Derrida (Gikandi 2004 : 197).

Ainsi, nous avons vu que l'héritage foucauldien et derridien, repris par Said et par Bhabha, se caractérise par un déplacement conceptuel qui consiste à attribuer une réalité sociale et culturelle aux objets de recherches théoriques des philosophes français. Leur souci est de forger des armes pour répondre à une situation politique précise à savoir la reconduction

d'inégalités coloniales dans un état « postcolonial ». Si les néomarxistes jugent cette approche trop abstraite et inefficace, elle constitue un outil critique particulièrement prisé par certains musées d'ethnographie soucieux, comme nous l'avons déjà mentionné, de redéfinir leur rôle politique au XXI^e siècle. Il pourrait sembler obsolète de se référer à une mouvance politico-épistémologique développée dans les années 1980-1990 qui, comme le souligne Jacques Pouchepadass, a été mise à mal par des penseurs de la mondialisation et d'un capitalisme postindustriel tels que Michael Hardt et Toni Negri dans leur livre de référence *Empire* (2000). La nouvelle configuration du monde économique et politique semblait rendre caduques les analyses qui s'appuient sur la domination d'États-nations. Toutefois, la remise en cause de leur capacité à penser nos sociétés contemporaines semble avoir insufflé une nouvelle dynamique à ce corpus théorique :

« Il est clair en effet que tous les nouveaux domaines d'études qui, à l'instar des *postcolonial studies*, se pressent depuis vingt ou trente ans dans la brèche ouverte par les *cultural studies* de Stuart Hall et de Raymond Williams, et qui s'affichent dans le paysage des sciences sociales sous des intitulés, d'ailleurs évolutifs, de minorités militantes ou d'objets inédits et transversaux (*gender studies, queer studies, gay and lesbian studies, black studies, chicano studies, migration studies, diaspora studies, disabilities studies, media studies, visual studies, etc.*), n'ont pas nécessairement pour destination première de s'y enkyster sous forme de disciplines constituées ou de départements d'universités, mais plutôt de prendre pied dans les domaines scientifiques institutionnalisés, de les décentrer et de les désenclaver en les investissant de l'intérieur » (Pouchepadass 2007 : 218).

C'est dans ce contexte – comme méthode plutôt que comme théorie – que les études postcoloniales, de pair avec certaines mouvances développées dans le sillage des *cultural studies*, innervent les musées d'ethnographie et les engagent à repenser les paradigmes qui les ont vus naître. Particulièrement prolifiques dans le monde anglo-saxon (États-Unis, Australie), elles ont désormais gagné l'Europe. Le projet *Ethnography Museums and World Cultures* permet précisément d'analyser ses impacts dans différents États européens plus ou moins réceptifs à ces opérations de décentrement et de désenclavement de la production et de la transmission de savoirs sur les sociétés et le patrimoine des anciennes colonies. C'est cet ancrage historique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle qui fait de ces institutions le lieu privilégié d'une « actualisation » des études postcoloniales¹⁹. Il convien-

19. Le phénomène de « restructuration » ou de « rénovation » des musées au XIX^e siècle est un phénomène qui va bien au-delà des musées d'ethnographie. Nous renvoyons aux publications majeures réalisées dans le cadre du projet européen *European Museums in an age of migrations* (MeLa) : <http://www.mela-project.eu>. Ces publications collectives retracent les mutations d'un grand nombre de musées européens au XXI^e siècle.

dra d'observer que ces études postcoloniales font, à l'instar de la *French Theory*, l'objet de réinterprétations et de détournements conceptuels qui varient en fonction des situations historiques, politiques et culturelles des musées.

L'exemple de l'exposition *Modernité fétiche*, sur laquelle nous reviendrons dans la seconde partie du livre, nous permet d'observer comment des énoncés *a priori* consensuels font l'objet de vifs débats dès lors qu'ils se confrontent au « principe de réalité » des différentes institutions.

Une exposition « postcoloniale »

Nous pouvons considérer l'exposition itinérante *Modernité fétiche* comme une actualisation de la critique « postcoloniale ». En effet, elle cristallise un certain nombre d'objectifs formulés par les musées d'ethnographie au XXI^e siècle. Cette exposition questionne le cadre historique et politique de l'institution, ses dispositifs de transmission ainsi que les contenus scientifiques élaborés en son sein. Le thème initial envisagé par Anne-Marie Bouttiaux lors de l'élaboration du projet était celui de la modernité. Elle faisait alors référence à la persistance d'un discours porté sur les populations extra-européennes, qui consiste à les exclure de l'« histoire » (Bouttiaux 2012 : 395). Ce terme fut vivement débattu par les partenaires du projet dont certains craignaient de renforcer un sentiment de supériorité européen²⁰. Ces réticences révélaient des dissensions quant à la manière de développer une pensée critique au sein d'institutions marquées par l'histoire coloniale. Si tout le monde s'accordait sur le rôle joué par les musées d'ethnographie dans la construction d'une image exotique d'un « Autre » relégué aux marges de la société occidentale supposée moderne, les possibilités de déconstruire cette vision faisaient débat. Fallait-il changer de vocabulaire ou tenter de le réfléchir ? C'est finalement cette option qui fut retenue pour éviter de faire table rase du passé et de chercher au contraire à le problématiser. C'est avec et à partir d'un passé reflété par les collections, l'architecture ou encore les productions scientifiques qu'une pensée critique a été déployée. Il convient de préciser que les débats étaient si virulents que ponctuellement émergeait l'idée de proposer ces différentes visions de la modernité plutôt que de recourir à une version consensuelle : chaque module aurait présenté le point de vue d'un musée. Le projet d'exposition aurait alors porté sur la difficulté de construire un objet commun dans un contexte européen et rappelé les différences animant les nations qui la composent. Mais la perspective d'une exposition caléidoscopique dont la diversité aurait en même temps exprimé

20. Le laboratoire scientifique qui s'est tenu au Museo Nazionale Preistorico Ethnografico Luigi Pigorini de Rome les 30 et 31 mars 2009 fut notamment consacré à cette question.

l'échec d'une vision commune à ces institutions fut rejetée. Finalement, chaque partenaire a précisé le thème à partir duquel il souhaitait traiter de la modernité et le chef de file du projet a construit un scénario qui permettait de les articuler les uns aux autres. Chaque musée a alors proposé des objets et des œuvres d'art contemporaines pour chacun des thèmes.

Ainsi, l'exposition *Modernité fétiche* réalisée dans le cadre du projet européen *Ethnography Museums and World Cultures* est le fruit d'une collaboration entre plusieurs musées d'ethnographie. À la suite du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, cinq d'entre eux ont accueilli l'événement pendant trois ans, à savoir : le Muséo de America (Espagne)²¹, le Naprstek Museum (République tchèque), le Weltmuseum (Autriche), le Volkenkunde Museum (Pays-Bas) et enfin le Musée national des Cultures du monde (Suède).

L'objectif de l'exposition est de montrer les impasses du discours moderne (Latour 1997) face aux pratiques complexes et changeantes des sociétés. Ce discours se caractérise par une distribution binaire du monde opposant la croyance à la science, les sociétés « civilisées » aux sociétés « primitives » ou encore l'environnement industriel et technologique au contexte rural ou « traditionnel ». En effet, la société européenne s'est majoritairement identifiée à ce discours à partir duquel elle observe, classe et juge le monde. C'est ce discours moderne qui permet à certains politiciens de clamer que le continent africain n'est « pas encore entré dans l'histoire ». C'est donc en réponse à cette acception de la modernité que l'exposition s'engage dans un processus de déconstruction qui se déploie autour de différents thèmes, qui sont autant de modules d'exposition. Cette critique du discours moderne est opérée par une attention particulière portée à la diversité des pratiques et des objets qu'il engendre.

Le titre *Modernité fétiche* désigne, d'une part, l'identification de la modernité au discours moderne établissant une grille de lecture du monde qui s'avère incapable d'en penser la complexité et la dynamique. Il désigne, d'autre part, le processus de création ou encore les pratiques dans lesquelles sont engagées toutes les sociétés du monde, et ce, depuis toujours. Ainsi, le titre apparaît comme un oxymore si l'on se place du point de vue du discours moderne puisqu'il identifie la modernité au développement industriel et technologique. Dans ce cadre, la modernité est opposée au fétiche qui est relégué aux croyances irrationnelles. L'antinomie du titre se résorbe si l'on se réfère à l'acception anthropologique et psychanalytique du terme. Dès lors, le fétiche est conçu comme un vecteur, un écran sur lequel le sujet projette son désir. La connotation négative du titre *Modernité fétiche* désigne

21. L'exposition y avait été entièrement démantelée et le propos détourné au point de changer de titre : elle ne peut être considérée comme une étape de l'itinérance.

le discours moderne qui pose la modernité comme une réalité historique, matérielle (ontologique). L'évocation positive, si l'on peut dire, détache la modernité de toute connotation réelle et objective pour être appréhendée comme un processus de projection du désir des sujets et des sociétés.

L'exposition se déploie simultanément sur deux points : le premier se concentre sur le discours de la modernité dont les différents moments/modules de l'exposition font ressentir les limites, et le second s'attache aux pratiques engendrées par la modernité qui opère comme un fétiche mû par le désir.

Le premier moment de l'exposition, intitulé « Fabrique des clichés » (Photo 1), déconstruit l'identification de la modernité au discours moderniste en soulignant le processus de fabrication de « clichés » exotiques auquel se sont livrés les musées d'ethnographie, et ce, au nom d'une découverte prétendument objective des sociétés extra-européennes. L'objectif de ce premier module est de contextualiser l'histoire de l'institution qui accueille l'exposition. Elle opère une mise en abîme en rappelant que la plupart des musées résultent d'un contexte colonial qu'ils devaient légitimer et qu'ils ont donc élaboré des représentations du monde correspondant à leurs fondements idéologiques. Ce sont notamment les œuvres contemporaines de Marina Cox, Lisl Ponger et Jean-François Boclé qui interrogent et dénoncent la fabrication des « clichés » exotiques (Photos 2-5) et déconstruisent



Photo 1. « Fabrique de cliché ». Thème de l'exposition *Modernité fétiche*.
Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren.



Photo 2. Installation de Jean-François Boclé dans *Modernité fétiche*.

Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.005.



Photo 3. Présentation des photos de la série *Souvenirs de voyages* de Marina Cox dans *Modernité fétiche*. © Marina Cox (SOFAM), auteur des six photos encadrées

La photo de l'installation a été prise par Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.010.

l'héritage colonial évoqué, entre autres, par les photos de « zoos humains » de la fin du XIX^e siècle.

Le second moment intitulé « *Made in...* » (Photo 6) présente des objets produits par et pour le commerce qui s'est développé à différentes époques et dans diverses régions du globe. Ce module brouille les références ethno-centriques d'un public européen et rappelle qu'il existe une pluralité de modernités, des processus de création qui se sont élaborés en dehors du cadre économique et politique européen. Cet espace invalide l'opposition d'un centre à une périphérie supposée « non moderne » et souligne les mécanismes d'hybridation provoqués par les échanges commerciaux.

Cette modernité plurielle est engendrée par les échanges commerciaux bien avant, et indépendamment, de la conquête coloniale par l'Europe. Cette partie se réfère aux auteurs postcoloniaux comme, entre autres, Edward Said, Homi Bhabha ou Paul Gilroy qui conceptualisent le dépla-



Photo 4. *Souvenirs de voyages.*

© Marina Cox (SOFAM). Courtesy Box Galerie, Brussels.



Photo 5. *The Kenyan. Karibu. I will share my meal with you.* Puppe Denk, photographed in Steinbrunn, Burgenland. De la série *Xenographic Views* de Lisl Ponger. Photo et © Lisl Ponger.



Photo 6. « *Made in...* ». Thème de l'exposition *Modernité fétiche*. Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.013.

cement ethnocentrique hérité de ce que l'exposition nomme le « discours moderne » et qui consiste à penser que « la modernité » a été introduite dans les pays colonisés par les commerçants européens. Ainsi, l'exposition présente-t-elle des objets qui attestent d'influences ne se référant pas nécessairement à l'Occident et soulignent que leur finalité marchande détermine la production.

Ces deux premiers moments de l'exposition ont pour but de mettre en garde le public contre les effets du discours de la modernité qui postule que l'Européen (ou Occidental) est l'homme moderne autour et à partir duquel gravitent les « Autres ». Le module suivant « Modernité - Entre discours et pratiques » (Photo 7) pose explicitement la distinction entre le discours moderne et les pratiques. À partir des thématiques de la « religion » et de l'« ethnologie essentialiste », l'exposition distingue les discours produits sur les religions et sur les sociétés extra-européennes et les pratiques qui résistent à la manipulation idéologique engagée par ces discours.

Ainsi, « *Mystic Village* » (Photo 8) est une installation qui présente des objets de cultes divers, non hiérarchisés, disposés sur un autel. Ils portent les traces d'influences multiples. À l'exception de quelques pièces, l'autel est actualisé à chaque itinérance de l'exposition par les collections du musée qui l'accueille. Il témoigne du foisonnement des pratiques religieuses, tan-



Photo 7. « Entre discours et pratiques », vue de la galerie consacrée au thème de la religion dans *Modernité fétiche*.

Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.020.



Photo 8. « Entre discours et pratiques », vue de l'autel consacré au thème de la religion dans *Modernité fétiche*.

Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.022.



Photo 9. *Bouddha*, Bangkok, Thailand.

Photo et © Pierre Buch, 2007.

dis que la galerie est un lieu d'épuration où l'hétérogénéité des pratiques est éliminée ou occultée au profit des déclarations qui tentent de les radicaliser. Une installation sonore réalisée par l'artiste Pitcho, présentée dans la galerie, déclame des discours de *leaders* d'extrême droite qui instrumentalisent la religion à des fins politiques. Pour l'autel, il a réalisé un montage à partir d'enregistrements de prières provenant de diverses régions du monde ; elles sont remixées et constituent, à l'instar de l'autel, un hybride qui rappelle que les religions se construisent historiquement par emprunts. Un diaporama du photographe Pierre Buch présentait des photos qui attestent l'hybridation des pratiques religieuses dans différentes régions du monde (Photo 9). Par ailleurs, une vidéo réalisée par Anne-Marie Bouttiaux montrait des danses de la Santeria à Cuba.

De même, la partie intitulée « Au-delà des apparences » (Photo 10) souligne comment le discours moderne se manifeste également dans l'ethnologie essentialiste caractérisée par l'étude décontextualisée des populations non européennes : elle cherche à révéler leur « essence » et les fige ainsi dans des représentations emblématiques. Leur caractère historique, temporel et dynamique est occulté par l'élaboration d'images « éternelles » et « purifiées ». Des exemples dans ce dispositif font vaciller la construction théorique puisqu'ils ne correspondent pas à l'identité que l'on aurait tendance à leur attribuer en se fiant à une analyse purement



Photo 10. « Ethnologie essentialiste ». Thème de l'exposition *Modernité fétiche*.

Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.026.

stylistique. L'installation scénographique permet de voir simultanément ce qui se déroule sur la scène, où se joue la représentation orchestrée par les discours, et ce qui se produit dans les coulisses, où apparaît la diversité des éléments policés par le spectacle. Il devient alors possible d'observer les opérations de purification, mises en œuvre par un discours qui cherche à garantir sa cohérence et sa vision du monde.

Ainsi, les thèmes de la religion et de l'ethnologie essentialiste soulignent les limites de l'emprise du discours sur les pratiques qu'il cherche à circonscrire et par conséquent, à maîtriser.

Le module suivant, « Désir de modernité » (Photo 11), formule une hypothèse, à savoir que le moteur de la modernité est le désir. Il s'agit d'envisager la modernité comme un processus dynamique ou comme l'objet d'un désir qui garantit le renouvellement des productions artistiques et des pratiques sociales. L'intégration locale d'un élément extérieur peut accroître l'efficacité de l'objet et, par conséquent, le pouvoir de la personne qui en a la charge et du rituel dans lequel il s'inscrit. Dans cette perspective, la modernité apparaît comme un fétiche qui fonctionne comme un écran sur lequel sont projetés les désirs. L'exposition présente quatre sous-ensembles : « styliser », « représenter », « réinventer » et « détourner », qui sont autant de manifestations de la diversité des créations motivées par ces pulsions.



Photo 11. « Désir de Modernité ». Thème de l'exposition *Modernité fétiche*.

Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.027.

« Styliser » (Photo 12) s'attache à montrer que le désir de modernité se manifeste par la reproduction formelle d'éléments issus d'autres cultures. Dans ce cadre, le procédé de fabrication garantit une permanence formelle. Cette continuité apparente nourrit l'illusion d'un caractère immuable de la « tradition » sans cesse reformulée par la modernité. L'exemple le plus caractéristique de cet ensemble est un tabouret en plastique réalisé par un *designer* italien et qui reprend formellement un siège Akan.

L'ensemble intitulé « Représenter » (Photos 13-15) montre que le désir de modernité se manifeste aussi par le recours à la représentation d'éléments étrangers comme, par exemple, un drapeau américain apposé sur une veste des Indiens du Dakota. L'efficacité esthétique ou rituelle est ainsi recherchée par l'intégration d'une image ou d'un symbole qui se réfère à un « ailleurs » renégociant les frontières culturelles et géographiques. L'opération provoque une distorsion qui garantit la performativité des objets dans leur capacité à faire surgir la présence de cet ailleurs.

Le troisième ensemble intitulé « Réinventer » montre que le désir de modernité se manifeste également par la réinvention conceptuelle d'éléments attribués à d'autres cultures. L'influence extérieure des emprunts n'est pas visible dans ce cas. Ils sont « cannibalisés », incorporés, au point d'être assimilés à l'iconographie ou aux usages locaux.



Photo 12. « Désir de Modernité » (« Styliser »).

Thème de l'exposition *Modernité fétiche*.

Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.029.



Photo 13. « Désir de Modernité » (« Représenter »).

Thème de l'exposition *Modernité fétiche*.

Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.032.



Photo 14. « Désir de Modernité » (« Représenter »).

Thème de l'exposition *Modernité fétiche*.

Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.033.



Photo 15. « Désir de Modernité » (« Représenter »).

Thème de l'exposition *Modernité fétiche*.

Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.034.

Enfin, le dernier ensemble, « Détourner » (Photo 16), s'attache à l'expression d'un désir de modernité par l'incorporation d'éléments matériels détournés de leur fonction initiale. Ils sont réinvestis comme éléments décoratifs ou comme matériaux de fabrication pour conforter ou défier les critères esthétiques de la société qui s'en empare. Détournés et réintégré,



Photo 16. « Désir de Modernité » (« Détourner »).

Thème de l'exposition *Modernité fétiche*.

Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.045.



Photo 17. « Modernité gloutonne ». Thème de l'exposition *Modernité fétiche*.
Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.044.

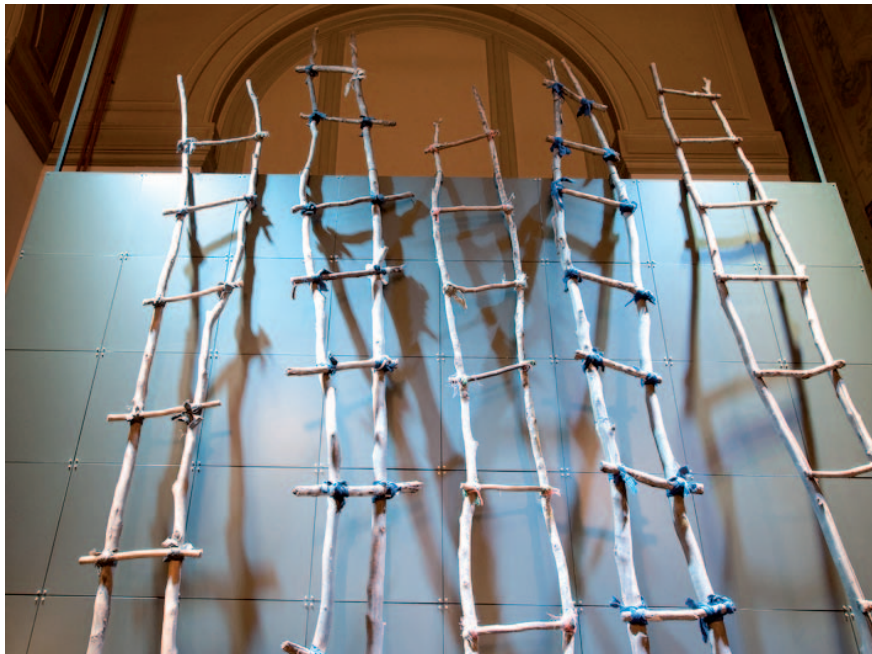


Photo 18. « Modernité gloutonne ». Thème de l'exposition *Modernité fétiche*.
Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.050.

ces *exofacts* trônent sur le nouveau support qu'ils réinvestissent et chargent d'une autre dynamique.

Le dernier module intitulé « Modernité gloutonne » (Photos 17-18) analyse le désir de modernité lorsqu'il est relayé par la logique capitaliste. Il se traduit d'abord par une politique expansionniste que légitime le discours humaniste : c'est l'histoire de la colonisation et de sa modernité imposée. Il s'exprime ensuite par l'exploitation des matières premières : les territoires conquis sont le grenier des sociétés occidentales depuis le XIX^e siècle. L'exportation des marchandises vers les pays riches garantit l'assouvissement du désir de modernité capitaliste (les cheveux, les organes, les minerais, le pétrole, etc.). Ce désir se caractérise enfin par la négation de son propre discours humaniste : les pratiques politiques et économiques démentent la proclamation universelle des Droits de l'homme ; il est nié en tant que sujet, refoulé aux frontières.

L'exposition feint de se clôturer avec la présentation d'échelles utilisées par les migrants clandestins à la frontière de Ceuta et Melilla. La scénographie joue avec le public auquel elle fait croire qu'il peut quitter l'espace de représentation pour se réfugier dans deux *shops* qui s'avèrent être faux. Sa boulimie d'exotisme est frustrée, le désir de consommation de l'« Autre », par le truchement d'artefacts touristiques ou par des chefs d'œuvre de l'art non occidental, est empêché par le caractère fictif des *shops*. Ils ont précisément pour but de confronter le public occidental à ses propres contradictions. Les deux *shops* aux noms anacycliques, la galerie *Nolud* (Photo 19) et le bazar *Kifart* (Photo 20), soulignent l'identification du désir de modernité à la marchandise parée d'attributs esthétiques ou présentés comme des artefacts touristiques.

La présentation de l'exposition au musée de Tervuren avait la particularité de parodier une agence de voyages appelée *Exotrip* (Photo 21). Installée au milieu des animaux empaillés, dans la salle dédiée à la faune africaine, elle rappelle l'époque où les sciences humaines n'étaient qu'une partie de l'histoire naturelle. Cette fausse agence de voyages attire l'attention sur la permanence de certains clichés au sujet de l'Afrique. Elle souligne que l'« Autre », que l'on venait « découvrir » dans les musées d'ethnographie, est aujourd'hui devenue une denrée consommable sur place.

L'exposition *Modernité fétiche* est pensée comme un dispositif à partir duquel déployer une réflexion critique sur l'héritage colonial des musées d'ethnographie. Nous reviendrons sur les différentes formes d'actualisation de la critique postcoloniale qui ont fait l'objet de débats dans le cadre de cette exposition et, de manière plus générale, au cours des différents ateliers et laboratoires du projet.

Pour comprendre les enjeux « postcoloniaux » de ces musées, il convient de rappeler qu'ils sont héritiers du musée colonial, lui-même dépositaire du modèle républicain du musée tel qu'il s'est notamment figé lors de la



Photo 19. *Nolud*. Faux shop de l'exposition *Modernité fétiche*.
Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.058.



Photo 20. *Kifart*. Faux shop de l'exposition *Modernité fétiche*.
Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.057.



Photo 21. *Exotrip*. Exposition *Modernité fétiche*.
Photo Jo Van de Vyver © MRAC Tervuren, inv. HP.2011.57.051.

création du Louvre (Seiderer 2011 : 25). Le dispositif de transmission élaboré dans ce contexte historique transcende les frontières du territoire national français et permet d'expliciter ce que nous pouvons qualifier de modèle de transmission moderne qui se caractérise par trois opérations constitutives : l'allégorisation du patrimoine monarchique sous la forme du patrimoine national, son institution comme modèle universel et, enfin, sa laïcisation. À travers l'analyse du pavillon des Sessions du Louvre dévolu à l'exposition d'art « primitif », nous pouvons expliciter les opérations politiques qui conduisent à l'élaboration d'une « esthétique de l'Autre ». Nous confronterons cette esthétique à l'exposition ethnographique qui est souvent présentée comme sa forme antinomique. Nous verrons que l'opposition de ces deux « typologies » répond en fait au modèle de transmission idéal proposé par Pierre Legendre dans son livre *L'Inestimable Objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident* (1985) auquel Catherine Perret oppose le modèle de transmission « non généalogique » (Perret 2000 : 60-72) développé à partir de la critique benjaminienne d'une transmission qui est « catastrophe » :

« De quel péril les phénomènes sont-ils sauvés ? Pas seulement et pas principalement du discrédit et du mépris dans lequel ils sont tombés, mais de la catastrophe que représente une certaine façon de les transmettre en les « célébrant » comme « patrimoine ». Ils sont sauvés lorsqu'on met en évidence chez eux la fêlure. Il y a une tradition qui est catastrophe » (Benjamin cité par Perret 2000 : 61).

PREMIÈRE PARTIE

Un héritage en question

L'analyse de l'exposition esthétique et ethnographique de l' « Autre » nous permet de souligner le rôle joué par le musée dans l'élaboration et la transmission d'un discours. Le musée d'art et le site du musée colonial constituent deux cadres au sein desquels le patrimoine est reformulé en fonction de valeurs idéales (Seiderer 2011 : 23-27). L'analyse du pavillon des Sessions du Louvre permet d'explicitier le processus de réécriture d'un patrimoine colonial²² en chefs-d'œuvre. Le cas du premier musée colonial érigé au Dahomey permet à la fois d'explicitier l'opération qui consiste à ériger une image idéale, qui est ici en l'occurrence celle d'une monarchie fon abolie par la conquête coloniale, et d'en observer les limites. Cet exemple permet d'observer le rôle que joue le contexte historique et géopolitique du musée sur la réception du récit mis en scène par l'institution. Nous verrons comment ce contexte – qui cristallise des histoires et des mémoires singulières et hétérogènes – conduit à développer un « autre modèle de modernité » (Seiderer 2011 : 27)

22. L'institution de ces objets en patrimoine remonte à la période coloniale, entre la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle. Nous développons cette question dans la première partie du second chapitre.

Chapitre 1. Une esthétique de l'Autre

« Mais quelle ruine ! Et je n'ai pas fini de me sculpter, de me denteler, de me travailler en forme de ruine. Éternelle » (Genet 2001 : 103).

« Les opinions sont à l'appareil géant de la vie sociale ce qu'est l'huile aux machines ; on ne se met pas devant une turbine pour l'inonder d'huile à machine. On en verse quelques gouttes sur des rivets et des joints cachés qu'il faut connaître » (Benjamin 2000b : 109).

Ce passage de Benjamin nous permet de développer ce qui constituera la critique de la représentation développée par les auteurs postcoloniaux. Il permet de comprendre les enjeux politiques à l'œuvre dans le projet esthétique de l'exposition de l'art « primitif » au pavillon des Sessions. Nous verrons comment une mise en scène organise un discours et fabrique des opinions. Dans ce cadre, la « culture » apparaît comme un outil exemplaire pour créer un sentiment d'appartenance entre individus. Elle est un élément propice aux opinions parce que l'on quitte communément le cadre de l'analyse pour accéder au domaine de la « jouissance ». Une certaine définition de la culture invite le public à arpenter un lieu d'exposition en formulant des jugements de valeur : j'aime/je n'aime pas, c'est beau/c'est laid. Il s'agit là d'un moyen pour construire un « lieu commun » dans lequel l'individu manifeste son opinion (qu'il croit être un jugement).

L'analyse du département des Arts premiers du Louvre met en lumière une stratégie politique qui nourrit l'idée qu'à travers l'« art », le « citoyen » franchit un autre domaine, distinct de son univers quotidien, en lui proposant une scénographie rigoureusement déterminée. Celle-ci assigne très vite un point de vue au visiteur pour qu'il y retrouve matière à forger des opinions. Au pavillon des Sessions, le double mouvement consistant, d'une part, à créer une impression d'ouverture dont le moteur, ici, est l'élaboration du concept de l'« Autre », l'étranger, le « sauvage » ou encore le « primitif », et, d'autre part, construire une trame perceptive qui confère suffisamment de repères au public pour que puissent y proliférer les opinions. Il s'agit, là, d'étudier les différents procédés d'exposition mis en œuvre dans le musée et qui concourent à l'élaboration ou à l'assise d'une représentation esthétique de collections ethnographiques. Nous tâcherons d'explicitier les opérations qui favorisent le déploiement d'une approche

esthétique à laquelle sont rattachées des valeurs idéologiques que nous étudierons dans ce chapitre. Pour être effectives, elles doivent être expérimentables sans pour autant être perceptibles. Il s'agit de créer un lieu ou d'aménager un espace, dans lequel sont juxtaposés deux termes antinomiques : l'« Autre » et le « propre ». La « construction de la vie » telle que la formule Benjamin dans « Poste d'Essence », pourrait s'effectuer par l'élaboration du concept de « culture » opposé à celui de « nature ». C'est à elle que le citoyen peut souscrire un assentiment collectif, une identification « nationale ». La définition de la « culture » désigne, d'une part, l'élaboration d'un système artificiel, qui ne surgit pas spontanément, et, d'autre part, un domaine apparemment distinct des enjeux politiques et économiques d'une société. Les deux plans auxquels appartient la notion de « culture » sont souvent entremêlés. La création du département des Arts premiers du Louvre est exemplaire pour distinguer le double mouvement d'ouverture vers l'« ailleurs » qui simultanément nourrit un sentiment d'appartenance à une culture dite « occidentale ».

Ainsi se déploie au Louvre le double mouvement de reconnaissance d'une origine commune et de distanciation. La représentation formée sous le terme de « nature » est un compromis culturel. Un paradis perdu qui constituerait l'origine de l'homme et du monde. Le mythe de l'espace et du temps originel, où espace et temps ne faisaient qu'un et constituaient le monde « primitif » dont témoigne un art qualifié de « lointain ou de premier ». Le champ lexical culturel nourrit ce mythe, tandis que ce même monde est économiquement et politiquement qualifié de pays émergents. Ils sont alors référencés à une même histoire, à une même politique de développement capitaliste dans laquelle ils sont placés au plus bas de l'échelle. Le domaine de la « culture », au contraire, leur attribue une autre histoire, une autre temporalité : celle du mythe judéo-chrétien d'une origine du monde. Il semblerait que ce soit ce temps du mythe qui soit spatialisé au Louvre. Le visiteur est invité à découvrir sa propre « origine », celles des « premiers » temps.

Quel peut être l'intérêt de nourrir une représentation comme celle de « la nature » ? Serait-ce pour nourrir le fantasme qui laisserait croire que la culture trouve sa qualité spécifique en opposition à quelque chose qu'elle a elle-même produit ? Est-ce un moyen pour une certaine idéologie de décliner une palette de variations sur un thème, dans laquelle le sujet pourrait retrouver des plages de « liberté » dans une structure fonctionnelle, qui suit un principe économique, qui organise un ensemble en fonction d'une fin déterminée ? La définition de la « culture » se dessine, d'une part, en se distinguant de la « nature » et, d'autre part, en reproduisant ce même modèle de distinction, de variations au sein de la culture elle-même. La culture est alors encore identifiée à l'art (ou l'art à la culture). Il y aurait, d'un côté,

les activités culturelles et artistiques et, de l'autre, les choses autrement sérieuses, telles que l'économie et la politique.

Dans l'ouvrage, *Impérialisme et Culture*, Edward Said (2000) propose une définition de la culture qui semble de prime abord antinomique à l'idée d'une « construction de la vie », c'est-à-dire à la construction d'un système social, à l'élaboration d'une vie politique. La culture semble être un domaine à part, libre des contraintes économiques et politiques :

« C'est un terme bien général (« culture »), mais je lui donne ici deux sens précis. Premièrement, il désigne toutes les pratiques – tels les arts de la description, de la communication et de la représentation – qui jouissent d'une certaine autonomie par rapport à l'économie, au social et au politique, et revêtent souvent des formes esthétiques dont l'une des finalités essentielles est le plaisir [...] Le second sens du mot « culture » s'instaure presque imperceptiblement. Par certaines connotations : le raffinement, l'élévation. [...] On lit Dante et Shakespeare pour s'élever au niveau du meilleur... et aussi pour se voir soi-même, son peuple, sa société, sa tradition, sous le meilleur jour. Et voilà comment la culture en vient à être associée, sur un ton souvent beaux-arts, à la nation, ou à l'État » (Said 2000 : 12-13).

En s'appuyant sur la distinction élaborée par Edward Said, il apparaît que la culture se meut sur deux plans distincts. Le premier est celui de la production artistique, ou du moins des rouages esthétiques qui tendraient à une fin qui ne soit pas intéressée, c'est-à-dire qu'elle ne participe pas à l'élaboration objective, universelle et nécessaire d'une connaissance : « [...] dont l'une des finalités essentielles est le plaisir », si l'on s'accorde avec la définition kantienne du plaisir esthétique :

« L'élément subjectif, qui dans une représentation ne peut devenir une partie de la connaissance, c'est le plaisir ou la peine qui y sont liés ; en effet, je ne connais par eux rien de l'objet de la représentation, bien qu'il puisse être l'effet de quelque connaissance. [...] Ainsi l'objet est dit final seulement parce que sa représentation est immédiatement liée au sentiment de plaisir, et cette représentation est une représentation esthétique de la finalité » (Kant 1993 : 51).

En effet, pour Kant, une représentation esthétique ne peut constituer une connaissance objective. Car, contrairement à la valeur logique qui peut servir à la détermination d'un objet, la représentation esthétique relève de la subjectivité.

Ainsi, Said, dans son acception kantienne de la représentation esthétique, inclut diverses formes artistiques : les arts de la description, de la communication et de la représentation, mais aussi, ce qu'il nomme le savoir populaire sur les pays lointains et lesdites « sciences humaines » telles que l'ethnographie, l'historiographie, la philologie, la sociologie et l'histoire littéraire. La « culture » est ainsi définie, d'une part, comme une « pratique » – disposant d'une langue et d'un vocabulaire spécifique avec lequel s'exprimer – et, d'autre part, comme une « connotation ». En tant que pratique,

elle serait détachée du politique, mais en tant que connotation, elle serait dotée d'une structure idéologique qui déterminerait un sens implicite. La « connotation » serait ce qui accompagne, ce qui va avec le sens, le rend possible, mais qui en tant que telle n'est pas nommée ou « notée ». La définition d'Edward Said permet d'opérer un recoupement entre ce qui, d'une part, apparaît comme une forme « libre » ou non intéressée par des enjeux sociaux, économiques ou politiques tout en se revendiquant être une pratique, et, d'autre part, un « je ne sais quoi », qui ne soit pas formulable et qui toutefois constitue un « lieu commun ». Said définit l'esthétique (et l'emprise qu'elle essaye d'avoir sur l'art), comme une pratique non finalisée ou dont la fin n'est pas explicitement intéressée. Elle se structure imperceptiblement en introduisant un système de valeurs communes :

« On lit Dante ou Shakespeare pour s'élever au niveau du meilleur... et aussi pour se voir soi-même, son peuple, sa société, sa tradition, sous le meilleur jour. [...] Elle est ce qui fait la différence entre "eux" et "nous" » (Said 2000 : 12-13).

L'étude du département des Arts premiers du Louvre nous permet de développer une critique de l'approche esthétique des musées d'ethnographie en empruntant la perspective postcoloniale. Cet exemple est d'autant plus intéressant qu'il était, lors de son inauguration, présenté comme une préfiguration du musée du quai Branly, et portait un caractère « révolutionnaire », puisque des objets ethnographiques pénétraient ainsi le temple de l'art.

Nous voyons donc comment une forme apparemment indépendante du pouvoir, apparemment exclusivement destinée au plaisir et au déplaisir, c'est-à-dire au divertissement, devient un outil stratégique, réfléchissant un sentiment d'appartenance ou d'unité nationale. Comment fonde-t-on un « lieu commun » (à la fois physique et intellectuel) ? Il s'agit d'observer comment la structure du musée réfléchit une structure idéologique qui a pour fin l'assise du pouvoir.

La diffusion de tracts, de brochures, d'affiches, que Benjamin qualifie de « formes modestes », est plus « efficace » parce qu'elle s'infiltré dans les « communautés actives », sous une forme parcellaire et fragmentée. Elle permet de masquer une ambition totalisante. La culture ne se forgerait pas (sous peine d'échec) seulement à partir d'idéaux formulés théoriquement, mais en se distillant dans le monde concret, dans le monde empirique, dans « l'empire des faits », goutte à goutte. La culture ne se forge pas, si l'on suit Benjamin, dans un « cadre littéraire », qui ne serait qu'une « conviction » ou une idéologie abstraite. Benjamin qualifie cette forme littéraire comme étant « l'expression ordinaire de la stérilité », ce qui signifie qu'elle est coupée d'une réalité sociale et qu'elle est, par conséquent, impuissante. Une idéologie s'instaure dans une société à partir d'emblèmes culturels. La « construction de la vie », l'élaboration d'un système social qui fonde

le sentiment d'appartenance d'un groupe, opère à partir et avec la culture. Le premier sens que Saïd donne à cette notion est concourant au second, à celui qui introduit une distinction entre « eux » et « nous ». La pratique nourrit l'image (ou l'idéal) et inversement. Le langage tait la structure qui le fonde et l'organise.

La stratégie du « langage instantané » a la même fin que la forme théorique et abstraite : l'élaboration et l'assise d'un idéal, la mise en place de « convictions » qui s'expriment traditionnellement, selon les termes de Benjamin, sous la forme du « geste universel et prétentieux du livre ». Il s'agit dans les deux cas d'une représentation mue dans un système clos, mais qui s'exprime dans un cas, par l'élaboration d'une image idéale, dans l'autre, de l'intérieur, de manière plus subtile, plus « efficace ». Ainsi pouvons-nous observer que la culture se construit à la fois à partir d'emblèmes qui cristallisent des valeurs idéales et de manière empirique, échappant à toute forme de projection idéale.

La création de la pyramide au cœur du Louvre permet d'illustrer l'opération politique à l'œuvre dans la production d'emblèmes culturels. Les différents styles architecturaux du Louvre témoignent d'une succession des pouvoirs en France. En prenant place au cœur de ce haut lieu culturel français, François Mitterrand a rendu impossible la lecture de l'histoire sans qu'elle ne soit orchestrée par l'irruption d'une époque signée de son nom. Il n'a pas eu à s'aventurer jusqu'en Égypte pour faire valoir sa grandeur, il est parvenu à la magnifier au Louvre. La pyramide est revêtue de verre et d'acier. Le preux conquérant a érigé le trophée de sa gloire en élaborant une relecture de l'Histoire dont il devient le narrateur. Dès lors, d'innombrables revues, des prospectus, des conférences, des circuits touristiques sont propagés dans le monde entier. Les informations (ou la publicité) se répandent au sein des « communautés actives ». L'histoire de la France ne peut plus être lue que sous le prisme de l'érection mitterrandienne. Mais surtout, celle-ci se fait porter par l'histoire antérieure, le passé vient alors valider le cheminement vers l'ère contemporaine. Lorsque Jacques Chirac accède au pouvoir en 1997, il va remanier les emblèmes en créant le pavillon des Sessions présenté comme préfiguration du musée du quai Branly.

Pourquoi la culture est-elle érigée sous une forme emblématique ? Comment l'art, identifié à la culture, se trouve-t-il réduit à une forme esthétique capable de s'insérer dans les institutions et de simultanément les structurer et les faire vivre ?

Dans *Les Nègres*, Jean Genet (1948-2001) met en scène une structure sociale née du colonialisme. Cette pièce constitue un paradigme permettant d'explicitier le double mouvement qui se meut dans un même espace de représentation. La représentation est dédoublée sur la scène : des noirs déguisés en blancs jouent la cour, d'autres figurent les meurtriers d'une blanche. Cette mise en scène a pour fin de permettre à la cour de rendre le verdict. Le coupable n'apparaît sur scène que par un intermédiaire, un

passer, qui constitue le lien entre une fiction visible, représentée sur scène, et une fiction hors scène, en creux d'une représentation de la réalité. Dans cette pièce, la distribution des rôles est complexe et en perpétuel mouvement. Le public glisse d'un plan de représentation à un autre, devient spectateur d'une fiction représentée sur scène, tout en étant réellement acteur d'une scène qui se déroule hors du champ visible. C'est en rôle de spectateur aveugle qu'il participe alors à la pièce. La véritable action se meut ainsi dans l'intervalle, dans les rouages imperceptibles de l'ensemble.

Il y a ainsi deux mouvements de l'histoire ; la même histoire est représentée sur deux plans distincts. Le premier est une histoire narrée sous la forme du jeu et qui n'apparaît comme telle au spectateur que vers la fin de la pièce. Elle s'inscrit comme métaphore de la réalité. Mais cette métaphore se déplace, elle devient métonymie avec l'apparition d'un comédien en bleu de travail, qui évoque, dans une langue fragmentée et discontinue, la réalité dont les acteurs simulent le procès. Il fait surgir une autre histoire, qui se meut simultanément à celle que nous voyons représentée sur la scène. Mais elle ne s'exprime pas dans un langage continu, dans un déroulement linéaire qui structure la langue d'une histoire morte. La forme de la narration place le public en spectateur d'une représentation close.

La pièce de Genet permet de mettre en scène les deux définitions données à la « culture », ou, plus précisément, de distinguer l'art qui devient l'objet de la culture et l'art qui résiste à son absorption par une forme vide. Il y a l'histoire représentée sur scène et l'histoire qui surgit par intermittence, une histoire vive qui ne se formalise, ne s'organise pas dans une structure, précisément par ce qu'elle participe à une structure en train de se faire.

Genet dit deux fois la même chose, il représente la même histoire, mais la déguise en forme morte dans un premier temps, pour qu'elle puisse être perçue dans des lieux prêts à entendre un discours accordé aux institutions. L'histoire s'exprime dans une langue déjà construite, intelligible parce que déjà morte. L'espace apparent, le devant de la scène, est un « lieu commun ». L'histoire peut être entendue parce qu'elle est passée ; le spectateur sait qu'il est de toute manière déjà trop tard. Il peut par conséquent s'en distancier. La même histoire, sur un autre plan, se dérobe au visible. La détermination d'un point de vue à partir duquel pourrait être construit un discours est impossible. Le discours est impossible dans la mesure où le continuum implicite sur lequel se fonde la discontinuité (dis-cours) n'est pas conçu comme tel. L'histoire surgit en formes éparses dans un langage qui ne sort pas de la représentation, qui ne s'adresse jamais au public (qu'il s'agisse de la cour ou du spectateur), mais qui ne s'installe jamais, non plus, dans la représentation de manière tautologique. C'est une forme insaisissable par l'institution, elle demeure en creux du discours, à l'ombre d'un visible circonscrit par une structure. C'est un son trop frais pour être entendu par des fantômes, par des oreilles étiquetées selon leurs rôles, c'est-à-dire par des spectres.

Il apparaît ainsi que la culture peut endosser la forme narrative, elle devient la forme intelligible d'une réalité maquillée en histoire continue. Elle endosse diverses tenues pour sembler plus réelle. Elle se divise en ce qu'Edward Said a répertorié, d'une part, comme sciences humaines et, d'autre part, comme une forme imperceptible répondant à certaines connotations telles que le raffinement et l'élévation. Le détour par la pièce de théâtre permet de spatialiser ces différentes formes de représentation. Ces deux aspects de la culture (comme pratique et comme connotation) participent d'un même ensemble, ils se meuvent sur la scène apparente et s'inscrivent dans une institution. Ils se structurent réciproquement.

Cette distinction se retrouve au musée : lorsqu'il s'agit d'« Arts premiers », de grands débats se répandent sur la scène cherchant à savoir s'il faut les insérer dans une structure esthétique ou scientifique. S'il faut les mettre en scène dans le cadre d'une représentation esthétique ou éducative. La création du département des Arts premiers au pavillon des Sessions du Louvre présente les différentes difficultés soulevées jusqu'à présent.

L'événement politique était celui de l'aménagement dans « le plus grand musée du monde ». Il est à la fois né d'une histoire, dans une histoire et pour une histoire. Le département des Arts premiers du Louvre fait irruption au cœur du patrimoine français, c'est-à-dire au cœur de l'histoire de l'art narrée par la France. De même que la pyramide oriente la lecture de l'histoire sous un nouvel angle, celui de la modernité, l'aménagement du pavillon des Sessions transforme lui aussi le récit raconté par le Louvre. Il structure d'un nouveau langage la lecture de l'histoire de France, de « son » patrimoine. Il s'agit du langage esthétique qui érige une forme décontextualisée de l'art. En présentant une histoire comme étant déjà passée, le musée devient un « lieu commun » où prolifèrent des jugements de goûts et des opinions.

Il s'agit de voir comment ce nouveau langage s'infiltré dans la « communauté active » au moyen de tracts, de pratiques culturelles, etc., afin de maintenir ensemble les rouages d'une « grande turbine », à savoir la construction d'une histoire continue et linéaire, qui distribue les rôles aux différents intervenants. Nous tâcherons de voir comment le Louvre travaille à la construction d'une histoire morte qui s'inscrit dans un discours, c'est-à-dire un système clos sur lui-même, tout en exposant paradoxalement des « objets » appartenant à d'autres « cultures », d'autres « histoires », à d'autres « mondes », d'autres « temporalités ». De même que Genet juxtapose simultanément deux plans d'une même histoire, nous essayerons d'explicité la structure sous-jacente au musée, qui scinde sur une scène commune, deux formes apparemment différentes de langage qui relèvent en fait d'un même discours.

En procédant de manière empirique, nous tâcherons de nous laisser conduire à l'entrée du musée pour voir comment ce dernier construit le récit d'une histoire passée. En comparant les différents principes d'exposition, nous verrons comment un même objet prend forme et sens dans une

structure. Comment il est transformé selon la « nature » du musée dans lequel il est exposé. Une mise en parallèle entre un musée esthétique et un musée d'ethnographie permet d'explicitier la différence de ces deux stratégies muséologiques, et de montrer, en même temps, qu'ils sont les tenants d'un même discours, d'une même clôture de l'histoire.

I. Introduction du musée par lui-même

A. *L'entrée en scène : double entrée*

Le parcours historique

La première entrée s'effectue par la pyramide. Afin d'accéder aux Arts premiers, il faut traverser le musée à partir du pavillon Denon. Le visiteur foule pour cela la salle des sculptures italiennes, la peinture d'Espagne et d'Italie du XIII^e au XVIII^e siècle. C'est un cheminement kafkaïen, à travers une prolifération de productions artistiques, que le visiteur effectue à l'aide de manuels, guides, gourde et paire de chaussures de tennis. Effaré, il veut quitter cet espace saturé d'histoire, il veut quitter le musée. Une pancarte annonçant la sortie l'attire vers le fond de l'espace. Un escalier conduit dans une grande salle blanche, du même matériau que celui qui se trouve sous la pyramide, au seuil du musée. Mais il s'agit là d'un autre seuil, celui qui mène aux Arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. Il est présenté comme le seuil de l'histoire de l'art. Ce qui est pris pour la sortie du musée est en fait une sortie de l'histoire de l'art. Désespéré, les pieds gonflés, le public fait volte-face ou bien parcourt à toute allure le circuit de ce département. Il effectue alors une sortie temporaire, hors de notre histoire linéaire, en l'ayant foulée en sens inverse. Par étapes régressives, le visiteur accède finalement aux Arts premiers.

Le saut métaphysique

La seconde entrée se situe à la porte aux Lions. L'accès est absolument indépendant de l'aile centrale du musée, de l'histoire de l'art qui trame notre culture occidentale. On y trouve une caisse autonome, une garde-robe et une petite librairie dans laquelle sont présentés une littérature variée et des manuels, guides, cédéroms, cartes postales, préparant l'exploration du musée ou permettant d'en rapporter des souvenirs. Le visiteur plonge au temps zéro, au temps des Arts premiers. Edward Saïd évoque dans son ouvrage un mode de colonisation spécifique à la Grande-Bretagne, la France et la Belgique. Contrairement à la Russie qui a cherché à annexer les pays voisins, c'est vers les « pays lointains » que se sont tournés les deux pays de tradition monarchique (Saïd 2000 : 26).

La notion de « consonance » met l'accent sur le fait que les décisions politiques s'inscrivent dans un système de représentation structuré par une

langue scindée en deux niveaux, « consonance » indiquant une dimension imperceptible telle que l'harmonie, l'écho, et qui transparaît derrière le visible. L'emploi de ce terme désigne d'une part une évidence : la France n'est plus une monarchie et, d'autre part, cela montre que la structure apparente est fondée sur des formes imperceptibles, inqualifiables. Dans le cadre d'une république, c'est le discours unilatéral d'un modèle monarchique qui fonde la structure officielle. Ce discours porte et construit à la fois une idéologie et nourrit un fantasme. De même que le pouvoir du roi se voulait être la réalisation du pouvoir divin, la traversée des océans à la découverte de « pays lointains » porte l'empreinte d'une pensée judéo-chrétienne fondée sur l'idée du paradis perdu. Les « sauvages » sont présentés comme les miroirs d'une humanité vierge, n'ayant pas encore goûté au fruit défendu de la connaissance du bien et du mal. Le fantasme est harmonisé en apparaissant voilé. La création du département des Arts premiers est présentée comme l'accomplissement d'un geste républicain. Le président de la République « répare » l'histoire et permet au public d'aller à la rencontre d'un art « trop longtemps et injustement » tenu comme inférieur. Mais l'entrée par la porte aux Lions donne l'impression d'accéder à une île déserte, vierge d'histoire, par laquelle est spatialisée une temporalité biblique. Juxtaposé à l'histoire de l'art occidental, le pavillon des Sessions en est présenté comme un seuil.

Ainsi, les Arts premiers exposés au Louvre sont, d'une part, la métaphore d'un fantasme judéo-chrétien et, d'autre part, les « ambassadeurs du grand projet de Jacques Chirac²³ », c'est-à-dire qu'ils sont circonscrits par la rhétorique et deviennent la métonymie non d'une culture étrangère, mais du pouvoir de la France.

B. Le seuil du musée

Le seuil du musée apparaît comme le seuil du monde de la tradition judéo-chrétienne. Une histoire encore pure et vierge. La salle du département des Arts premiers semble être employée comme un espace de représentation au sein duquel prend corps un pouvoir imperceptible. Le musée est un lieu apparemment neutre dans lequel les acteurs culturels organisent l'espace et le temps.

Le musée apparaît comme une aire de représentation vide qui permet l'actualisation d'un discours implicite. Celui-ci consiste à présenter des objets culturels réappropriés par l'Occident sous les traits d'un paradis

23. Formule empruntée à l'éditorialiste du *Télérama hors-série* consacré à la création du pavillon des Sessions : « Trésors d'autres mondes. Les Arts premiers entrent au Louvre », p. 7.

perdu judéo-chrétien. La « différence » est essentialisée et donc placée aux marges d'une pensée rationnelle.

Nous reviendrons sur la notion d'« Aura » développée par Benjamin, mais nous pouvons déjà évoquer le processus de transmission qui opère indépendamment, aux marges, de la représentation idéale élaborée par le musée :

« Une trame singulière d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (Benjamin 2000 : 75).

Le tissu, l'imbrication de l'espace et du temps, qui laisse apparaître ou surgir dans un mouvement unique, le lointain, si proche soit-il, n'est pas déterminé par une forme idéale qui orchestrerait la rencontre de termes *a priori* antinomiques : l'ombre à midi. Ce n'est pas une idée ou une croyance qui construit le « lointain » ou la « différence », mais c'est la réalité de l'histoire, la complexité du présent. Le présent est, pour Benjamin, le tissu d'espace et de temps ; il est une histoire qui n'est pas segmentable. La distance n'est pas un espace situé dans un continuum historique, elle serait au contraire la différence au sein d'un même espace-temps : « Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche » (Benjamin 2000 : 75). C'est-à-dire, lorsque l'organisation chronologique, stérile et vide cède au foisonnement vivant du présent. La distance peut-être proche, dit Benjamin, elle se confond, se fond et fonde le présent.

Or, dans une tradition moderne critiquée par le philosophe, les éléments sont orchestrés en fonction d'une logique binaire qui distribue les identités et les différences. Dans ce contexte, le musée moderne élabore l'idée d'un abîme infranchissable entre « le monde réel » et le « monde idéal ou idéal ». Il est présenté comme une forme vide et neutre dans laquelle se déploie le réel rendu intelligible par la mise en scène. Dans un ouvrage collectif intitulé *Museum Culture*, Daniel Scherman et Irit Rogoff caractérisent le musée comme un ensemble complexe et confus :

« Les musées sont une imbrication confuse d'histoire structurelle et narrative, de pratiques et de stratégies de présentation ou d'étalage, d'intérêts et d'impératifs de variables idéologies » (Scherman & Rogoff 1994 : ix).

Ils montrent que la pratique du musée ne peut être séparée de son milieu culturel, c'est-à-dire l'histoire de la culture ou l'histoire de l'art. L'histoire constitue ainsi le « milieu » dans lequel émergent les phénomènes contextualisés et prédisposés. Sous une apparente neutralité, le musée trie, classe et ordonne le réel.

Le double accès à la salle entraîne une double lecture du musée lui-même, comme deux *a priori* historiques, le premier prédétermine une

perception sur un plan métaphysique, le second sur un plan que nous avons nommé « historique » et qui est à entendre comme une narration de faits qui ponctuent un enchaînement linéaire. La pièce de Genet sert une fois de plus de paradigme. Elle permet d'explicitier une dialectique qui structure un même espace de représentation et qui se divise en deux plans : une soi-disant construction objective de l'histoire, de la formation de « notre » culture et une dimension qui serait intangible, mais tout aussi déterminante pour concevoir la culture.

Lecture historique

En accédant à la salle à travers l'entrée de la pyramide, en foulant les siècles de productions artistiques, le visiteur traverse l'histoire en remontant le temps. L'origine est localisée à l'extrémité du Louvre, au début de l'histoire. Celle-ci apparaît alors comme une structure linéaire dont il est possible de retracer les enchaînements logiques. Le visiteur qui aura traversé les autres salles percevra les objets d'Arts premiers d'un point de vue historique. Ils résonneront implicitement comme les Arts premiers d'une histoire occidentale. « Premier » aura une douteuse connotation d'antériorité historique.

Les œuvres n'ont pas de titre, elles sont classées par région et s'inscrivent toutes dans la même absence d'identités, leur caractéristique commune est d'être « premières ». Mais de quoi ?

C'est cependant un geste « symbolique » auquel s'est attaché le président en rebaptisant les objets d'art extra-européen. Il répare l'injustice perpétrée par ses prédécesseurs en les transposant d'une désignation qualitative, « primitifs », vers une désignation temporelle, « premiers ». Il inscrit ainsi « les trois quarts de la planète » dans l'histoire occidentale, tout en la reléguant au passé. Cette opération fait écho au missionnaire des *Nègres* : « On leur a permis de porter, sur leurs corps de suie, les prénoms du calendrier grégorien. C'était un premier pas » (Genet 2001 : 100).

Le baptême a fait passer les Arts forgés dans des matériaux bruts, ces corps de suie « primitifs », vers « l'élévation » et le « raffinement » d'une culture occidentale. Ils sont hissés d'une différence ontologique à une différence chronologique. Or, ce « premier pas » renforce, d'une part, l'idée d'une différence essentielle à laquelle il faudrait remédier pour rendre possible une relation, un échange, voire une fréquentation au Louvre, et, d'autre part, il axe toutes les formes humaines autour d'un même centre, celui d'une histoire linéaire et progressiste. Les Arts premiers sont présentés comme un moyen terme, aspirant à une identité qui leur est toutefois refusée puisque les objets n'ont pas de titre. C'est « un premier pas » : cela sous-entend qu'il reste du chemin à faire.

Le calendrier grégorien scande l'histoire occidentale qui pense sa temporalité à partir de la naissance du Christ. Et depuis, ce sont les saints qui se

relaient pour accompagner et distinguer la succession des jours. L'Histoire est alors divisée entre l'histoire chrétienne et l'histoire pré-chrétienne. Mais ces deux moments sont conçus comme des niveaux différents d'évolution, d'« élévation » et de « raffinement », selon les termes de Said, auxquels on suppose la même aspiration : passer du « primitif » au « culturel ». Rebaptiser les arts extra-européens est présenté comme un geste symbolique qui ouvrirait la voie de la culture, l'accès à la civilité.

Est-ce que la violence historique qui accompagne la constitution des collections ethnographiques peut être réparée en érigeant ces objets en chefs-d'œuvre conformément aux canons de l'art occidental ? Les voix postcoloniales, à l'instar de Said, dénoncent précisément cette opération qui consiste à croire que l'occident a le monopole de la culture orchestrée par la chrétienté qui fonde et structure l'histoire en œuvrant à « l'élévation ». Ils soulignent que le continuum historique dans lequel se pense l'occident est une condition nécessaire et universelle pour penser la culture et affirment que l'on fait de la culture un paradigme tronqué dans la mesure où il ne fait qu'institutionnaliser la tradition chrétienne.

Lecture immédiate

L'accès direct à l'exposition des Arts premiers conduit à une autre lecture de la salle. Elle n'est plus chronologique, mais diachronique. C'est-à-dire que l'hétéronomie n'apparaît pas comme un moment dans l'histoire, mais un moment d'histoire qui se meut simultanément à notre histoire occidentale.

En spatialisant un mythe, c'est une double temporalité qui se déploie dans cet espace, celle du mythe et celle de l'histoire. Elles se définissent dans un même langage qui distribue les fonctions à l'un et à l'autre. Les Arts premiers sont ainsi formellement pensés comme métaphore et comme métonymie. Signant une paternité commune, nés d'une même « gram-mère », ils se définissent l'un par rapport à l'autre, le premier étant la condition de possibilité de l'autre. D'une part, la présentation mythique du département des Arts premiers métaphorise la culture de tradition judéo-chrétienne – le paradis adamique –, et, d'autre part, la fonction métonymique fait valoir la dimension républicaine de la France – les chefs d'œuvres élus sont les ambassadeurs du grand projet de Jacques Chirac.

À l'occasion de l'exposition *Les magiciens de la Terre* organisée au Centre Georges-Pompidou, Jacques Soulillou évoque, dans un texte intitulé « Ravissantes périphéries », la relation d'interdépendance entre ce qui est qualifié d'« Autre », d'« ailleurs », d'art « lointain » ou « premier » et l'Occident. Il interroge la distinction entre périphérie et centre en montrant qu'ils prennent sens l'un par rapport à l'autre. Il met en avant la distorsion de ces limites et montre qu'elles n'appartiennent pas exclusivement, la première à l'Occident, la seconde à « l'Autre » (Soulillou 1989 : 28-31). En nourrissant

le mythe de la « Différence » – ou en la transformant en mythe, en l'insérant dans une autre logique –, on alimente en même temps l'illusion du « Même », qui serait caractérisé par une histoire occidentale commune et homogène. Les deux notions se définissent dans un rapport d'interdépendance, sans qu'aucune d'elle ne fasse l'objet d'une analyse spécifique. Elles se constituent réciproquement comme formes vides. Genet met en scène ce mouvement dialectique dans un dialogue entre la reine et l'esclave lors d'un périple en forêt. Félicité lance à la reine : « Sotte que vous seriez plate, sans cette ombre qui vous donne tant de relief » (Genet 2001 : 104). L'ombre est à la fois l'esclave par rapport à la reine et le fantasme du sauvage que la reine – le monde civilisé – s'est aventurée à découvrir en allant, avec la cour, le rencontrer dans la forêt. L'ombre structure l'institution occidentale ; elle est à la fois la condition de possibilité d'une puissance de domination et glisse, en même temps, dans la « culture » comme un « je ne sais quoi », la « connotation » obscurantiste qui instaure l'idée de « culture » comme une forme essentielle. Le département des Arts premiers du Louvre s'articule autour d'une représentativité analogue à celle que Genet a mise en scène dans *Les Nègres*. De la même manière, juxtaposer le « temps du mythe » au « temps historique » dans un même espace revient à construire une dialectique orchestrée par les tenants du second terme. Toutefois, Genet élabore une critique là où les auteurs du pavillon des Sessions crient victoire. Il limite le pouvoir énonciatif qu'il emploie dans son œuvre pour condamner une injustice en disant que « cette pièce [...] écrite par un blanc est destinée à un public de blancs » (Genet 2001 : 15). Il rappelle qu'il est lui-même inscrit dans l'histoire conceptuelle qu'il condamne. Cette limite prend les attributs d'universalité au département des Arts premiers et instaure un sentiment d'identité et d'appartenance. L'exposition nourrit l'illusion qu'il existerait une culture occidentale et une culture non occidentale et affirme que la première est en mesure, voire qu'il est de « son devoir », de légiférer sur un monde qui lui est étranger.

C. *Sortie de l'ethnographie coloniale par l'esthétique ?*

« Même leur botanique est méchante.
Heureusement, nous avons nos conserves. »
Genet 2001 : 94.

Qu'ex-pose le musée ?

À la double lecture possible, immédiate ou historique, vient s'ajouter une nouvelle ramification. Le département des Arts premiers propose différentes lectures de l'espace à partir de son organisation dans l'ensemble du musée. Les Arts premiers se définissent par rapport à cet ensemble, et le Louvre, ou le grand récit culturel, se voit lui-même redéfini par l'irruption des Arts premiers en ses murs. Cette redéfinition des Arts premiers et sur-

tout du Louvre depuis les Arts premiers se structure et se définit également par rapport à des musées de « natures » différentes.

Il se distingue d'une part du musée d'art moderne ou contemporain et d'autre part du musée d'ethnographie. Dans *Les Cahiers du musée national d'Art moderne* (1984), Krzysztof Pomian analyse la spécificité des différentes formes de musées. Il distingue ceux qui exposent « l'art hérité » de ceux qui présentent « l'art en train de se faire ». Le premier constitue un ensemble déjà formé qui devient l'apanage des collectionneurs, tandis que le second ouvre la possibilité d'exercer une influence directe sur les thèmes, les techniques, le format, etc. en passant commande aux artistes. La distinction que Pomian opère répartit l'art en deux temps. Le premier se présente comme une entité close, un patrimoine historique qu'il s'agit de conserver et le second est de même « nature » (entité close) sauf que les enjeux que l'art met en scène existent au présent. Dans les deux cas, l'art est identifiable à la culture, puisqu'il est à chaque fois produit en vue de s'insérer dans une institution. La distinction entre « l'art hérité » et « l'art en train de se faire » n'est alors que chronologique, puisque leur intentionnalité ou leur « nature » ne change pas. Ils s'inscrivent dans un rapport de continuité.

L'analyse de Pomian permet d'établir une distinction entre l'art et la culture à travers une conception précise de l'histoire dont il redéfinit le rôle. Il ne s'agit plus d'identifier « l'art hérité » à un art qui témoignerait de l'histoire passée, ni un « art en train de se faire » qui témoignerait du temps présent. Du moins, cette définition ne permet pas encore de distinguer l'art de la culture, mais de montrer au contraire que, dans les deux cas, l'art est culture.

La distinction entre l'art et la culture peut être formulée à partir d'une redéfinition de l'histoire au musée. L'art est identifié à la culture lorsqu'il s'inscrit dans une conception linéaire de l'histoire, lorsque l'art ancien constitue un modèle unique pour « l'art en train de se faire ». Or, ce rapport de continuité dans lequel est pensé l'art lui confère une fausse identité. L'art est dénaturé dès lors qu'il est défini selon une « essence » et non une fonction. Le modèle ancien est inadéquat dans la mesure où les productions étaient déterminées par une fin extérieure. Il était destiné aux églises ou aux palais par lesquels l'art prenait forme et sens. Cependant, aujourd'hui, les musées constituent un espace laïque dans lequel les objets sont exclusivement destinés au regard :

« Quand il entre au musée, un tableau est détourné de ses finalités originales. Il est désormais le principal, sinon l'unique objet du regard et non ce à travers quoi nous est présenté quelque chose d'autre. Et cela pour toute œuvre quelle que soit sa nature » (Pomian 1984 : 7).

Qu'il s'agisse de peinture religieuse, de fresques de palais ou d'un urinoir, l'objet d'art est au XX^e siècle détourné de sa fonction. Tandis que les peintures d'église s'attachaient à représenter l'invisible, que le regard était

baigné de foi, ce qui rendait possible la conversion transcendante de la vue, il est aujourd'hui ancré à une perception empirique. La matérialité de l'objet est hissée au premier plan. Si le spectateur ne prête pas à l'objet un regard structurant, s'il ne reconstitue pas le cadre dans lequel un objet a été créé, sa perception « dénature » l'objet. De médium, il devient une fin. Mais demeure-t-il médium en tant que fin ? Devient-il un objet qui « dit » ou fait voir quelque chose au sein du monde empirique ou bien « est-il » tout simplement, auquel cas il déclenche une émotion esthétique, un sentiment de plaisir, d'effroi, de tristesse, mais rien de plus. Pour fonctionner comme tel, l'objet est transposé dans une sphère close et hermétique : une sphère métahistorique. Or, nous dit Pomian, si le regard ne perçoit pas l'objet dans l'histoire, une œuvre comme *Vénus* de Cabanel, avec son air de poupée ou de sculpture, semblera risible à un visiteur moderne.

Mais la perception de l'objet dans l'histoire peut s'effectuer de deux manières distinctes. Soit le regard s'inscrit dans une conception linéaire de l'histoire et restructure l'objet dans un contexte, auquel cas il l'informe. L'objet adhère ainsi à la structure qui lui donne sens. Par une perception ou une lecture historiologique, l'objet valide l'institution qui l'a fait naître : il devient une métonymie. C'est en ces termes qu'un objet d'art devient un objet de culture entendue comme pratique, contrairement à une perception métahistorique, qui donne à la culture, à l'objet de culture, un caractère intangible, « une connotation » qui n'est pas prononçable et dont l'expérience n'est pas communicable. Le caractère empirique de la culture fonctionne comme condition de possibilité d'échange et de cohésion sociale, il structure un système. Dans le cas inverse, l'inscription dans l'histoire s'effectue dans un foisonnement, prolonge ou fait surgir à nouveau le foisonnement au sein duquel il a pris corps. Les objets résistent alors à l'assimilation ou l'organisation d'une structure, à la normativisation dans laquelle les plonge un regard unilatéral, fidèle à une conception chronologique et univoque de l'histoire, l'objet existe alors comme art :

« Des œuvres privées délibérément de toute finalité et de toute fonction autre que celle d'être des traces d'un geste de rupture avec la tradition, d'un refus d'attribuer au passé de l'art une quelconque validité normative » (Pomian 1984 : 8).

Est-ce que les objets d'art contemporain, qui se caractérisent par leur geste de rupture avec la tradition, sont pour autant préservés d'un destin patrimonial ? Les objets d'art moderne ou contemporain, « l'art en train de se faire », ne sont ni produits pour servir une transcendance ni pour décorer des palais. Ils prennent forme horizontalement. Il ne semblerait par conséquent plus possible de les percevoir dans le prolongement d'un continuum historique. Mais Pomian indiquait précédemment qu'un objet d'art peut, aujourd'hui, être déterminé par des influences directes lorsqu'un mécène passe commande à l'artiste. Ce mécène cherche dans un premier temps à

inscrire ses acquisitions dans une structure qui saurait les porter et leur donner de la valeur. Il s'adapte aux critères en vigueur, il est validé et valide ainsi l'institution dominante. L'objet d'art moderne peut donc lui aussi être un objet de culture.

Pour qu'un objet puisse véritablement être de l'art, il ne doit plus se modeler à une histoire, mais s'en imprégner comme une éponge se gorge et absorbe le liquide dans lequel elle baigne. Elle ne se laisse pas porter par celui-ci, elle ne s'y conforme pas non plus. Pomian déclare qu'une œuvre doit se charger d'histoire, être entourée de légende, investie de signification pour devenir inoubliable et indispensable, en tant qu'art et non en tant que patrimoine. Une œuvre chargée d'histoire est une œuvre qui ne chemine pas immédiatement de l'artiste au musée. Outre le geste de rupture, il faut qu'elle vive une histoire, qu'elle devienne, qu'elle fasse histoire et ne se laisse pas porter par celle-ci.

La distinction entre art et culture s'est ici fondée sur deux conceptions de l'histoire. C'est donc dans un rapport à l'histoire qu'il est possible d'attribuer certains objets à l'art et d'autres à la culture. Ils deviennent soit les témoins visuels d'un enchaînement logique de phénomènes, soit ils ouvrent une brèche dans la continuité apparente, et rendent ainsi compte de la nature superficielle²⁴ de cette construction. Le danger couru par les musées d'art moderne est de réinsérer cette brèche dans un cadre.

La « nature » du musée joue un rôle central dans le « devenir » – art ou culture – des objets. Lorsque Pomian dit qu'un objet doit cheminer avant d'entrer au musée, il présuppose une forme classique à ce dernier. Un espace neutre et austère dans lequel s'organisent les objets comme un livre ses chapitres. Mais peut-être que l'histoire, dans laquelle doit cheminer l'objet pour ne pas se momifier et devenir un objet patrimonial, n'est-elle pas à exclure du musée lui-même. La définition que livre implicitement Pomian du musée semble faire perdurer l'idée qu'une histoire se scande en trois temps qui s'alignent chronologiquement et se meut parallèlement sur deux plans distincts, se validant réciproquement : le plan métaphysique et le plan empirique. Dès lors, elle ne se lirait nécessairement qu'au passé. Le musée ne donnerait à lire qu'une histoire morte qui circule entre deux plans délimités par un projet politique.

Le premier moment a distingué différentes « lectures » que propose l'exposition indifféremment des objets. Il a souligné qu'un musée n'est jamais vierge d'histoire et qu'il est au contraire, comme le soulignent Daniel Scherman et Irit Rogoff, une imbrication confuse d'une histoire structurelle et narrative, de pratiques et de stratégies de présentation ou d'étalage, et d'intérêts ou d'impératifs des variables Idéologies gouvernantes (Scherman

24. Le terme « superficielle » ne renvoie pas à une dimension ontologique qui serait plus réelle, il désigne plutôt le manque de fondement et souligne la dimension arbitraire du concept de continuité.

& Rogoff 1994 : ix). Le regard est modulé par les imbrications multiples qui peuvent toutefois lui échapper, se laissant porter par le mythe ou l'histoire apparemment objective exhibée au musée. Il se fonde alors à la culture en caressant les formes conformément à l'idée saidienne.

Le travail de Marcel Broodthaers montre comment certaines pratiques artistiques résistent à leur absorption culturelle. Les objets n'informent rien et s'opposent à une certaine acception de la culture. L'artiste fait implorer la structure formelle préétablie. Les œuvres échappent à l'assignation d'une place dans l'histoire encadrée et narrée par les murs du musée.

Ainsi, il apparaît que « l'art en train de se faire », comme le désignait Pomian, peut faire implorer le continuum historique et fait apparaître l'histoire comme une forme vive. Toutefois, cette forme vive ne signifie pas que l'on sorte de la représentation, mais que les frontières ne sont pas définitivement tracées. La création de Broodthaers montre que les notions d'intériorité et d'extériorité – à partir desquelles est établie l'idée de neutralité du musée – sont arbitraires. Par conséquent, l'assignation apparemment incontournable d'un point de vue à un sujet qui visite un espace d'exposition est rendue vaine. Dans une galerie à Bruxelles, il a reproduit le texte du carton d'invitation sur la vitrine de la galerie. Le visiteur pouvait lire le texte de l'intérieur et de l'extérieur de la galerie. Le sens ne présupposait pas de point de vue préalablement établi pour révéler un contenu. Le public ne se situait donc plus comme sujet percevant un objet exposé, comme une subjectivité allant rencontrer une objectivité dans un lieu prétendument neutre. Il est au contraire maintenu sur une tangente, au moment clef de la construction du sens, avant qu'il ne prenne corps en distribuant les places et les fonctions. Le public est maintenu en suspension, au moment où la perception joue le rôle de révélateur possible.

La galerie ou le musée n'est plus dès lors un contenant d'objets, il n'est plus une charnière entre objectivité et subjectivité, entre intérieur et extérieur, un jalon neutre autour duquel se déploient ou sont assignés les rôles et les fonctions. Avec des « œuvres d'art » telles que celles de Broodthaers, le musée est destitué, donc dé-situé, de sa neutralité, et devient un axe en perpétuelle quête de situation. Il devient la charnière entre une histoire mouvante et possible qui n'a pas encore les mots dans lesquels prendre corps et une histoire dont les mots sont déjà fanés, c'est-à-dire saturés de sens.

Le musée du Louvre, au contraire, élabore une apparente neutralité afin de faire croire à l'objectivité du récit historique. Celle-ci est construite avec soin, grâce à une sélection minutieuse d'objets. Germain Viatte souligne que Jacques Kerchache établit « sa démonstration sur la sculpture en choisissant avec beaucoup d'exigence des pièces exceptionnelles » (Viatte 2000 : 16). Pour pallier la radicale transformation que l'art pourrait faire subir au cadre circonscrit par les institutions, le Louvre sélectionne ses objets qui s'articulent autour d'une « démonstration », c'est-à-dire qu'ils

valident un projet. L'aménagement du pavillon des Sessions pour les Arts premiers conduit à réinterroger le rôle que l'on veut faire jouer au « plus grand musée du monde ».

Un musée phare ou fard ?

Les deux voies d'accès au département des Arts premiers du Louvre introduisent la perception du visiteur de manière ambiguë. Il semble, d'une part, invité à découvrir un art « tenu longtemps et injustement pour primitif », mais il apparaît que l'art exposé est une allégorie de la culture occidentale. Les objets prennent sens dans une culture occidentale et résonnent comme une forme originaire de celle-ci. Ils viennent représenter l'idée d'un paradis perdu. C'est d'ailleurs au nom de cette différence essentielle ou qualitative que le texte d'exposition accroché à la sortie du musée réemploie la notion, pourtant conjurée à l'entrée, de « primitif » : « Lieu d'hommage aux sociétés non occidentales et de partage de cultures encore trop souvent méconnues, le musée du quai Branly²⁵ est l'expression de la volonté de la France d'accorder sa juste place à l'art primitif dans ses institutions muséales. Au-delà, il témoigne qu'il n'est pas plus de hiérarchie entre les arts qu'entre les peuples²⁶. »

Si les objets d'art fonctionnent comme une allégorie, c'est qu'ils signifient une idée, et celle-ci répond à un idéal. La lecture historique proposée dans un premier temps au visiteur qui aurait emprunté l'axe central pour accéder à la salle des Arts premiers prétend à une autre objectivité que celle qui est proposée par le musée de l'Homme, dans la mesure où celle-ci inscrit les objets dans un contexte historique. Mais la prétendue objectivité de l'histoire à laquelle le visiteur pense avoir accès au Louvre est le fruit d'une détermination unilatérale condamnée par les auteurs postcoloniaux.

Pour structurer le caractère symbolique que l'on cherche à donner à l'art, en l'identifiant à la culture et celle-ci à une essence naturelle et spontanée de l'occident, l'esthétique est une arme redoutable. Elle est employée pour allégoriser un idéal républicain, celui d'abolir les hiérarchies entre les arts.

25. Le pavillon des Sessions était présenté comme l'antenne, donc un échantillon représentatif de ce qu'allait être le futur musée du quai Branly.

26. Extrait du texte d'exposition accroché à la sortie de l'exposition.

II. Analyse formelle du musée : émergence du cadre, disparition de l'objet

L'analyse formelle du musée met en lumière la manière dont la « nature » du Louvre a changé depuis l'ouverture du pavillon des Sessions aux Arts premiers. Sa fonction de « recueil » d'histoire de l'art est transformée. En insérant les Arts premiers dans une muséographie esthétique, l'histoire de l'art quitte son champ épistémologique pour s'insérer dans celui de la métaphysique. Il s'agit de poursuivre cette analyse en circulant dans la salle d'exposition des Arts premiers avec une lecture diachronique : une première lecture arpente le musée en suivant le discours officiel du musée. Elle s'appuie sur des impressions recueillies auprès des visiteurs, les explications des guides et des observations empiriques. Simultanément à l'observation exclusivement formelle, une seconde lecture dé-situe systématiquement la première. Ces deux approches, à l'instar de la structure des *Nègres* de Genet, se situent toutes les deux sur le même plan de la représentation, se meuvent dans un même espace. Mais le premier regard savoure une paternité dont on le flatte et qu'il vient écouter comme un mythe ; le second soulève ou déplace la perception, il perçoit le système sculpté en forme absolue et nécessaire, de biais. Le premier regard fonctionne dans un système clos, le second « dé-lit » la narration en l'abordant de manière oblique, il perçoit alors la contingence et les rouages du dispositif. La scission du regard permet de rendre compte de l'érection d'une forme esthétique dans laquelle résonne le sens que Kant, ou sa mauvaise relecture, a donné à cette notion.

L'analyse de l'exposition nous permet de montrer comment s'érige, au sein du visible, une forme unique et unie de l'Histoire et comment celle-ci est présentée comme une forme pure et abstraite de la réalité. Le musée du Louvre se présente comme un grand livre et la narration est la figure de rhétorique adéquate. Comment est construit ou se structure à travers le visible, le grand récit du Louvre depuis l'ouverture de la salle des Arts premiers ?

A. Le « lieu commun »

Avec l'espace des Arts premiers du Louvre, le public découvre un espace clair et spacieux qui contraste avec les autres salles. L'abondance d'objets, de peintures, de sculptures ou encore des objets précieux de la cour royale sature l'espace d'exposition. Celui-ci témoigne irrévocablement de la richesse de l'histoire occidentale par ses productions artistiques.

Le lieu commun est dans un premier temps entendu au sens littéral, comme « exposition » telle que la définit Guillermit : « Exposition : représentation ordonnée des caractères d'un concept aussi loin que l'analyse permet de les découvrir » (Guillermit 1981 : 102).

En procédant à la description formelle du pavillon des Sessions, nous allons circonscrire la forme visible du concept déterminant de ce musée.

Au sein de la représentation, nous allons identifier ses caractères visibles et retracer son organisation, c'est-à-dire reformuler le sens qu'il introduit dans le corps du musée.

Description de l'espace tangible du musée

Pour cette description, nous procédons à une énumération des éléments visibles comme s'il s'agissait de dresser un procès-verbal. Cette description cherche à restituer l'objet d'exposition de la manière la plus factuelle possible. Le but est de se laisser imprégner par l'expérience esthétique proposée par cette exposition le plus passivement possible.

Dix salles d'exposition, un couloir d'entrée, deux antichambres et un local de « recherche ». Trois pièces, de tailles inégales, sont consacrées à l'art africain, une à l'art d'Asie, deux pour l'Océanie, quatre pour les Amériques. L'entrée et la sortie sont séparées par un escalier. De part et d'autre se trouvent le texte introductif et la « conclusion » de l'exposition.

Dans la première salle consacrée à l'art africain, il y a deux fenêtres, trois dans la seconde et une pour la troisième. Elles donnent sur le jardin du carrousel, la lumière extérieure est filtrée par de grands rideaux métalliques. La salle consacrée à l'art d'Asie dispose de deux fenêtres orientées elles aussi vers le carrousel. La pièce est départagée par une cloison, derrière laquelle, sont exposés les objets d'Océanie : deux fenêtres donnent sur le quai des Tuileries. De cette pièce s'ouvrent deux voies, la première conduit à l'« espace d'interprétation » : deux fenêtres orientées vers le quai des tuileries ; la seconde conduit au déferlement de pièces plus étroites. Une des salles expose l'art océanien, les quatre autres, l'art des Amériques. Pour chaque pièce, il y a une fenêtre. L'Océanie articule le passage entre l'aile verticale et l'aile horizontale du musée. Elle-même est articulée comme charnière en étant divisée par une antichambre.

Les ruptures et transitions entre les salles sont orchestrées par les antichambres, comme points d'émergence de la neutralité de la structure.

L'espace d'exposition conduit le visiteur à faire un tour complet. L'entrée est fermée par un mur bas en porphyre brun d'Argentine, sur lequel est gravé en doré : « Les Arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques ». À droite, un escalier bloque l'accès et incite le visiteur à commencer l'exposition par le côté gauche. C'est l'architecture intérieure qui détermine le sens de la visite. Ainsi, la visite commence-t-elle par la perception d'un très petit objet encadré par une très haute vitrine.

« Au deux tiers du parcours, services et dispositifs d'accès des handicapés sont prévus dans une travée technique. L'espace suivant, dévolu aux œuvres tribales asiatiques, conduit, par emmarchement, vers les salles qui, au sud, présentent les œuvres d'Océanie puis des Amériques. Dans ces dernières, Wilemotte a accusé le parti de Ferran en prolongeant les voûtes en berceau

pour constituer une suite de salles parallèles que l'on traverse perpendiculairement d'est en ouest » (Viatte 2000 : 13-31).

La description du Louvre présentée dans la revue officielle détaille l'aménagement architectural du musée. Le texte alterne entre le descriptif fonctionnel, qui souligne la modernité de l'aménagement et le caractère exotique propice au plaisir esthétique. Le public traverse les continents, d'est en ouest. Le discours unifie le visible qu'il s'agit d'analyser à partir de l'exposition. Les éléments employés tels que la lumière, les socles, les vitrines, c'est-à-dire le dispositif scénographique, sont décisifs pour la production du discours.

Description de l'espace intangible : création d'un espace métaphysique

Les immenses voûtes encadrent de grandes fenêtres qui filtrent la lumière naturelle. Celle-ci éclaire la pièce de manière uniforme. Ses rayons ne marquent aucune trace dans la pièce. Rien ne permet de mesurer le temps, aucune ombre n'est produite par la lumière extérieure.

Le relief donné aux objets exposés provient de sources lumineuses artificielles. Au plafond est fixée une charpente métallique sur laquelle sont fixées les ampoules. Elles suivent la pièce en longueur et la stratifient par des ramifications perpendiculaires. La lumière n'est pas nécessairement située au-dessus des objets, toutefois des regroupements d'ampoules orientées vers les points d'honneur de l'exposition établissent une distinction entre les objets. La distance entre la source lumineuse et l'objet atténue le rayon de lumière, qui se dissipe derrière l'effet. De cette manière, certains objets sont mis en valeur par l'espace dans lequel ils apparaissent. Une auréole de lumière enveloppe l'objet qui surgit d'une teinte lumineuse indistincte. L'ombre et la lumière sont entièrement produites par l'agencement des ampoules. Elles maîtrisent la perception et assignent des points de vue en construisant des contrastes.

L'éclairage artificiel participe ainsi à la création d'un espace exempt de temporalité.

Les différentes salles sont animées par une tension dramatique variable. L'éclairage construit un « milieu naturel » dans lequel sont agencés les objets, il confère une atmosphère qui stratifie la perception de l'espace physique.

Dans la première salle, les œuvres sont tantôt présentées dans des vitrines, tantôt sur des socles et séparées par une corde. La spatialité de la salle conduit le public à chercher l'objet qui donne l'impression de surgir du vide créé par une scénographie minimaliste. Onze pôles d'attraction sont recensés dans la première salle : sept vitrines et quatre objets présentés sur socle. Leur disposition contribue à la tension dramatique de l'exposition. Deux sculptures en bois se font face dans la première salle, et, pour les voir, le visiteur doit s'interposer. Ces objets sollicitent particulièrement l'admiration et l'excitation du public.

J'ai observé un groupe de jeunes étudiants italiens qui s'exaltaient devant l'une des statues. Ils défiaient l'objet afin de se prouver leur courage. Les jeunes s'approchaient le plus près possible, leurs yeux plongés dans ceux de l'objet. Ce que défiaient ces jeunes, c'était la limite de la représentation ; la véritable menace était la fragilité de cette limite entre le visiteur réel et l'objet représentant (mais supposé incarner) le monde exotique. C'est finalement la gardienne de la salle qui s'est interposée en balayant d'une main l'attroupement.

Son intervention montre que la tension réelle ne se situe pas entre le sujet réel et l'objet « exotique » exposé, mais entre un premier plan de représentation et les coulisses de celle-ci. La gardienne préserve les objets d'une détérioration quelconque, mais surtout elle veille au bon déroulement de la représentation. Le public est sollicité pour éprouver de réelles sensations de plaisir, de danger, de fascination, mais il ne doit jamais pour cela quitter son rôle de visiteur de musée.

Dans la revue *Débat*, Jacques Mercier et Andras Zempléni, deux chercheurs en anthropologie, accusent l'appauvrissement des musées par leur exclusion du corps réel :

« L'étiquette muséale nous a été inculquée à coup de taloches et de leçons, mais aussi plus intimement, à travers des moments de honte et de gratification » (Mercier & Zempléni 2000 : 98).

L'individu est toujours conduit à endosser un rôle particulier, et de la même manière, il doit dans un musée se conformer à des règles propres. Mercier et Zempléni reprochent au musée de négliger la dimension du corps réel du sujet qui endosse les différents rôles adaptés aux cadres dans lesquels il se trouve. Le jeune défiant la statue a été rappelé à l'ordre, parce qu'il ne dissociait plus le corps réel en quête d'identification, et le corps « abstrait » qu'il incarne au musée. À travers l'objet, c'est sa prouesse et sa virilité qu'il voulait se prouver à soi et à ses camarades, c'est-à-dire l'image qu'il voulait donner de lui en tant que jeune homme de dix-sept ans. Et cela débordait le cadre du musée qui refuse le corps à corps :

« Telle quelle [l'étiquette muséale] n'a-t-elle pas bloqué la voie des résonances affectives et des empathies pulsionnelles qui sont le terreau de la vie de nombreux objets exotiques ? Au point que ces objets deviennent parfois les supports de nos pulsions contraintes » (Mercier & Zempléni 2000 : 98).

La juxtaposition des objets présentés en vitrine et la présentation « brute » provoquent une tension, elles réveillent des pulsions auprès du visiteur qui sont toutefois bridées par le corpus muséal.

La scénographie rigoureusement étudiée a pour fin d'éveiller des pulsions chez le visiteur, mais elles sont aussitôt suspendues. La création d'un espace métaphysique qui cadence et orchestre l'espace physique du musée déclenche des émotions qui ne peuvent franchir l'espace de représentation. La tension et le conflit, le plaisir ou la fascination sont déplacés vers un plan symbolique. C'est en ce sens que les pulsions esthétiques sont des pulsions

contraintes et que les objets exotiques ou d'art premier modifient radicalement le rapport du visiteur au musée, dans le Louvre.

La seconde salle d'exposition est également consacrée à l'art africain, elle présente vingt-trois objets, les deux tiers sont assemblés à droite de la pièce (le plus éloigné des fenêtres). Seuls quatre objets sont présentés sur socle, les autres sont en vitrine. Cette salle contraste avec la première par son abondance d'objets, mais la perception s'effectue de manière plus distanciée. Le reflet du Louvre sur les vitres resitue leur perception dans un cadre familier.

Chantal Georgel observe (1994 : 118) que le vocabulaire théorique employé par le musée est spontanément emprunté au monde commercial. Ce qui est nommé communément « vitrines » ou « cages de verre » était appelé « monstres » avant 1830. Ce qui désignait le fait d'être montré (*to show*) et vu (*watched*). Les vitrines avaient pour but de montrer l'objet sans qu'il puisse être touché. Dans le commerce et dans le musée, la sollicitation s'effectue indépendamment de la réalité physique et matérielle de l'objet. La consommation est purement formelle et l'appropriation, symbolique. Les salles d'Asie et d'Océanie exposent au contraire plus d'objets posés sur un socle qu'elles n'en présentent en vitrine. L'espace est beaucoup plus sombre, mais le principe d'éclairage reste le même. Est-ce parce que les scénographes supposent au visiteur une certaine habitude ou l'intégration d'une systématité de la perception, qui automatiquement réinstaura la distance symbolique entre lui et l'objet, même lorsque la vitre ne l'y contraint plus ?

Les autres salles, consacrées à l'art des Amériques, protègent à nouveau majoritairement les objets derrière des vitrines. Mais le socle instaure lui aussi une distance symbolique, c'est-à-dire que le regard opère spontanément un déplacement de plan, un glissement de l'espace physique à l'espace métaphysique. L'orchestration de l'espace physique par l'espace métaphysique ne détermine-t-elle pas « l'ambiance générale », par laquelle la perception du visiteur est toujours déjà préformée, rendue possible par l'assignation d'un point de vue ?

B. Rapport entre le visible et le lisible : production de « lieux communs »

Le pavillon des Arts premiers est configuré par trois types de textes descriptifs. Le premier est présenté sur de grands panneaux qui occupent les deux tiers de la surface du mur qui les supporte. Des pancartes plastifiées détaillent les œuvres ; elles sont glissées dans des bacs. La troisième source d'information est dans l'« espace d'interprétation ».

Latence du sens

Les trois formes de textes articulent la visibilité à la lisibilité. Les grands panneaux accrochés au mur introduisent le visiteur dans le corps général du musée. Ils sont incontournables dans la mesure où ils sont situés à des

points stratégiques par lesquels le public est contraint de passer. Le premier texte se trouve sur le mur principal, à gauche de l'entrée. Il définit la démarche symbolique qui a déterminé le projet et condamne implicitement l'histoire coloniale qui a conduit à qualifier l'art non européen de « primitif ».

Le pendant de ce texte se situe à l'opposé du couloir ; ils sont côte à côte, toutefois un visiteur discipliné ne le lira qu'à la fin de la visite, avant de redescendre les marches pour clore le circuit et quitter l'espace d'exposition. Ce texte situe l'exposition dans le projet plus vaste qui s'organise autour du quai Branly.

Les deux textes, juxtaposés, articulent un contresens intrigant. Le premier dénonce une injustice qui se voit réitérée sur le second panneau. Ils ont pour fin d'introduire le visiteur dans la dimension symbolique du musée qui subsume l'espace empirique. Il s'agit de « donner aux arts d'Afrique, des Amériques et d'Océanie leur juste place dans le paysage culturel » et de « marquer symboliquement la place des civilisations dans les institutions muséales²⁷ ».

Des cartes indiquent la provenance des objets sur les cartels : ils sont localisés par pays. Ces cartes ne possèdent pas d'échelle, seules les villes principales des pays sont indiquées. Les objets représentés se réfèrent à une réalité abstraite.

Le second mode de présentation du texte descriptif se présente sous la forme de pancartes mobiles. Elles sont glissées dans les parois du musée ou dans des bacs prévus à cet effet.

Formellement ces panneaux sont identiques. Trois ou quatre statues sont schématisées sur la partie supérieure, en dessous figurent les données succinctes : provenance ethnographique et géographique, matériau de fabrication, parcours institutionnel, mode d'acquisition. Enfin un court texte complète les données en des termes très généraux. Par exemple, la description d'une statue baoulé, désignée par une catégorie de l'art occidental, à savoir la sculpture, relate l'« origine » des Baoulés : « Les Baoulés se sont formés [...] ». Une autre commence également par une tournure très générale : « Les figures de ce type appartiennent à l'ensemble des *anumen* [...] ».

La première description que le visiteur est supposé lire sur l'objet renvoie à une recontextualisation historique, mais celle-ci est présentée comme le sont les légendes. La seconde description suppose une compréhension immédiate, l'objet qualifié de figure est décrit comme un genre : « ce type » formel serait représentatif de l'ensemble des *anumen*. Les objets s'inscrivent ainsi dans une structure prédéterminée, ils sont synthétisés afin de pouvoir être répertoriés et classés par genre. Or, celui-ci reste très imprécis, il s'agit

27. Extrait du cartel de fin de l'exposition. Il est signé avec le logo du musée du quai Branly.

d'une typologie dans laquelle l'objet est qualifié par un « trait de caractère ». Cette construction stylistique est précisément ce qui a été critiqué dans l'exposition *Modernité fétiche* dans le module « ethnologie essentialiste ». C'est également ce qu'Anne-Marie Bouttiaux dénonce dans une partie de son exposition *Persona* intitulée « Une main un style » (Bouttiaux 2009 : 69-74). Nous reviendrons sur cette question dans la seconde partie du livre.

Les deux exemples mériteraient une analyse approfondie pour expliciter la constante dualité mise en place entre une analyse formelle et vide et la dimension historique du récit, présentée sous forme de légende.

Le caractère symbolique du musée annoncé dès l'entrée apparaît à travers la latence du sens, même si le musée a toutefois pour objectif officiel d'ouvrir l'accès à l'art, et par l'art à des cultures non occidentales. Mais la latence apparaît également dans l'articulation de deux plans ou mondes (occidental et non occidental) coupés de toute réalité. Le contexte historique prend la forme de la légende et l'analyse formelle désubstantialise l'objet pour l'insérer dans un champ esthétique. Le jeu de renvoi entre l'objet exposé et les légendes descriptives apporte si peu d'informations qu'il ne semble pas se référer à une réalité empirique expérimentable. Il rappelle plutôt le « musée imaginaire » dans lequel le public laisse libre court à son imagination.

Mieke Bal (1996) relate une expérience vécue à Prague dans le musée d'art ethnographique. Elle arpente les salles du musée en observant des objets d'origines diverses. De par son incompréhension du tchèque, elle a foulé le lieu par dérives successives. Elle percevait les objets par un processus de distinction qui n'est plus inscrit ou circonscrit par un sens extérieur. La perception opère à partir d'un plan intérieur qui pourrait être celui de l'imagination. Elle prêtait le même regard à ces objets qu'à une exposition d'art contemporain.

Un musée d'art ethnographique à prétention scientifique, au contraire, agence le visible et le lisible de manière rigoureuse. Au musée de l'Homme, par exemple, les objets sont présentés dans des vitrines avec des photos qui replacent l'objet dans son histoire : un masque porté lors d'une cérémonie, un texte et une photo. Les trois éléments occupent une place égale dans la vitrine. La perception de l'objet est sans cesse réajustée par le texte et par la photo qui restitue visuellement ce que dit la description et montre l'objet dans un contexte ethnologique²⁸. C'est à un tel réajustement de sens que Mieke Bal ne pouvait accéder à cause de son incompréhension du tchèque. Mais si le souci d'adéquation entre le visible et le lisible est explicite dans le cadre d'un musée d'ethnographie, il n'est pas moins efficient dans un musée dit « d'art ». Toutefois, l'adéquation n'opère pas entre le visible et le lisible, mais entre le visible et son abstraction. Les textes construisent un

28. Cette approche fera l'objet d'une analyse spécifique dans la partie suivante, consacrée au musée d'ethnographie.

cadre métaphysique qui subsume le dispositif d'exposition et transforment les objets en allégories.

C. *Dichotomie entre lieu commun et lieux communs*

Le désamorçage du caractère scientifique par l'exposition esthétique peut être explicité par l'esthétique kantienne (Moutsopoulos 1964). Elle nous permet de comprendre l'opération qui a transformé des objets ethnographiques en objets d'art.

La « juste place »

La fonction symbolique du Louvre est annoncée sur les deux panneaux qui cadrent l'exposition. Avant de quitter la salle, le visiteur lit le texte suivant :

« Lieu d'hommage aux sociétés non occidentales et de partage de cultures encore trop souvent méconnues, le Musée du quai Branly (le pavillon des Sessions du Louvre est présenté comme son esquisse) est l'expression de la volonté de la France d'accorder sa juste place à l'art primitif dans ses institutions muséales. Au-delà, il témoigne qu'il n'est pas plus de hiérarchie entre les arts qu'entre les peuples²⁹. »

Dans ce discours apparaissent les tenants idéologiques qui ont motivé la mise en place de ce musée. « La France » se présente ici comme une puissance souveraine qui « accorde », c'est-à-dire qui attribue et distribue la « juste » place. Ce verbe exprime à la fois le pouvoir juridique de « la France » : les actions sont légitimées du fait de sa souveraineté, et c'est au nom de celle-ci que l'on « répare » l'histoire. Il est important de souligner que le musée du Louvre est présenté comme une proposition « postcoloniale » qui permet de rompre avec le passé colonial. Les reliques coloniales que constituent les musées de l'Homme et d'Art d'Afrique et d'Océanie sont subsumées par la création du pavillon des Sessions et le Musée du quai Branly.

Le verbe « accorder » renvoie aussi à une autre forme du pouvoir que nous nommerons « structurel » ou « structural ». La France apparaît comme le chef d'orchestre des différents protagonistes de l'histoire à partir desquels elle compose une symphonie « harmonieuse », « accordée ». Elle construit les trames sous-jacentes qui régulent la résonance des objets et structurent ainsi leur perception. Elle accueille l'art extra-européen et cette ouverture délibérée délimite en même temps la réception, elle lui assigne sa « juste place ». Cette souveraineté que Mieke Bal qualifie d'« impérialisme moral et culturel » est instituée par le musée.

29. Cartel d'exposition qui clôture la visite.

L'esthétique kantienne permet de mettre à jour une dimension esthétique qui juxtapose le plan moral et le plan politique. Louis Guillermit explicite le concept de l'Idée esthétique kantienne grâce à laquelle comprendre le processus esthétique à l'œuvre dans l'exposition des Arts premiers :

« En définissant ce que doit être la propédeutique aux beaux-arts, Kant paraît bien se souvenir de la distinction qu'il avait faite (§41 & 42) entre l'intérêt empirique du beau (la sociabilité) et l'intérêt intellectuel (moral). En effet, d'une part cette propédeutique lui paraît résider dans une culture des facultés de l'esprit que favorise l'acquisition de ces connaissances que l'on a appelées les "Humanités", pour évoquer tout à la fois un sentiment de sympathie et un pouvoir de communiquer aux autres hommes, c'est-à-dire pour désigner ce monde de sociabilité qui les distingue des animaux. La grandeur de la civilisation grecque, à laquelle songe Kant, lui paraît reposer sur l'invention de la sociabilité trouvant cette juste mesure, qui, tout comme le goût, sens commun à tous les hommes, ne peut être déterminée par des règles générales. Cette mesure sert de moyen terme entre le raffinement des classes cultivées et le naturel des classes incultes, et elle permit la réussite d'une constitution politique capable de faire de la liberté civique un devoir moral » (Guillermit 1981 : 167).

L'Idée esthétique kantienne se rapporte à la sociabilité, c'est-à-dire qu'elle constitue un « moyen terme » au sein et à partir duquel fédérer des classes hétérogènes. Elle souligne que les beaux-arts constituent un « milieu » qui garantit l'intersubjectivité. L'art ou les beaux-arts selon les termes de Kant ont une fonction synthétisante, qui est la condition de possibilité pour la politique de se penser comme nation. L'art devient symbole de la moralité et constitue le liant d'une communauté d'individus. La sociabilité générée par le jugement de goût et sa destination morale, qui confère une fin non intéressée, rappelle la définition que donne Edward Saïd de la culture à la fois comme « pratique » (qui n'a pas de finalité) et comme « connotation » (comme élévation et raffinement). Ce qui est en jeu, dans une critique postcoloniale de l'idée esthétique, c'est la possibilité de faire opérer un glissement à l'art qui cherche à se résorber dans la dichotomie du jugement de goût et qui transforme l'art en culture.

L'identification des beaux-arts à la culture fonde la justification officielle de la création du département des Arts premiers au Louvre. Ces objets, dont il s'agit désormais de reconnaître la magnificence, sont hissés au rang de beaux-arts pour mériter leur place dans le patrimoine culturel français, recensé au Louvre. L'ambiguïté du terme employé par le président de la République, la « juste » place, indique un lien inextricable entre la morale et la politique. Le jugement de goût constitue le moyen terme entre les classes civilisées raffinées et le naturel des classes incultes. Il garantit la conversion du naturel/inculte au raffinement. Et c'est à ce titre qu'une culture constitue le « symbole de la moralité » (Deleuze 2002 : 95).

L'intégration des Arts premiers au Louvre fait opérer à la France une extraordinaire révolution culturelle en reconnaissant « enfin », en 2000, que les populations non européennes ne sont pas « primitives », mais « premières ». Mais outre cet hommage outrageant, c'est une opération bien plus violente qui a lieu par cet avènement. Les Arts premiers font œuvre de symbole, ils sont assignés à la même destination morale que tous les objets d'art occidentaux. Qu'il s'agisse « d'art en train de se faire », tel que le formulait Pomian, d'Art ancien, ou d'Arts premiers (que l'on organise cependant rarement par ordre chronologique, les objets demeurant ainsi dans une temporalité méta-historique ou mythique), l'insertion de ces objets dans la forme-culture occidentale vise à combler l'écart entre culture et nature : entre « classe civilisée » et « classe inculte », c'est-à-dire entre les acteurs officiels d'une histoire savante qui s'inscrit dans un continuum progres-siste et ceux qui n'y apparaissent pas ou simplement de manière informelle. Or, s'ils n'apparaissent pas dans cette logique, c'est parce que l'identification de la civilité à la culture et son inscription dans une fin morale est une construction occidentale.

À travers l'analyse de Guillermit sur l'esthétique kantienne, l'ouverture du département des Arts premiers du Louvre peut être comprise à la lumière d'une tradition « réconciliatrice » ou sociabilisante. Toutefois, il n'est pas sûr que la dichotomie que la « nation » vise à résorber ne soit pas délibérément la construction d'un faux problème. Guillermit montre également que « c'est le développement des Idées éthiques et la culture du sentiment moral qui constituent la meilleure propédeutique du goût », car, dit-il, « il ne faut jamais oublier que l'on y trouve le principe d'où dérive indirectement l'universalité du plaisir esthétique » (Guillermit 1981 : 168).

Il s'agit là de soumettre les objets d'Art premier au jugement de goût, de les inscrire dans une conception universaliste déterminée par une fin morale.

L'érection de l'image systémique

L'interprétation deleuzienne de l'idée esthétique kantienne nous permet de mettre en lumière le processus qui conduit à l'élaboration d'une représentativité à la fois symbolique (fin morale) et effective (sociabilité). Elle souligne comment la « nature » esthétique du département des Arts premiers du Louvre fait glisser la perception des objets d'art non européens vers un plan symbolique et les fait exister dans l'histoire occidentale sous la forme d'une « autre nature » :

« L'idée rationnelle contient quelque chose d'inexprimable ; mais l'Idée esthétique exprime l'inexprimable, par création d'une autre nature. Aussi l'Idée esthétique est-elle véritablement un mode de présentation des Idées, proche du symbolisme, bien que procédant différemment » (Deleuze 2002 : 95).

Le symbolisme, tel que Deleuze le définit dans l'esthétique kantienne, est une présentation des Idées dans la nature sensible qui s'effectue de manière indirecte, mais positive. Le thème de la présentation des Idées dans le monde sensible est défini par l'intérêt rationnel lié au beau. Celui-ci, nous dit Deleuze, se distingue du sens du Beau. Il porte sur d'autres déterminations telles que les couleurs, les sons, la matière. Dans le sens du Beau au contraire l'imagination réfléchit la forme, mais pas, si l'on peut dire, le fond ou la matière. Le symbolisme semble ainsi fonctionner comme des hiéroglyphes que la raison doit décrypter ou informer. L'Idée rationnelle informe la matière ou le matériau et lui confère un sens selon des règles *a priori*. L'Idée esthétique procède également à partir d'une forme positive, mais ne se fonde sur aucun schéma préétabli. L'Idée rationnelle contient quelque chose d'inexprimable tel que les sons, la matière et la couleur, mais ces derniers ne sont exprimés que lorsqu'ils sont mis en forme. C'est-à-dire qu'eux-mêmes ne sont jamais exprimés. L'Idée esthétique au contraire exprime l'inexprimable, par la création d'une « autre nature ».

Deleuze souligne que l'Idée esthétique se construit sur un plan spécifique, mue par un principe supérieur, méta-esthétique. Le génie parvient à concilier les termes antagonistes tels que l'imagination libre et l'entendement illimité parce qu'il les inscrit dans un principe méta-esthétique. Il n'obéit plus aux règles de la nature, mais au contraire les invente lui-même. Toutefois, le libre accord indéterminé doit être *a priori* ; Kant dit qu'il est le plus profond de l'âme, c'est-à-dire l'unité suprasensible de toutes nos facultés³⁰. Ainsi, nous dit Deleuze, la critique du jugement assure à la fois le passage de l'intérêt spéculatif à l'intérêt pratique, et la subordination du premier au second :

« Par exemple, le sublime montre déjà que la destination suprasensible de nos facultés ne s'explique que comme la prédestinée d'un être moral ; l'intérêt lié au beau dans la nature témoigne d'une âme qui se destine à la moralité ; enfin le génie lui-même permet d'intégrer le beau artistique au monde moral et de surmonter à cet égard la disjonction des deux espèces du beau (c'est le beau dans l'art, non moins que le beau dans la nature qui est finalement dit "symbole de la moralité") » (Deleuze 2002 : 98).

La moralité constitue un principe suprasensible qui organise et détermine le sensible et constitue le liant invisible de sociabilité. C'est au nom de ce principe, absolument intangible, mais constitutif, que des individus se regroupent sous l'effigie d'une nation. L'esthétique kantienne nous permet d'explicitier les conséquences du processus de transfiguration d'objets ethnographiques, usuels, en beaux-arts :

« La satisfaction qui fait que nous appelons un objet beau ne peut dépendre de la représentation de son utilité parce qu'alors cette satisfaction ne serait point immédiate, ce qui est la condition essentielle du jugement esthétique » (Moutsopoulos 1964 : 156).

30. Kant, *Critique de la faculté de juger*, §49 et §57, cité par Deleuze (2002 : 98).

Ainsi nous pouvons souligner que le département des Arts premiers constitue un « milieu » qui subsume les arts non européens en « beaux-arts ». Leur abstraction les inscrit dans un champ qui relève d'une « autre nature » et dépasse tout concept. Elle permet le libre accord de l'imagination et de l'entendement, tout en demeurant déterminée par un principe suprasensible.

Après avoir observé le principe de « réécriture » des objets en beaux-arts, nous allons analyser cette image idéale qui subsume la diversité du sensible. Si l'image constitue une condition nécessaire à la pensée, sa production peut être très différente ; elle peut sembler « naturelle » ou au contraire révéler le cheminement qui a conduit à son élaboration, c'est-à-dire apparaître comme une construction, un artifice. Nous mettrons pour cela en parallèle le département du Louvre qui fonctionne harmonieusement et qui synthétise la diversité des éléments, les unifie et, au contraire, une image désarticulée.

Dans un premier temps, nous pouvons considérer l'image comme un cadavre exquis dont tous les plis et points de construction sont effacés, dissimulés sous une vitre ou un cadre. À travers ces derniers, l'image transparaît comme une forme unique, tandis que la seconde image est montrée avec tous ses traits de construction à travers laquelle demeure perceptible son caractère artificiel et contingent.

III. Le cadavre exquis

A. *Cristallisation de l'image*

L'image fanée

Le département des Arts premiers du Louvre est le fruit d'un travail collectif, initié par Jacques Kerchache, approuvé par l'ancien président de la République Jacques Chirac ; la scénographie est réalisée par Jean-Michel Wilmotte.

« Une sélection d'une centaine d'œuvres de qualité exceptionnelle, magnifique anthologie des arts des quatre continents, est ainsi offerte au regard du public dans une architecture en parfaite harmonie avec l'esprit du lieu³¹. »

Le département des Arts premiers du Louvre donne à voir un « rève », c'est-à-dire qu'il constitue une image idéale dans la mesure où il veut démontrer « qu'il n'est pas plus de hiérarchie entre les arts qu'entre les peuples³² ». Notre objectif est de comprendre comment la transposition de ces objets en beaux-arts répond à des valeurs *a priori* vertueuses et qui pourtant pose problème.

31. Texte d'entrée de l'exposition.

32. Texte qui clôture l'exposition.

Pourquoi, lorsqu'une idée esthétique détermine la mise en forme du réel, elle fabrique une image morte ? Quelles sont les conséquences d'une telle image pour une société ?

Nous l'avons partiellement montré avec l'esthétique kantienne à travers laquelle il nous est apparu que l'Idée esthétique, concernant le beau, est désintéressée, c'est-à-dire que sa fin est celle du plaisir esthétique. Il se distingue d'autres formes de plaisir comme celui éprouvé lors de l'acte sexuel ou de la dégustation d'une pâtisserie (Château 1981 : 11). L'expérience de la beauté est une expérience perceptive qui ne se perd pas dans son objet. C'est l'organe de la perception qui est motivé, et ce dernier, nous dit Yves Château, est un organe de jouissance. Le rapport immédiat entre l'entendement infini et l'imagination libre fait que le plaisir éprouvé devant le beau est aussi une activité intellectuelle (Château 1981 : 11).

L'analyse deleuzienne de l'esthétique kantienne souligne et réduit celle-ci à un principe tautologique :

« [À] partir du sublime, la genèse de l'accord raison-imagination ; à partir de l'intérêt lié au beau, genèse de l'accord imagination-entendement en fonction du beau dans la nature ; à partir du génie, genèse de l'accord imagination-entendement en fonction du beau dans l'art » (Deleuze 2002 : 97).

Le sublime, le beau dans la nature et le beau dans l'art se rapportent à des facultés distinctes élaborées *a priori* par Kant. Deleuze dira que la *Critique de la faculté de juger* est une machinerie admirable et que « Kant est l'incarnation parfaite de la fausse critique » (Deleuze 2002 : 192). Si cette lecture réductrice de l'esthétique kantienne manque l'importance de sa portée critique, elle nous permet toutefois d'explicitier ce qui est à l'œuvre dans l'exposition des objets d'Arts premiers du Louvre. Il ne s'agit pas tant de juger de la qualité esthétique des pièces, mais de l'opération qui a conduit à les transformer en chefs-d'œuvre.

Dès lors qu'une image gomme la réalité effective dans laquelle elle a pris corps, elle existe comme une icône autour de laquelle se redéploie cependant toute une réalité sociale, politique, culturelle et artistique. Une image morte est une image cohérente en soi, qui donne immédiatement à voir et fait passer cette immédiateté comme une preuve de sa validité. Elle induit la perception, et la pensée, dans un cadre qu'elle prédétermine sans toutefois le laisser apparaître.

L'unité dés-imageante

Une image antinomique à celle que nous venons d'observer est une image qui empêche d'élaborer une synthèse. L'ouvrage intitulé *Six Years, the dematerialization of art object from 1966 to 1972* de Lucy Lippard (1973) constitue un paradigme exemplaire à ce que nous désignons comme une image vive. La structure du livre est élaborée de manière très originale. L'ouvrage est divisé en neuf parties : une préface, une postface et un index

qui encadrent six chapitres répartis en années. L'ouvrage apparaît très confus, les différents artistes ou travaux ne sont pas répertoriés par thème ou par genre, mais par année de production. Lippard recense ainsi des ouvrages d'artistes ou portant sur des « soi-disant productions artistiques dites conceptuelles ou d'information ou d'idée ». Elle a cherché à rendre compte du foisonnement propre aux formes d'art contemporain. La multiplicité et la variété des textes et l'absence de classification thématique donnent au livre une « forme vivante ». C'est-à-dire qu'elles n'ordonnent pas les productions artistiques en fonction de catégories préétablies.

Le livre traite d'œuvres qui avaient comme préoccupation la « dématérialisation », et la forme de l'ouvrage empêche de faire une synthèse, de se représenter un objet commun à tous ces travaux. La fragmentation et l'hétérogénéité du livre reproduisent celles du monde artistique en question dans ce livre. L'auteur empêche l'art de devenir un objet de discours. Elle s'en prend notamment aux magazines d'art qui jugent les productions artistiques plutôt qu'elles ne les pensent :

« Si *Times* ou *Newsweek* étaient plus spécialisés, ils seraient probablement de meilleurs magazines d'art que la plupart des magazines d'art. Le problème est qu'ils publient des informations fausses ou trop simplistes [...] s'ils respectaient l'art, il devrait leur importer de transmettre une information plutôt qu'un jugement » (Lippard 1973 : 7).

Lippard précise que ce sont les artistes qui sont finalement les plus à même de parler d'art. Les magazines ne font que rechercher un effet d'imédiateté en diffusant des images « in-formées » de mots-clés vides. Les quotidiens résorbent le réel en image idéale, déterminée par des concepts esthétiques et non artistiques. Le référent réel à partir duquel est construite l'image constitue une tautologie à partir de laquelle formuler un jugement de goût. Pour Lippard, l'efficacité de cette image vient du fait que les magazines d'art construisent leurs propos sur l'art en le tenant à l'écart.

B. L'icône du fantasme

Deux sortes d'images

Si l'image est une condition nécessaire à la pensée, c'est le statut, la « nature » de celle-ci qu'il convient d'analyser. Ainsi, le caractère foisonnant de l'ouvrage de Lippard n'empêche pas de penser la production artistique des années 1966 à 1972, au contraire le lecteur se forge une image complexe et hétérogène qui s'oppose ainsi à une image idéale unifiée par un discours.

Ainsi convient-il de distinguer deux sortes d'images, la première est déterminée par une Idée, une forme *a priori* qui ordonne les fragments pour les laisser apparaître comme une forme unique, absolue et nécessaire. L'autre sorte d'image prend corps dans le foisonnement d'une réalité effective et rend compte de ce foisonnement. Dans le premier cas, le cadavre est exquis parce qu'il sollicite une jouissance esthétique qui s'inscrit dans un système réfléchissant dans lequel la valeur universelle ne peut être qu'un

a priori. La pensée sillonne dans un cercle clos, et la perception arpente le lieu en procédant par adéquation et reconnaissance. Dans le second cas, le cadavre exquis caractérise au contraire le caractère artisanal, contingent et fragmenté d'une image. Les différents éléments sont rassemblés de manière hétérogène, le sens n'est pas donné, mais reste à construire. C'est ainsi que l'image donne à penser.

Au département des Arts premiers du Louvre, la scénographie produit une « belle » image, harmonisée. À travers l'analyse de l'esthétique benjaminienne développée par Catherine Perret, nous pouvons expliciter la distinction entre deux formes d'images qui déterminent différemment le rapport du sujet à l'histoire et transforment le concept même de l'histoire.

L'image sur l'histoire et l'image dans l'histoire

Il y a deux manières de présenter un cadavre exquis : soit il est repassé, encadré et plaqué derrière une grande vitre dont le reflet estompe la diversité des traits propres à chaque participant, et l'ensemble forme une image unifiée, soit l'assemblage final laisse apparaître le caractère fragmentaire de l'image. Dans les deux cas, nous avons à faire à une image, mais son apparition dans l'histoire est différente. Dans le premier cas, il s'agit d'une image idéale, dans le second, d'une image « dialectique ». La première s'inscrit dans la tradition d'une théorie de l'image comme miroir, la perception consiste à construire des liens entre une forme idéale et la réalité sensible dans laquelle elle reconnaît et reformule cette idée. La seconde prend corps dans l'histoire et met en suspend son mouvement :

« On pense à l'un des énormes filets ornithologiques qu'on voit tendus au sommet des cols de montagne : non pas pour prendre le réel au piège, mais pour mesurer sa force de résistance et de contradiction, pour éprouver sa puissance dialectique » (Perret 1990 : 188).

Tandis que l'image idéale, telle que nous la trouvons au Louvre, travaille à arrondir les angles, à constituer une harmonie entre l'architecture et la muséologie afin de « respecter l'esprit du lieu », l'image dialectique met en suspend l'Histoire, les trames logiques qui la constituent en sens. Le célèbre passage où Benjamin présente l'« Aura », dans la *Petite Histoire de la photographie* (1931) et par ailleurs légèrement transformé dans *L'Œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique* (1936), inscrit la tension dialectique dans le temps et c'est par celui-ci qu'elle tient la pensée en suspens. Benjamin distingue l'apparition « pure et simple » qui s'inscrit dans le temps et l'apparition unique qui inscrit le temps, qui est l'inscription du temps lui-même (Perret 1990 : 189). L'apparition se constitue en deux moments simultanés chez Benjamin au cours desquels, le sujet se laisse saisir par une forme objective. Il se laisse saisir par le temps de l'apparition et se ressaisit ainsi du temps de l'événement que constitue l'apparition. L'appropriation « subjective » du moment de l'apparition transforme aussitôt celle-ci en souvenir.

Plus que de saisir l'objet, c'est la saisie elle-même que perçoit l'individu. C'est l'inscription du temps, sa propre inscription dans le temps qu'il saisit :

« Au lieu de la confrontation morte du moi et du paysage dans le cadre d'un présent immobile, le temps se met à passer, je vois soudain mon passé, je me vois en train de la [l'image] fabriquer » (Perret 1990 : 190).

L'expérience consiste ainsi en un double moment simultané où le sujet construit lui-même une image, un souvenir, et le fait exister comme moment unique. L'image est alors redéployée, elle prend un caractère « objectif », elle devient mémorable, elle peut être analysée, conservée. Le sujet participe au temps dans lequel il s'inscrit. Loin de considérer une temporalité chronologique, une histoire linéaire formée par une succession d'événements que le sujet lit comme s'il s'agissait d'un récit auquel il ne participe pas, la dialectique benjaminienne est une dialectique de la représentation historique (et non de l'Histoire). Celle-ci dépend d'événements psychiques singuliers irréversibles et incontrôlables :

« La dialectique benjaminienne renvoie le sujet à son histoire, tel qu'il est entré, brusquement et quasiment à son insu, par le pouvoir d'une certaine image qui prendra pour lui désormais la figure de l'inoubliable, de l'instant inoubliable où il est devenu sujet au temps » (Perret 1990 : 192).

L'esthétique benjaminienne inscrit le sujet dans l'histoire, c'est-à-dire dans la représentation. Ce dernier ne peut en faire un usage rationnel et neutre. Nous pouvons alors mieux mesurer la construction du « récit » historique auquel se sont livrés les instigateurs du département des Arts premiers du Louvre. La muséographie mise en place vise à tenir le sujet, le visiteur dans un rapport distancié à l'Histoire. Celle-ci est présentée sous la forme d'un mythe, le langage employé est également celui de l'allégorie, comme nous pouvons le trouver dans l'esthétique benjaminienne, en employant des images, des métaphores (« il était une fois »), mais l'usage qui en est fait est radicalement différent. Il vient systématiquement valider un usage rationnel de l'histoire, tandis qu'il est nécessaire et constitutif de l'esthétique chez Benjamin.

Cette dernière permet de véritablement penser la représentation comme une forme vive. Au Louvre, la représentation rend compte de l'Histoire dans un langage philosophique par lequel est creusé un fossé entre le sujet et les objets qu'il perçoit. Ils deviennent des sculptures conformément à l'esthétique hégélienne dénoncée par les auteurs postcoloniaux. L'individu lit l'Histoire de l'Art comme une forme qui lui est extérieure, il est placé dans un rapport de désappropriation de l'histoire et de lui-même.

La création du département des Arts premiers du Louvre témoigne de la réalisation d'un « rêve », c'est-à-dire de l'accomplissement d'un Idéal. La détermination idéale qui a motivé et donné corps à cette exposition transforme la lecture du musée entier. Le cadre rationnel dans lequel est circonscrit l'allégorie montre que le recours au mythe, aux formes d'ex-

pression qui ne sont pas déterminées par la Raison sont contingentes et nécessitent une structure, une infrastructure qui les fasse vivre. L'esthétique benjaminienne nous a permis de voir combien ce langage est nécessaire pour qu'un sujet puisse se penser dans l'histoire qu'il est en train de vivre, c'est-à-dire forger des représentations dans une expérience. Un passage du *Journal du voleur* de Genet illustre très bien, me semble-t-il, la différence entre une forme neutre et rationnelle du langage et, au contraire, un rapport presque organique à ce dernier. Genet raconte l'expérience d'un vol dans une bijouterie :

« La serrure fracturée, dès que je l'ai poussée, la porte écarte en moi un amas de ténèbres, plus exactement, une buée très épaisse où mon corps est appelé à entrer. J'entre. Pendant une demi-heure je vais opérer, si je suis seul, dans un monde qui sera l'envers du monde habituel. Mon cœur bat fort. Jamais ne tremble ma main. La peur ne me quitte pas une seconde. Je ne songe pas précisément au propriétaire du lieu, mais tous mes gestes l'évoquent à mesure qu'ils le voient. Je baigne dans une idée de propriété quand je saccage la propriété. Je recrée le propriétaire absent. Il vit non en face, mais autour de moi. C'est un élément fluide que je respire, qui entre en moi, qui gonfle mes poumons » (Genet 1982 : 74).

L'expérience du vol est tout animée par des images ; le narrateur se représente l'action au moment de l'accomplir, mais elle ne lui est pas extérieure, elle constitue son « milieu ». L'expérience est physique, vitale. Il dit plus loin qu'il ne sait jamais qu'il va voler avant d'être entré dans le lieu, avant d'avoir commencé. Les images ne sont jamais préconçues, il ne suit jamais de plan. Mais la représentation se forge au moment, avec et dans l'action. Les images ne sont pas des manières de se représenter l'action : elles sont la condition de l'action par laquelle se construit l'image. Les images sont une condition nécessaire à la pensée pour se saisir dans le temps. Elles ne sont pas un outil auquel on assigne la fonction d'illustrer le mythe d'un ailleurs, elles constituent le matériau de pensée, la condition de possibilité pour l'individu de se figurer l'histoire qu'il élabore en représentation. De se représenter l'histoire.

À l'inverse, le pavillon des Sessions recourt à un langage allégorique. La dimension idéelle est présentée comme la forme du mythe et de la légende. La situation excentrée du pavillon des Sessions donne à ce dernier un caractère particulier. Sa désignation temporelle, « Arts premiers », lui refuse toute autre identification que celle d'être une forme d'expression artistique dont la caractéristique est d'être première. Étant donné qu'il y a des objets d'arts bien plus anciens au Louvre, l'antériorité est à penser symboliquement. Il s'agit d'un mode d'expression qui cherche à être opposé à la Raison. Les commentaires des guides s'appuient fréquemment sur l'influence que ces objets d'art ont eue en occident. C'est au nom de cela qu'ils justifient leurs places au Louvre, parce qu'ils ont nourri la Raison. Ainsi, cette « autre » forme de langage « mérite » une place au musée du Louvre dans la mesure

où elle peut constituer un outil, une autre manière de venir raconter, illustrer l'Histoire de l'art occidentale, mais surtout valider le pouvoir discursif de la Raison. Nous voyons là une stratégie efficace et discrète qui permet de restreindre le pouvoir de l'image. Comme si l'« inexprimable » que le génie kantien parvient à exprimer était une forme extérieure et non constitutive de la pensée.

L'ouverture du département des Arts premiers au Louvre transforme la lecture de toute l'Histoire de l'Art. Instituée comme une forme distanciée au sujet, son caractère « objectif » est instauré par la spatialisation du temps. L'image ou la représentation de l'Histoire apparaît comme récit figé dans le marbre. Les panneaux d'affichage, les toilettes et les cafés installés dans le musée répandent des odeurs de javelle et de nourriture. Transformé en lieu de consommation de la culture, le département des Arts premiers constitue l'entremet exotique du menu. Il vient valider le pouvoir de la Raison, capable d'intégrer, d'ingérer, les formes les plus hétérogènes. C'est une manière de maintenir un clivage et de refuser à la Raison elle-même des formes non institutionnalisables. La valeur artistique des objets est absorbée, dissoute au profit de leur patrimonialisation.

L'esthétisation de l'histoire nous place dans le rôle de la reine et permet de s'écrier avec Genet :

« Mais quelle ruine ! Et je n'ai pas fini de me sculpter, de me denteler, de me travailler en forme de ruine. Éternelle. Ce n'est pas la fatigue qui me fait m'abandonner, c'est la mort qui me compose » (Genet 2001 : 103).

Chapitre 2. Ethnographie de l'Autre : perspective africaine

« Dans cette perspective, la manière dont les indigènes se perçoivent eux-mêmes serait liée à l'effet en retour des récits d'exploration et de conquête ainsi que les textes ethnologiques coloniaux et postcoloniaux sur leur conscience d'eux-mêmes. »

Amselle & M'Bokolo 1999 : IV.

Après avoir analysé les procédés par lesquels une exposition esthétisante construit une métaphysique de l'Autre, il convient désormais d'étudier le musée colonial tel qu'il se déploie dans les colonies. Cette perspective africaine permet d'observer la construction d'une représentation ethnographique de l'Autre *in situ*. Cette approche permet simultanément d'analyser la construction d'une image idéale portée par le discours de l'institution et d'en observer les détournements. Nous étudions donc à la fois l'écriture ethnographique de l'Autre dans le musée colonial et son impact sur le public. Si l'identification au discours officiel semble garantir la reproduction d'une image de l'Autre, revêtue d'attributs exotiques, la pratique de l'exposition, qui constitue notre objet d'étude ethnographique, révèle comment la transmission est renégociée par la mise en présence de ce que nous qualifions d'image comme Autre, c'est-à-dire d'une altérité qui résiste à l'identification d'une image idéale.

I. Mises en scène d'un soi comme Autre

« Près de cinq années me séparent de ma condition simienne ; [...] comme je l'ai fait, accompagné par des hommes remarquables, de conseils, d'applaudissements et d'orchestre, mais finalement tout seul, car ma compagnie se tenait toujours, pour garder l'image, loin de la rampe. »

Kafka 1980 : 154.

A. Le paradigme kafkaïen

La nouvelle de Franz Kafka, intitulée *Communication à une académie* nous permet d'explicitier la situation complexe que constitue l'héritage du musée républicain dans les anciennes colonies. À travers l'opposition du

singe et des hommes, Kafka rappelle les fondements racistes de l'entreprise coloniale qui consiste à faire sortir le colonisé de l'état sauvage. Dans cette nouvelle, Kafka feint de reproduire l'opposition radicale et incompatible entre le naturel et le culturel qui valide le discours civilisateur.

Mais il montre aussitôt que cette thèse est une construction fondée sur une représentation idéale, qui ne peut fonctionner que pour autant que la frontière entre le public (« les hommes remarquables ») et l'acteur (le singe) est maintenue : la rampe assigne la place et le point de vue nécessaire à la représentation pour qu'elle opère sur le mode de l'illusion. Le commentaire du singe est ambivalent dans la mesure où il pourrait justifier le discours scientifique qui cherche à trouver le « maillon manquant » dans la chaîne de l'évolution de l'animal à l'homme³³. Mais ce que montre Kafka à travers cette nouvelle, c'est que c'est sous couvert « scientifique » que se constitue l'argument racial, et il retourne cet argument contre lui-même en montrant combien il relève, en fait, d'une construction idéologique. En montrant la capacité du pouvoir d'assimilation du singe, il reproduit et parodie le discours colonial, qui se justifie en faisant des colonisés un Autre dont nous verrons qu'il oscille entre l'image du « sauvage » et celle du « barbare ».

Kafka met en scène dans la nouvelle l'ampleur idéologique qui consiste à poser la dichotomie apparente entre ce qui est de l'ordre de la nature et de la culture, mais qui opère effectivement et implicitement comme une opposition entre ce qui est de l'ordre de la culture et de la non-culture. Sous couvert du mythe et du fantasme de l'exotisme, de l'origine de l'humanité qui aurait échappé à l'« évolution », se trame la menace de ce qui ne se laisse pas absorber par l'institution. L'ambivalence de la colonisation républicaine consiste d'une part à prôner l'assimilation au nom des Droits de l'homme – d'éduquer le sauvage – et de se prémunir du déplacement vers des « lieux de barbarie » (les pays colonisés) pour garantir la « civilisation ».

À la lumière du contexte d'investigation et de fabrication de l'image de l'Autre, tel qu'il se définit au XIX^e siècle, la nouvelle de Kafka est particulièrement précieuse dans la mesure où elle déconstruit le discours racial qui pose comme formes séparées l'homme naturel et l'homme civilisé en montrant que c'est bien plus l'idée et la peur du barbare qui est en jeu dans le projet civilisateur. C'est au discours racial, qui prend son ampleur au XIX^e siècle et qui se répercute au XX^e, que s'attaque Kafka en posant la question de la « civilisation » comme un processus mimétique opérant de manière empirique. L'apprentissage commence par la gestuelle et finit par le lan-

33. « Broca découvrit que les bras des Africains étaient plus longs que ceux des Blancs. Cela est vrai, mais il dit de cette particularité la preuve de leur animalité. Dans l'introduction de son article sur les proportions relatives du bras chez les Nègres et les Européens, il utilisa une citation de l'Anglais Charles White qui croyait que les Noirs constituaient, à cause de leurs longs bras, un maillon entre les singes et les Européens » (Cohen 1981 : 333).

gage (Kafka 1980 : 154). Il y a à chaque fois simultanément : projection de l'image idéale, « intériorisation » ou identification par processus mimétique et refoulement de ce processus d'apprentissage, qui nierait l'idée d'une adéquation « naturelle » et spontanée à cette image idéale. Le singe mime les humains non pas tant parce qu'il fantasme de devenir comme eux, mais parce que c'est sa seule échappatoire. Capturé par une troupe de chasseurs de la maison Hagenbeck, il a trois solutions : imiter les hommes, mourir ou finir dans un zoo. Ainsi, ce n'est pas par idéalisation, mais par aporie que le singe décide de mimer les hommes qui sont l'emblème de la civilisation. Il a le choix entre mourir, c'est-à-dire nier son existence, ou lui attribuer une autre image. La première est celle du sauvage exhibé au zoo devenant dès lors un objet de délectation et de curiosité, la seconde consiste à imiter l'homme civilisé, c'est-à-dire prendre la place du barbare déguisé en citoyen. Kafka retourne ainsi le miroir en montrant que le projet civilisateur est une « singerie » qui ne repose que sur la reproduction de codes de ressemblance.

Le processus mimétique dans lequel s'engage le singe, pour « singer » la civilisation, opère par rapport à quelque chose qui existe déjà et qu'il s'agit de répéter. Ainsi, ce que montre Kafka dans cette nouvelle, c'est la manière dont le pouvoir mimétique permet d'inscrire la répétition dans un processus mécanique opérant indépendamment d'une projection idéale (ou du moins d'une identification à celle-ci). Il peut y avoir répétition, reproduction du même, sans qu'il y ait identification. Au point même où la répétition permet l'inscription du sujet dans un processus de désobjectivation, de décollement de soi à l'égard de l'image idéale.

Kafka met en scène le caractère inhérent de la barbarie au sein de la civilisation. Il dénonce l'ambivalence de la civilisation à travers le singe qui fait mine de présenter un autoportrait qui est en fait un miroir grimaçant : l'image de la civilisation est incarnée par les singeries de la bête se tenant devant un auditoire.

B. Du barbare au sauvage

Nous voyons ainsi émerger dans le texte de Kafka l'opposition entre barbare et civilisé. C'est à travers le concept du « caractère destructif » analysé par Walter Benjamin que nous pouvons observer dans quelle mesure le singe est identifié au barbare :

« Le caractère destructif ne voit rien de durable. Mais pour cette raison il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou sur des montagnes, il voit également un chemin. Mais parce qu'il voit partout un chemin, il doit également partout déblayer le chemin. Pas toujours par force brutale, parfois avec une force raffinée. Parce qu'il voit partout des chemins, il est lui-même à la croisée des chemins. Aucun instant n'est en mesure de préjuger du suivant. Il transforme ce qui existe en décombres, non par amour des décombres, mais par amour pour le chemin qui se fraie un passage à travers eux » (Benjamin 1998 : 176).

C'est ici qu'apparaît la distinction essentielle du travail de Benjamin qui donne tout son sens à l'esthétique. Il ne s'agit pas tant de louer les vertus de l'esthétique benjaminienne que de montrer comment son usage conduit à une intelligibilité du politique. Le caractère destructif est proche de l'amnésie, puisqu'il « écarte les traces de notre existence ». Il n'a qu'un mot d'ordre, nous dit Benjamin, c'est faire de la place, qu'une seule activité : déblayer (Benjamin 1998 : 173-174). Contrairement au projet civilisateur, le caractère destructif « ne voit rien de durable ». Benjamin oppose ici la logique de l'histoire à la logique de la mémoire : « Là où d'autres butent sur des murs [...] il voit également des chemins », c'est-à-dire que là où l'histoire essaie d'ériger un discours qui déploie des repères, dessine un sens par rapport auquel articuler les fragments, le caractère destructif voit des possibilités, des signes mis à nu auxquels peuvent être attribués une multitude de signifiants. Le « caractère destructif » empêche précisément la réduction de l'image au même, à l'identique, car il est toujours au seuil de la construction du sens. Ainsi le barbare, identifié au « caractère destructif », opère au sein de la logique de l'histoire, mais en la singeant.

Nous pouvons désormais préciser avec Michel Foucault que la notion de barbare est investie de deux sens différents. Il rappelle la distinction entre le sauvage et le barbare pour expliciter l'opération politique qui consiste à faire du barbare le référent du sauvage :

« Au fond, le sauvage, il est toujours sauvage dans la sauvagerie, avec d'autres sauvages ; dès lors qu'il est dans un rapport de type social, le sauvage cesse d'être sauvage. En revanche, le barbare est quelqu'un qui ne peut être défini que par rapport à la civilisation, à l'extérieur de laquelle il se trouve [...] Il n'y a pas de barbare sans une civilisation qu'il cherche à détruire et à s'approprier » (Foucault 1997 : 175).

Foucault souligne que le sauvage n'est sauvage que tant qu'il est tenu à l'écart de la civilisation, tandis que le barbare existe nécessairement au sein de la civilisation. Le concept de filtrage lui permet d'explicitement une opération politique qui consiste à faire du barbare un synonyme de sauvage et de nier ainsi son lien nécessaire à la civilisation. L'identification du barbare au sauvage permet au système politique de se prémunir de la menace que constitue le barbare qui rappelle à la civilisation son caractère artificiel et par conséquent ébranlable :

« Le problème c'est, au fond, le filtrage du barbare et de la barbarie : comment faut-il filtrer la domination barbare pour accomplir la révolution constituante ? [...] non pas du tout révolution ou barbarie, mais révolution et barbarie, économie de la barbarie dans la révolution » (Foucault 1997 : 175).

Foucault distingue l'instrumentalisation politique du barbare et de la barbarie, qui pose en termes antinomiques la barbarie et la révolution ; il propose une réflexion sur l'inscription de la barbarie dans la révolution. Nous voyons

ainsi que le barbare est l'autre face de la civilisation, sa doublure, mais que l'institution politique filtre pour faire du barbare le référent du sauvage.

L'analyse foucauldienne du barbare comme doublure de la civilisation et du barbare filtré référé au sauvage nous permet d'explicitier l'ambivalence dont se joue le singe. En faisant recourir le singe à la pratique du mime, qui permet de répéter mécaniquement (et de manière désidéalisée) un modèle, Kafka opère un déplacement par lequel il devient possible de voir deux types d'images distinctes : l'image de l'Autre et l'image comme Autre. Ainsi, le singe brandit un autoportrait qui opère simultanément comme miroir de l'Académie. Mais Kafka ne se limite pas à ce jeu de miroir qui dénonce la fausse dialectique du Même et de l'Autre. Il montre combien l'image de l'Autre permet de circonscrire l'image comme Autre qui est la doublure de la civilisation et menace sa reproduction identique.

Nous pouvons voir avec Foucault que c'est l'institution qui stabilise l'image comme Autre pour en faire l'image de l'Autre en s'appuyant sur des théories raciales :

« J'essaierai de montrer tout le développement d'un racisme biologico-social, avec cette idée – qui est absolument nouvelle et qui va faire fonctionner le discours tout autrement – que l'autre race, au fond, ce n'est pas celle venue d'ailleurs, ce n'est pas celle qui pour un temps a triomphé et dominé, mais c'est celle qui, en permanence, s'infiltré dans le corps social, ou plutôt se récrée en permanence dans le tissu social et à partir de lui » (Foucault 1997 : 52).

L'Autre devient l'objet d'un combat non pas entre deux races, mais, comme le dit Foucault, un combat à mener à partir d'une race donnée comme étant la vraie et la seule, celle qui détient le pouvoir et celle qui est titulaire de la norme, contre ceux qui dévient de cette norme, contre ceux qui constituent autant de danger pour le patrimoine biologique.

C. L'image de l'Autre à l'épreuve des théories raciales

Les historiens, tels que Sandrine Lemaire, Françoise Vergès, Nicolas Bancel, Pascal Blanchard ou encore Gilles Manceron, nous permettent d'analyser l'impact des théories raciales sur l'institutionnalisation de l'image de l'Autre. Ils soulignent que la notion de supériorité d'une « race » sur une autre est une idée que la République coloniale emprunte à la République romaine :

« Dans le modèle romain, une aristocratie républicaine commande aux masses. Les républicains français vont emprunter à la romaine les idées de mission, de guide et d'une aristocratie républicaine éclairée » (Bancel, Blanchard & Vergès 2003 : 45).

Leurs analyses soulignent l'ambivalence inhérente au projet colonial dans la mesure où le recours au modèle romain réinvestit une conception de

l'Autre comme « barbare » identifié au sauvage, que la République coloniale associe à l'idée de « race inférieure ». Elle se réfère à son héritage romain tout en réactivant et en transformant la conception de l'Autre. L'idée de République coloniale érige un discours progressiste (tous les peuples ont le droit et le devoir d'être instruits et soignés) qui est fondé sur une conception du barbare qui constituerait une menace pour l'homme civilisé. C'est parce que la République coloniale construit l'Autre dans un rapport antinomique que, malgré son discours humaniste, elle se révèle être extrêmement violente et destructrice. Nous voyons l'ambivalence de Jules Ferry qui fait de la colonisation un devoir : « Je répète qu'il y a pour les races supérieures un droit, parce qu'il y a pour elles un devoir, qui est de civiliser les races inférieures », ou encore, pour répondre à quelques députés réfractaires à la politique coloniale, qui poursuit en précisant que « la déclaration des Droits de l'homme n'a pas été écrite pour les Noirs de l'Afrique équatoriale » (Manceron 2006 : 12).

La mission civilisatrice consiste à circonscrire l'Autre-barbare pour le réduire au Même et garantir la reproduction de l'idéal colonial. Les recherches scientifiques du XIX^e siècle participent allègrement à la démonstration d'une inégalité raciale, mettant en place ce que Foucault qualifie de « racisme biologico-social » (Foucault 1997 : 52). La création de la Société ethnologique en 1839³⁴ et de la Société d'anthropologie en 1859 participe de manière distincte à l'investigation de l'Autre par le prisme racial :

« À l'idée de plus en plus fréquemment reprise que les variations culturelles étaient fonction des diverses races s'ajouta l'importance grandissante accordée aux particularités que l'on prétendait pouvoir cerner avec beaucoup d'exactitude » (Cohen 1981 : 304).

L'étude de William Cohen conteste une idée répandue en France qui veut que le racisme soit antinomique à la société française héritière des Lumières. Il étudie pour ce faire la construction d'un regard de l'Autre élaboré pendant trois siècles. La spécificité du XIX^e consiste à voir émerger des cadres de recherche exclusivement consacrés à l'Autre. Cohen précise que si l'ethnologie est nourrie par le facteur racial, c'est l'anthropologie qui va réellement bouleverser le paysage du XIX^e siècle en fondant ses théories sur les analyses de biologistes et de médecins. Elle entre donc en rivalité avec l'ethnologie considérée parfois comme étant trop subjective et imprécise³⁵.

34. La Société ethnologique a été créée à Paris par l'Anglais William Frederick Edwards.

35. « Quant à la nouvelle discipline, l'anthropologie, elle se concentrait presque exclusivement sur "l'étude de l'homme considéré principalement sous le point de vue physique ou naturel". On soutenait que les composantes physiques de l'homme dictaient sa conduite » (Cohen 1981 : 304).

Mais nous verrons que l'ethnologie, même en reconnaissant une pluralité de « civilisations », reste profondément liée au modèle anthropologique.

Nous proposons d'analyser dans ce chapitre la manière dont le colonial œuvre à la construction d'un discours qui esthétise le politique afin de se prémunir de son double inhérent au projet civilisateur. Afin de recouvrer le double (le barbare ou encore le refoulé) qui empêche de s'identifier à l'image idéale, celui-ci est transformé en objet de discours et détaché du politique. Cette opération s'effectue notamment à partir de ce que Michel de Certeau désigne par l'écriture ethnographique.

II. L'écriture ethnographique

L'ethnologie essentialiste procède du principe d'écriture de l'histoire analysé par Michel de Certeau (1975). Il conduit une réflexion sur la construction de l'objet historique. Il souligne que l'histoire n'est pas une donnée objective : elle est au contraire un objet à construire.

La conception communément admise de l'histoire s'inscrit dans la « coupure platonicienne entre l'apparence et la réalité, entre l'opinion et la science » (de Certeau 1975 : 418). Dans cette perspective, le travail de l'historien consisterait à débusquer la logique qui ordonne la diversité apparente des faits. Or, Michel de Certeau souligne l'ambiguïté de la notion d'histoire en posant la double référence du mot et distingue l'histoire-légende (*Historie*) de l'histoire-travail (*Geschichte*). Il souligne que le travail de l'historien consiste à partir de la légende pour rouvrir la faille ou la fêlure de ce qui est advenu une fois ailleurs, autrement. Michel de Certeau « refuse la fiction d'un métalangage qui unifie tout » (de Certeau 1975 : 11) et propose un concept nouveau d'« écriture de l'histoire » ou d'historiographie éclairée par ce que Freud parlant de sa propre méthode appelle le « roman » psychanalytique :

« L'histoire érudite et le roman analytique suivent donc des procédures opposées. L'une prétend ramener des contenus dans le texte, mais, pour sauver de l'oubli ces positivités, il lui faut oublier qu'elle obéit au devoir de produire une fiction littéraire destinée à tromper la mort, à cacher l'absence effective des figures dont elle parle. Elle fait comme si elle y était, acharnée à construire du vraisemblable et à combler les lacunes par où se trahirait l'irréparable perte de la présence, mais elle est finalement autorisée par la place présente de spécialiste ; elle vise ainsi à effacer son propre rapport au temps. Elle est discours » (de Certeau 1975 : 386).

L'érudit prétend travailler avec des archives, qui constitueraient des documents objectifs et neutres et qu'il traite comme des reliques : « [la *praxis* freudienne] trouve son sens véritable, non pas dans les élucidations qu'elle substitue à des représentations antérieures, mais dans l'acte même, jamais fini, d'élucider » (de Certeau 1975 : 362). Le sens de l'archive n'appar-

raît pas à la suite d'une élucidation, mais dans l'acte hasardeux et intuitif de l'élucidation :

« Il [Freud] mentionne un principe insaisissable dont il use, comme d'un rasoir, pour découper des signifiants dans la surface d'un discours ou d'un texte » (de Certeau 1975 : 362).

Cette nouvelle définition de ce que pourrait être une « écriture » éclairée de l'histoire décrypte le principe de réécriture du passé contre lequel se positionnent les études postcoloniales.

Le recours à la figure de Jean de Léry, analysée par Michel de Certeau, permettra de souligner l'ambivalence du discours d'affranchissement à l'égard de l'héritage colonial : il montre en effet comment l'ethnographie, constitutive de la colonisation, est l'artisan d'un certain discours de la « tradition ».

C'est à partir du récit écrit par le missionnaire réformiste Jean de Léry, à la suite d'un séjour de deux ans dans la baie de Rio en 1556-1558, que nous explicitons ce pouvoir de la narration. L'étude que Michel de Certeau fait de ce texte nous permet d'articuler le lien entre l'écriture théologique, l'anthropologie religieuse et enfin l'ethnologie. De Certeau met à nu le processus d'écriture à travers lequel l'ethnologie est nécessairement liée au pouvoir colonial. Nous allons voir comment, sous couvert d'un discours humaniste, elle procède à une construction de l'autre idéologiquement déterminée. Ainsi, lorsque Michel de Certeau résume son objet de recherche dans les termes suivants : « Je m'interroge sur la portée de cette parole instituée *en lieu de l'autre* et destinée à être entendue autrement qu'elle ne parle » (de Certeau 1975 : 247), il interroge le pouvoir de la transcription à l'œuvre dans l'ethnographie. Il désigne d'une part le processus de séparation, et, d'autre part, le recouvrement auquel procède l'investigation de l'« Autre ». La « parole » instituée « en lieu de l'autre » désigne la coupure épistémologique à laquelle procède l'ethnographie qui sépare l'oral de l'écrit et confère à la parole un statut que de Léry qualifie d'« insensé » et que seule l'écriture peut instituer. La parole devient le nom propre du « sauvage ». Cette équation a pour conséquence d'instituer l'écriture comme porte-parole d'une réalité qualifiée d'inassignable.

A. *L'héritage moderniste de Jean de Léry*

Jean de Léry était un cordonnier d'origine modeste qui s'était converti à la Réforme et se réfugia dès lors à Genève. Il avait été envoyé par Calvin dans l'établissement français de la baie de Rio où il séjourna de 1557 à 1558. Lorsqu'un conflit éclata entre les catholiques et les protestants, ces derniers se réfugièrent auprès des Indiens « Toüoupinambaoults³⁶ » avant de quitter

36. Jean de Léry nomme les Indiens les « Toüoupinambaoults ».

définitivement le Brésil. Vingt-deux ans après son départ, Jean de Léry rédigea un livre sur son expérience passée avec les Indiens qui lui avait provoqué une émotion nourrie d'enthousiasme et d'effroi. Ce récit a suscité l'intérêt de plusieurs auteurs qui lui ont consacré des études (Lévy-Strauss 1993 ; Gliozzi 2000 ; Lestringant 2005), mais c'est Michel de Certeau qui a fait de ce texte le fondement de l'anthropologie religieuse dont il analyse l'influence sur l'idéologie coloniale. Il montre qu'il n'y a pas de colonisation sans l'élaboration d'une *épistémè* des sciences humaines qui apparaît sur fond d'anthropologie religieuse.

B. La construction du sauvage

En nous appuyant sur l'analyse de Michel de Certeau, nous allons montrer comment le texte élaboré par Jean de Léry et publié en 1578 procède à la construction du « sauvage ». De son séjour contraint auprès des Indiens, de Léry cherche à en retranscrire la réalité :

« Je veux aussi discourir, tant sur ce que j'ay observé touchant la façon de vivre des sauvages, que des autres choses singulières et incognues par deçà, que j'ay veuës en leur pays » (de Léry 1994 : 210).

Cette description est indissociable du projet missionnaire dont se félicite de Léry :

« je ne cessois de les admonester et détourner des vices, et les instruire en la religion chrétienne, ayant pour cest effect estably tous les jours prières publiques soir et matin » (de Léry 1994 : 72).

Nous pouvons observer le double investissement de Jean de Léry au Brésil, comme « ethnologue » et comme missionnaire, deux opérations qui procèdent de l'écriture. La confession réformiste de de Léry joue un rôle décisif dans l'expérience qu'il va vivre au Brésil. Le premier élément important est la relation que la Réforme établit à l'égard de la population qui l'entoure, car c'est au nom de la sensibilité religieuse que de Léry veut simultanément témoigner de la réalité des Indiens et les convertir. C'est par ce double engagement que la Réforme entend apporter le Salut au peuple. Le second point fondamental est la place accordée à la Bible du fait du développement de l'imprimerie. C'est selon lui grâce à ce support d'impression que ce texte va pouvoir être diffusé à l'infini sans rien perdre de sa « pureté religieuse ». En d'autres termes, le dispositif d'inscription auquel se réfère de Léry est nourri de cette conception théologique de l'écriture, c'est-à-dire que ce médium a selon lui le pouvoir de retenir dans sa pureté et de transmettre à l'infini un message. Or, de Certeau va problématiser l'héritage théologique de l'écriture qui est à l'origine d'une anthropologie religieuse.

Michel de Certeau souligne le fait que l'opération de transcription à laquelle se livre le missionnaire – en témoignant de la vie des Tupis – procède d'un geste de domination qui fait du missionnaire un colon. Sous

couvert d'une opération scientifique, qui consiste à décrire la vie des « sauvages », de Léry la transcrit, c'est-à-dire qu'il l'institue. Le missionnaire devient un colon dans la mesure où le mode de transcription ethnographique qu'il invente a le pouvoir de s'étendre indéfiniment sans être modifié par le contexte dans lequel il s'inscrit :

« il [le pouvoir colonial] est pris dans le jeu d'une double reproduction, celle, historique et orthodoxe, qui préserve le passé, et celle, missionnaire, qui conquiert l'espace en multipliant les mêmes signes. C'est l'époque où le travail critique s'articule sur l'instauration de l'empire nouveau que permet, avec l'imprimerie, la répétition indéfinie des mêmes produits » (de Certeau 1975 : 254).

Michel de Certeau souligne que le pouvoir colonisateur de l'écriture réside dans le fait qu'il est à la fois un instrument de rétention et d'extension dont le sujet du récit est exclu. Or, le fondement de cette exclusion du sujet, qui est ici l'Indien Tupi, repose sur l'instauration d'une rupture et d'une hiérarchisation entre les régimes de l'écrit et de l'oral. Le missionnaire calviniste, nous dit de Certeau, justifie son entreprise mythographique du fait de donner la primauté à l'écrit et de renvoyer l'oralité à une forme de communication fugitive :

« Le récit produit un retour de soi à soi par la médiation de l'autre. Mais quelque chose reste là-bas, qui échappe au texte : la parole tupie. Elle est de l'autre ce qui n'est pas récupérable : un acte périssable que l'écriture ne peut rapporter » (de Certeau 1975 : 254).

L'analyse que fait de Certeau de l'opération de de Léry explicite le régime réflexif de l'écriture qui circonscrit l'autre, et par ce geste, l'institue comme objet inassignable. Ainsi, c'est le processus de l'écriture ethnographique qui institue l'indien comme sauvage, c'est-à-dire en objet non représentable.

L'analyse du texte de de Léry par Michel de Certeau explicite le processus de patrimonialisation de l'ethnographie qui évacue l'Autre-sujet pour en faire un objet d'étude. À travers l'analyse du récit de de Léry, qui devient le père de l'anthropologie religieuse, Michel de Certeau adresse une critique aux ethnologues qui sont restés installés dans une conception dichotomique du monde. Il cite notamment Lévi-Strauss, qui a déplacé la dichotomie de l'oral et de l'écrit vers celle de l'inconscient et du conscient. Selon Lévi-Strauss, le travail de l'ethnologue consiste à faire passer au stade conscient ce que les sociétés « extra-occidentales » pratiquent et transmettent de manière inconsciente. Or, de Certeau souligne que cette conception de l'ethnologie est fondée sur l'idée que les sociétés non occidentales se déploient dans un monde mythique dont l'ethnologue devrait « révéler » les rouages logiques inconscients. Encore une fois, l'autre est nié en tant que sujet et l'histoire est dissoute dans l'ethnologie.

L'étude du récit de de Léry constitue le fondement théorique de toute une tradition ethnologique. Il permet à de Certeau d'analyser l'élaboration

d'un nouveau mode de transmission. Le déni dans l'écriture de l'opération de l'écriture est analysé par Michel de Certeau comme symptôme de la modernité qu'il va identifier par le nom d'ethnologie.

C. Le recouvrement de l'oral par l'écrit

L'objet de notre second point consiste à étendre l'analyse à la question de la modernité afin de voir dans quelle mesure elle constitue le nom propre de cette opération coloniale dans différentes affections. Cette opération consiste pour l'ethnologue à se mettre dans la peau d'une société qui est instituée comme non représentable. Nous retrouvons ici une critique de la modernité classique occidentale développée par Michel Foucault, Maurice Blanchot et bien d'autres auteurs. Ils observent l'ambiguïté de la constitution d'une *épistémè* moderne qui procède à des formes d'abstractions qui évacuent systématiquement l'objet qu'elles cherchent à représenter. Or, c'est précisément dans cette dissolution du sujet que réside l'opération de domination coloniale.

Dans cette perspective, le travail de l'ethnologue consiste à recueillir les « sources » et à les ordonner de manière à faire « émerger » une cohérence logique au sein des sociétés supposées être inconscientes et confuses :

« Alors s'effectue au passage du sens, la tâche qui transforme la ballade en produit utilisable [...] Le récit joue sur le rapport entre la structure – qui pose la séparation – et l'opération – qui la surmonte en créant ainsi des effets de sens » (de Certeau 1975 : 256).

Le fondement de Jean de Léry consiste à poser une coupure entre l'Occident et le « non-Occident ». Or ce discours sera repris et institué avec la constitution de l'ethnologie comme discipline :

« L'ethnologie va devenir une forme d'exégèse qui n'a cessé de fournir à l'Occident moderne de quoi articuler son identité dans un rapport au passé ou au futur, à l'étranger ou à la nature » (de Certeau 1975 : 262).

Cette herméneutique de l'Autre fonctionne d'une part en procédant par traduction, et, d'autre part, en opposant le monde des sujets à celui des objets. L'océan constitue la fracture de deux mondes qui se traduit aujourd'hui par l'opposition entre « pays du Sud » et « pays du Nord », ou encore par l'Occident et le « non-Occident ». Le producteur du discours savant s'institue comme garant de la mémoire de l'Autre et s'attribue ainsi un pouvoir. C'est comme organe de ce discours scientifique que le musée constitue un enjeu de pouvoir dont se saisissent les acteurs politiques. Dans la mesure où le musée opère sur le mode de la narration écrite, il constitue un récit sur l'Autre en écrivant sur lui un récit mythifié.

III. Généalogie du musée Palais royal d'Abomey

« Le musée d'ailleurs n'est rien, ne signifie rien, ne peut rien signifier, là où règne une trame auto-satisfaisante qui trouble la vue, où le secret mépris des autres a gâté les cœurs, là où, avoué ou pas, le racisme dessèche toute sympathie ; qu'il n'a rien à signifier, si le musée ne sert qu'à augmenter les jouissances de l'amour-propre [...] »

Césaire 1968 : 66-67.

Il s'agit de voir maintenant comment ce processus de réécriture de l'Autre se déploie dans le musée colonial réalisé par l'Institut français d'Afrique noire au Dahomey. Le gouvernement français de l'Entre-deux-guerres a créé l'Institut français d'Afrique noire pour recenser et classer les données rapportées par les chercheurs et les administrateurs coloniaux. L'IFAN est ainsi un organe de production et de diffusion du savoir sur l'Autre qui désigne dans ce contexte le colonisé. Il œuvrait simultanément pour la métropole et pour les colonies : la mission consistait, d'une part, à réconcilier la population de la métropole avec l'entreprise coloniale (grâce au musée de l'Homme et au Palais des colonies de Vincennes) et, d'autre part, à faciliter l'investigation dans les colonies. La situation fut différente pour les autres colonies telles que les Pays-Bas, la Grande-Bretagne et la Belgique qui ne s'engagèrent pas dans des projets institutionnels de la sorte, même s'il existe des exemples ponctuels de musées coloniaux³⁷.

Ainsi, outre la situation muséale dans les métropoles coloniales, la France développa des musées d'ethnographie dans ses colonies. Malgré son ancrage colonial, le musée d'Abomey, à l'instar des musées coloniaux créés sur le continent africain, n'a pas disparu à l'indépendance³⁸. Au contraire, ces instituts ne cessent de proliférer, ce qui prêche à croire qu'ils constituent

37. Nous pouvons citer quelques exemples ponctuels tels que le Stichting Surinaams Museum, fondé en 1855 avec des collections privées, transformé en musée colonial en 1908. Il a ensuite été fermé et ré-ouvert en 1947 avec l'émergence d'un sentiment national. <http://amazonian-museum-network.org/en/amazonian-museums/stichting-surinaams-museum>. Par ailleurs, à Jakarta, la Société des Arts et des Sciences hollandaise a fondé un musée en 1778 (Brinkgreve 2012 : 153-158). Dans le cadre de la Belgique, c'est d'abord pour le roi Léopold II et à partir de 1908 pour la Belgique que furent collectés les objets. En effet, le Musée royal de l'Afrique centrale fut créé en 1898 pour exposer les premières œuvres rapportées de l'État indépendant du Congo par des militaires. Elles étaient au départ déposées dans les écuries du roi, puis, à partir de 1885, au Musée d'Histoire naturelle de Bruxelles (Wastiau 2000 : 17). Les logiques sont tout à fait différentes du musée colonial à visée « civilisatrice » créé par la France.

38. L'IFAN avait créé des centres « ifans » disséminés sur l'ensemble du territoire colonial. Une de leurs missions était de créer des musées dans les capitales des territoires coloniaux français. C'est dans ce contexte que le palais royal d'Abomey a été transformé en musée en 1944.

un enjeu important pour les acteurs culturels et pour les politiciens des anciennes colonies. La menace d'instabilité politique dans les années 1960 a poussé les nouveaux chefs d'État à développer un sentiment national pour éviter que les minorités ethniques revendiquent chacune leur part de reconnaissance. L'objectif était d'anticiper ces revendications et de renverser le phénomène en absorbant les diversités culturelles par le concept unificateur de la nation :

« Dans la grande majorité des États nouvellement indépendants, le musée est conçu comme un outil de diffusion de l'idée de nation. Cependant, cette représentation de la nation à construire est le plus souvent confiée à des Européens, parfois les mêmes qu'à l'époque coloniale » (Gaugue 1997 : 28).

Le moment des indépendances a eu pour effet de créer une situation d'urgence face à laquelle les dirigeants politiques devaient instituer des valeurs communes à partir desquelles fédérer les sociétés devenues nationales.

L'étude du musée Palais royal d'Abomey (Photos 22-23) nous permet de montrer comment le colonial s'exprime dans l'ethnographique³⁹. Nous verrons à travers cet exemple que c'est avec l'ethnographie qu'émerge la production de récits mythifiés ayant pour but de consolider l'image de la nation. L'analyse de cet exemple particulier nous permettra d'observer la bivalence de la transmission dans l'institution, c'est-à-dire qu'elle érige des images idéales, héroïques, qui engagent une identification dogmatique à laquelle résiste toutefois la transmission que Catherine Perret qualifie de « non généalogique » (Perret 1996 : 102-112) et qui au contraire invite à d'incessantes opérations de réécriture du passé (Seiderer 2011 : 23-42).

A. L'exposition de l'Institut français d'Afrique noire

La première ébauche du musée fut réalisée par Agoli-Agbo, c'est ensuite l'administration coloniale, sous l'égide du gouverneur Reste qui transforma le palais en musée. Donc depuis 1943, le Palais royal d'Abomey est devenu un musée d'histoire :

« Le musée d'histoire est installé dans les bâtiments de la cour principale du roi Guézo. Le musée, dont la première ébauche fut créée par le roi Agoli-Agbo, avec le concours de l'administration, fut d'abord conservé par la famille royale, puis par l'autorité administrative, avant d'être officiellement confié à l'IFAN en 1943. Le directeur du centre IFAN est le conservateur du musée. Celui-ci a été progressivement organisé et de nouvelles salles d'exposition aménagées, il ne prendra sa forme définitive qu'après la restauration complète. Il a suscité au cours de ces dernières années un intérêt de plus en plus grand ; ouvert d'abord le jeudi et le dimanche, il a dû ensuite être ouvert tous les jours. [...] Les principales collections sont celles des

39. Nous renvoyons à Michel de Certeau (1975).

trônes des rois d'Abomey, des sabres, récades et attributs royaux, des statues en bois plaquées de cuivre ou d'argent selon la technique typiquement aboméenne, et celle des *asin*, autels portatifs du culte des ancêtres royaux » (IFAN 1954 : 110-111).

L'exposition est indissociable du site dans lequel, par lequel, elle prend corps. En élaborant un bref cheminement chronologique de l'exposition, nous pouvons d'une part voir combien celle-ci circonscrit l'ensemble du site et son emblème à la fois royal et religieux. Nous pouvons d'autre part observer la cristallisation d'une image inaltérée, identifiée à la « culture fon ». Nous retrouvons dès lors, à travers l'analyse stratifiée de l'exposition du musée, la persistance d'une identité dans le temps et dans l'espace, presque



Photos 22 et 23. Musée Palais royal d'Abomey, Bénin.
Photos et © Anna Seiderer.



indépendamment du temps et de l'espace. Notre hypothèse consiste à dire que cette trans-temporalité de « l'identité fon » est liée à la décontextualisation de l'image, à sa transformation en icône.

Le premier centre IFAN du Dahomey a été installé dans l'ancien Palais royal, auquel Béhanzin avait mis le feu en 1892, lors de la conquête française du territoire. C'est Agoli-Agbo, frère de Béhanzin, placé au pouvoir par l'administration coloniale, qui tente de remettre le palais en état, de rassembler des objets nécessaires à sa fonction royale. Mais refusant de se plier aux contraintes coloniales, ce dernier roi est lui aussi envoyé en exil en 1900. Ayant définitivement mis un terme au pouvoir monarchique, le palais est investi par l'administration coloniale y élaborant les premières ébauches de musée – à la suite d'Agoli-Agbo, qui probablement n'aurait pas qualifié son entreprise de muséographique – jusqu'à sa reprise par l'IFAN. Toute l'ambivalence des structures muséographiques se rejoue alors dans cet espace qui, tout en permettant la transmission du passé, parachève l'histoire royale au passé. Le palais, en devenant un musée d'histoire, n'a de cesse de rappeler – en exposant les attributs royaux – l'absence des rois eux-mêmes. Trois sources nous permettent de nous représenter l'exposition inaugurée par l'IFAN. Le premier document est un guide du musée réalisé par Lombard et Mercier (pour l'IFAN), le second est un enregistrement que nous avons effectué avec Nodicio Bachalou, l'ancien interprète de l'ethnologue Pierre Verger, ayant été guide au musée une trentaine d'années. Assis dans son salon, il nous fait une visite guidée imaginaire, nous parcourons le musée des années 1960 tel qu'il se le remémore. Enfin, le livre d'or du musée constitue notre troisième source de témoignages, celle-ci nous permet de voir la réceptivité de l'exposition auprès du public. Il va de soi qu'un livre d'or ne constitue pas une étude objective dans la mesure où ce n'est qu'une minorité de visiteurs qui y laisse une trace. Mais l'objet n'est pas tant d'en faire une « étude des publics » que de déduire, à partir des remarques, le contexte politique du visiteur et l'objectif fixé par l'exposition.

Description de l'exposition à partir de documents d'archives

La publication du guide du musée d'Abomey en 1959 constitue le document le plus complet de l'exposition et du contexte historique de son installation (Mercier & Lombard 1959). Le musée est donc installé dans la partie la plus méridionale, plus précisément dans ce qui reste des palais de Ghézo (1818-1858) et de Glélé (1858-1889), les deux derniers construits. La restauration fut entreprise par le gouverneur Reste, qui eut l'idée de créer un musée où seraient exposées les collections d'objets royaux qui avaient pu être sauvés. Il fut pris en charge en 1943 par l'IFAN. Les bâtiments ont alors été restaurés en partie, et couverts de tôles et de chaumes, pour que soit sauvegardé l'aspect traditionnel des cases royales. Les murs d'enceinte ont été réédifiés, ainsi que la maison à étage du roi Ghézo, dont l'entrée donne sur

la place royale Singbodji l'homologue au XIX^e siècle de la place Atakinbaya devant le palais d'Agadja (XVII^e siècle). Certains remparts du palais du roi Kpengla, dont un côté donne sur cette place, ont été restaurés, en attendant que puissent l'être également tous les autres. Le guide présente les différentes étapes de la visite du musée, non pas en tant que lieu d'exposition, mais en tant que trace d'un passé révolu. Toutes les descriptions publiées dans le guide révèlent l'intensité de l'absence des rois d'un royaume déchu. En évoquant la place Singbodji, Lombard et Mercier évoquent le vide qui a cédé à cette place d'où le roi s'adressait au peuple. Elle est située devant la maison à étage que Ghézo a construite sur le modèle des maisons européennes établies sur la côte. Le guide décrit alors la maison : la désuétude des pièces est d'autant plus forte qu'elles rappellent simultanément le faste passé :

« Dans la première [salle], située au-dessous de l'escalier donnant accès à l'étage, il y avait un objet culturel destiné à protéger la personne du roi : c'était une jarre surmontée de deux crânes et ornée de cauris, à côté de laquelle se trouvait une barre de fer plantée en terre. Le roi, seul, et ses femmes pouvaient y résider, de même que dans la seconde pièce où étaient amassés ses objets personnels et les richesses [cauris, tissus, boissons, etc.] destinées à être distribuées au peuple, et où il venait se reposer et manger » (Mercier & Lombard 1959 : 6).



Photo 24. Ancien guide du Musée Palais royal d'Abomey, Bénin, 2005.

Photo et © Anna Seiderer.

Le guide décrit des objets qui ne figurent plus au palais, et qui, par conséquent, ne font pas partie de l'exposition. Les objets sacrés tels que la jarre dans laquelle les princesses allaient puiser l'eau lustrale ne sont plus dans la maison. La barre de fer plantée en terre, était-ce un *asin*, que l'on érigeait aux défunts ? Les pièces qui contenaient les cadeaux distribués au peuple sont vides aujourd'hui, et l'étaient déjà au temps de la rédaction de ce guide en 1959. Le seul passage où le guide revient au présent, et évoque les collections du musée, c'est pour en souligner la « familiarité » et rappeler les différents « corps de métiers » de la ville :

« Comme on [A. Réal] l'a souvent souligné "l'art dahoméen est celui qui, peut-être, paraît le moins incompréhensible à des Européens". Les collections du Musée nous mettent en présence des principales formes de cet art : sculpture sur bois, travail du fer, travail du cuivre, bijoutier d'argent, étoffes appliquées ; il faut y ajouter les bas-reliefs, en terre, colorés, qui figurent sur les bâtiments » (Mercier & Lombard 1959 : 13).

Le guide poursuit non pas en s'engageant dans une analyse formelle des collections, mais en soulignant la spécificité des différentes pratiques artisanales, pouvant être à la fois politiques et religieuses. Contrairement au ton employé par Le Hérisse, qui ne cesse de rappeler les avantages civilisateurs de la colonisation sur une société barbare, Mercier et Lombard sont empreints de nostalgie.

Visite guidée imaginaire de Nodicio Bachalou

L'enregistrement a été fait, spontanément, le 13 novembre 2005 à Abomey. Installés dans le salon de l'interprète, nous avons demandé à Nodicio Bachalou de nous conduire à travers le musée, il se livre alors à une visite guidée imaginaire se déroulant vers 1960. Selon lui, l'exposition n'aurait pas (ou très peu) changé. Il joue parfaitement le jeu, assis dans son salon, il s'adresse à ses visiteurs et nous décrit l'espace que retracent ses souvenirs :

« Le musée historique d'Abomey se trouve à l'intérieur du palais des anciens rois. Et le palais du roi d'Abomey était grand de quarante-quatre hectares de superficie. Sa construction a commencé dès le règne du roi Houegbadja dans les années 1600 et la construction a pris fin vers 1822 sous le règne de Glélé. Quand chaque roi arrivait au pouvoir, il agrandissait le palais et faisait sa première cour, sa deuxième cour, et il y a un espace assez énorme pour abriter les épouses royales, qui était la troisième partie du palais. L'espace est agrandi au règne de chaque roi. Et puis, le palais a connu un incendie et a été abandonné. Il a perdu sa plus grande partie. Les parties énormes du palais sont en ruine. Donc le musée est construit dans les parties ayant échappé à la destruction, les cours de Ghézo et de Glélé, qui sont actuellement le musée d'Abomey. Pour visiter, il y a d'abord la devanture du palais. Quand on entre, on rencontre Ayzan, c'est un *vodun* indéplaçable. C'est pourquoi on l'appelle *Ayzan*, c'est le fétiche de la guerre.

Il renvoie les mauvais esprits qui peuvent se diriger vers le palais pour y entrer. Lui, il les connaît et puis il les renvoie. On le trouve aussi souvent dans les marchés. Et ensuite on peut trouver *Globosso*. C'est la tribune de trois mètres de diamètre et d'une hauteur de trois mètres soixante à peu près et sous un abri en paille. *Globosso* est une élévation en terre battue de un mètre soixante de haut et trois mètres de diamètre, circulaire. C'est comme un cylindre en terre avec un escalier. Il y a trois marches. Le roi monte pour s'adresser à son peuple de *Globosso*.

On trouve à la façade du palais ce qu'on appelle *Métaqho*. C'est aussi une case surmontée sur une élévation en terre avec des ornements de têtes humaines. *Métaqho*, c'est toujours pour appréhender les ennemis qui peuvent s'emparer du palais. S'ils voient ça, ils comprennent que si on ne fait pas attention ici, on y laisse la tête.

Et puis on entre dans le palais par l'entrée principale, c'est-à-dire par la case à étage qu'on appelle le *Symbo*, et cette case à étage a symbolisé le nom de toute cette partie appelée *Symbolji*. Via la façade, quand on est sur l'étage, on dit qu'on est à *Symbolji*. Puis on débouche sur la première cour, *Kpolodji* veut dire "lieu où le visiteur doit s'arrêter". Il s'arrête à ce niveau, c'est le lieu de rencontre du visiteur. Si le visiteur est permis d'entrer, il y a des hommes qui le reçoivent. Et si le problème qui amène le visiteur n'a pas grande importance, il doit rentrer chez lui. Mais si la mission est très importante, il est introduit dans la seconde cour.

Comme il n'y a pas grand-chose à voir dans cette première cour, nous allons passer à la deuxième, *Legadjaho*, puis il y a la salle d'attente des princesses, et la troisième salle s'appelle *Fagbassa*, c'est réservé au *Bokono*, au devin du roi, et puis on passe par un portail à auvent pour *Honoua*, pour entrer dans la deuxième cour. Normalement un palais possède plusieurs *Honoua*, la première à l'entrée du palais s'appelle *honoua*. Normalement, le palais on l'appelle *Honoua* aussi et l'autre qui se trouve à l'intérieur s'appelle *Honoua-Logodo*. Mais pour la distinguer de l'autre qui se trouve aussi à l'intérieur, on l'appelle *Logodo*. Quand on passe, on traverse *Logodo* et on se retrouve dans la deuxième cour. Là, on peut découvrir immédiatement *Adjallala*, un grand bâtiment, ça veut dire "quelque chose qui a plusieurs ouvertures", mais aussi une poterie peut s'appeler ainsi, car elle a plusieurs trous. Et c'est là que se tenait le conseil du royaume qui regroupait parfois les ministres, les chefs de coutume, le chef de culte présidé par le roi lui-même. Le roi est également le chef de famille. Actuellement cette salle est destinée à la visite du musée. On arrive ensuite à un autre bâtiment qui est dit *Djoho*, qui veut dire la salle du trône. La salle des trônes abritait depuis le règne des rois, les trônes des rois qui ont fini de régner. C'est-à-dire les rois qui sont déjà morts. Le nôtre repose dans cette salle, on appelle le bâtiment salle des trônes. On peut voir aussi trois temples, des cases très basses, on l'appelle *Boho*, il abrite deux morceaux de pierres, qui ont été utilisés d'abord comme enclumes par les rois. On battait le fer chaud sur ces pierres-là. Deux d'entre ces pierres ont été transférées dans le palais. À l'intérieur de cette case-là et qui servait d'enclume pour aiguiser. À la veille du départ en guerre les chefs des armées et les braves soldats venaient jusqu'à cette cour pour aiguiser les couteaux à ces pierres sacrées. Car c'est pour avoir un peu de pouvoir

sacré avant de partir à la guerre, puisqu'en aiguisant les couteaux contre la pierre, on prononce une phrase : *Ouanodogané*, qui veut dire "tant qu'il y aura des enclumes dans notre palais le tranchant de nos couteaux sera toujours contre nos ennemis". Et en prononçant les paroles, on reçoit un peu de pouvoir sacré.

C'est le premier temple ça. Et le deuxième, de toiture très basse, il est fait en mémoire du roi défunt. C'est-à-dire que si un roi est mort, le roi qui lui succède fait un [...] en sa mémoire et l'esprit du roi mort est invité à vivre symboliquement et invisiblement dedans. Pour le roi Ghézo dont on parle, le lieu a été pétri avec du sang humain. Ghézo avait fait une guerre pour libérer son peuple parce que le royaume, bien avant, vivait sous la domination des peuples guéléde, des peuples yoruba, qui venaient du royaume nanti d'Oyo, et qui renvoyaient tout le monde vers le palais. Ils passaient de maison en maison pour ramasser toutes les richesses laissées par les fuyards. À partir de 1851, le règne d'Agadja, il y a eu négociation. Ce qui veut dire que les Oyo vont laisser ce palais tranquille pendant cent dix ans contre paiement de quarante et une femmes, quarante et un bœufs, quarante et un moutons, quarante et un tissus, des pièces en or, des cauris, des perles rares et transportées par quatre cents hommes. Puisque c'était des cauris qui sont demandés. Le royaume a payé pendant une durée de 110 ans. C'est quand il est devenu roi que Ghézo a été en guerre pour y mettre fin.

Et avec le sang des ennemis morts, on a pétri la terre pour faire les murs symboliques du temple *Djoho* de Ghézo. En visitant le musée, on entre à l'intérieur de *Djoho*, les murs sont encore là.

Donc la première salle à visiter est la salle des trônes. Quand on entre dedans on trouve douze trônes en bois. Sculptés en une pièce, on les appelle *Séko*, et dans les intervalles on trouve des petits tabourets. Les trônes et à l'intérieur de l'intervalle des trônes, on trouve des petits tabourets à trois pieds, à quatre pieds, qui étaient en usage aux ministres, aux chefs de culte, aux princes et princesses et aux grands personnages du royaume. Ces tabourets, on les appelle *Kataklé*. Et un peu plus loin, on peut voir aussi quelques statuettes, qui étaient les fétiches du royaume. Il y a les *Tohossou*, c'est le *vodun* des eaux fluviales, maritimes, de la pluie qui tombe, et d'autres qui représentent le *vodun* du tonnerre, *Héviosso*, il représente la force de faire pleuvoir sur le pays. Y en a un qui s'appelle *Lisa*. Et qui a un mari, qui s'appelle *Maho*, lui il est le *vodun* de la richesse, des trésors, de tous les biens du royaume. Il change toujours de vêtements. On peut voir après la présentation des autres *vodun*, nous allons passer dans la deuxième salle.

Je peux vous dire que c'est celle que j'ai appelée tout à l'heure *Adjallala*. J'ai bien dit comme celle du royaume. Aujourd'hui, elle est devenue salle d'exposition des *asin*. Et dans son premier compartiment, on trouve les attributs du *Fa*. Le *Bocono* et tous ses attributs se trouvent exposés dans la salle. Dans le premier compartiment de la salle et puis, on peut trouver aussi à côté du *Fa*, le cauris, tout cela faisait partie des attributs du *Fa* et quelques statuettes aussi qui se rapportent à *Fa*. Et on entre immédiatement dans la grande pièce de *Adjallala*, qui abrite les *asin*. Les *asin* sont des objets portatifs, fabriqués sous forme de parasols. Ce sont des objets qui incarnaient les rois. Je peux vous dire qu'autrefois il y avait toujours des fêtes en mémoire des rois

défunts. Et on a créé ces objets, les *asin* que vous voyez là, qui incarnent les défunts pendant les cérémonies. Dans les cérémonies, les défunts sont appelés à entrer invisiblement dans ces objets-là pour recevoir les repas de fêtes. Je peux vous dire que les hommes d'autrefois ont la croyance, et, à la fin de la deuxième saison des pluies, on faisait une cérémonie qu'on appelle *Djahoho*, et qui consiste à offrir à boire et à manger aux défunts. Pendant ces grandes fêtes, on faisait sortir ces objets et on les plantait devant les *Djoho*. Le roi était présent, entouré de tout le monde, y compris les princes et les princesses, des ministres pour les grands jours de ces fêtes, et puis on déposait sur chaque *asin* un dépôt de nourriture. Après le dépôt, tout le monde se met en route.

Et on sait que le mort est venu chercher la partie invisible du repas qui lui est proposée. Et quelques instants plus tard, les vivants viennent prendre le reste.

Ces fêtes arrivent à la fin de l'année. Et, nous sommes en préparation de ces fêtes. Et puis on peut lire sur chaque *asin* l'emblème de chaque roi aussi. Houegbadja, Kaba, Houegbessou, Agonglo, Ghézo, Glélé, Béhanzin et Agoli-Agbo. L'emblème de chaque roi se trouve sur son *asin*. Et puis à la sortie de la grande pièce, on trouve deux jarres en porcelaine, qu'on appelle *Seri*, pendant les funérailles des rois, on faisait la musique des *Seri* avec ces vases en porcelaine, heu, c'est des vases en poterie qu'on utilisait. Et puis plus tard, les Portugais ont vu la musique, ils ont vu les vases, ils étaient très contents et ils en ont emporté deux comme modèles. Et arrivés à Lisbonne, ils ont produit des copies conformes en porcelaine.

On peut voir à côté aussi, des sabres, ce que nous appelons des sabres pour danser, pour rendre des commissions, ce sont des sabres d'ornement. Et puis nous sortons de la troisième salle et nous entrons dans la cour des canons, de marque portugaise. Un nombre important est dans cette cour. Et chacun de ces canons était en usage pendant les grandes guerres. C'était le Portugal qui les vendait au roi. Et ils n'acceptaient pas les cauris pour les acheter. Pour acheter les canons, il fallait quinze hommes valides et vingt et une femmes. Les femmes valaient un quart de moins que les hommes.

Et après on entre d'abord dans une cour qu'on appelle *Aossegbé* : la cour des épouses. Et le palais est grand. Quarante-quatre hectares de superficie, il abritait énormément d'épouses. On dit même qu'un homme avait quatre mille épouses, elles appartenaient à un seul roi. Et parmi les épouses il y avait trois cents hommes valides, ceux-là étaient des eunuques. Ils étaient tous castrés. Ils n'y pouvaient rien et vivaient parmi les épouses. Ils s'occupaient des corvées du bois de chauffage, fendiller le bois [il fait un lapsus et dit "pour fendiller le roi"], chercher l'eau. Et puis les fillettes du roi et d'autres filles amenées des pays ennemis, prisonnières de guerre. On les appelle, *Agbo*, c'était celles qui habitaient le palais. On a appris du roi qu'il a beaucoup de femmes et qu'à sa mort on ne doit pas l'enterrer célibataire. Parce qu'il a eu beaucoup de femmes dans sa vie, c'est devenu normal alors il va commencer à courir vers d'autres femmes, et c'est ça que la coutume a refusé. On ne doit pas laisser le roi courir tout seul dans l'au-delà. Et parmi ses épouses, il y en a qui se donnaient volontaires pour le suivre. Je dis bien volontaires parce qu'elles sont jugées après la vie sur la terre et il existe dans

l'au-delà une vie qui n'a pas de fin. Elles préfèrent accompagner le roi pour aller jouir de l'autre vie. Ce qui veut dire que deux cents étaient volontaires, au lieu de quarante et une. À la mort du roi Glélé, le nombre était de trop, on a choisi parmi les deux cent quarante et une femmes. Un tombeau a été creusé, les femmes étaient bien joliment habillées, parées de bijoux, certaines sont descendues dans le souterrain chacune assise. Et quelqu'un leur a apporté un verre de ciguë importée du Portugal. Une fois le verre bu, on commence à s'endormir et c'est la mort. Le tombeau a été foré et refermé, c'est le tombeau qu'on voit, qu'on visite très souvent dans le musée. Les deux derniers rois, Agoli-Agbo et Béhanzin n'en ont pas.

Et puis après le tombeau des *ahossi*, on se débrouille sur le tombeau et quand on entre on peut même monter jusqu'à l'intérieur, on trouve un lit, sur la surface du tombeau. Cela veut dire que, tous les cinq jours, le roi recevait son repas de l'au-delà. On apporte jusqu'à aujourd'hui un repas bien préparé. Il faut nécessairement des vieilles femmes qui ont passé l'âge d'avoir des enfants. Ces vieilles femmes se préparent, mettent de jolis vêtements. Elles se mettent à genoux et amènent des plateaux dans la terre. Le premier plateau reçoit la nourriture et le deuxième, la boisson. On n'apporte jamais le repas du roi dans une assiette, ni même dans une calebasse. Si vous le posez dans une assiette, le roi ne le reçoit pas. Parce qu'il est déjà mort et enterré, il doit le recevoir par terre. Il faut le déposer par terre. On verse sa boisson par terre. Et avant de faire ça, il y a une petite cola qui accompagne, suivie des phrases : "*sakou sakou il fait nuit ago il fait nuit*". Et quand le repas est bien déposé sur le plateau, on attend un petit moment et il dit "*Go aiho*", il fait jour maintenant, et puis le repas est parti. Et ce repas a lieu tous les cinq jours, jour du marché de Sokoto.

On entre dans la troisième salle, la salle *Adjallala* du roi Glélé, on est entré aussi, il abrite les bijoux et les vêtements du roi. On voit des vêtements et des tuniques d'apparat. Des cloches, et après les tuniques, des grands pagnes dans lesquels le roi se drapait dans les moments forts. On trouve aussi des bijoux, en or et en argent, fabriqués dans le XVIII^e et le XIX^e siècle. Des bracelets d'apparat pour agrémenter l'avant-bras des épouses, des grands personnages et des princes et des princesses. Il y a aussi un grand parasol, le roi restait sous le grand parasol.

On voit aussi les chaussures du roi entièrement en cuir et en toile. Fabriquées dans le XVIII^e et le XIX^e siècle. Ensuite on voit aussi les récades, c'était des bâtons de danse. Bien avant les guerres autrefois, c'étaient des luttes de corps à corps, armés de manches de houe depuis le règne de Houegbadja. Mais à partir du règne de Agadja, le royaume a produit des armes à feu. Et les houes n'ont plus de rôle à jouer, elles sont devenues des bâtons de danse et de commission. Si le roi envoie un messenger quelque part, le messenger est porteur d'un de ces bâtons, envoyé spécial du roi. Vous voyez !

Et puis on entre dans la troisième salle, celle qu'on appelle, *Adajaho*, la salle du courage, et qui abrite la représentation des armes du royaume. Et quand on entre, on trouve au premier plan une estrade qui abrite un morceau de pierre Ouah, ces pierres-là, c'est le roi Glélé qui a dit : "la pierre est créée, mais elle reste pour toujours". Ce qui veut dire que le forgeron, qui forge sur la terre va mourir un jour et son fils va prendre la pierre pour commencer

à forger, et le fils aussi va mourir un jour et le descendant aussi va prendre un héritage et la même pierre a servi beaucoup de générations, de même le roi a dit je suis comme le forgeron je vais mourir un jour et la pierre, c'est le pays Dahomey. Les successeurs vont poursuivre, vont mourir aussi, mais le royaume est immortel comme les pierres.

Dedans on voit la représentation des armes. Les grands couteaux qu'on appelle *Atakla*, et d'autres qu'on appelle *Goubassa*. Il y en a un qui porte la miniature des armes guerrières. Les soldats prenaient ce coupe-coupe-là, le dressaient vers le pays à conquérir et le lendemain se mettaient en route vers ce pays-là. Et le pays devient immédiatement captif du royaume du Dahomey. C'est donc ici qu'on trouve la représentation des armes, des fusils à pierre, fabriqués dans le royaume. Les Portugais vendaient des armes très rapides. Et le royaume les achetait. Et d'autres ont été reproduites comme copie conforme. Et puis vous voyez une statuette en pierre, qu'on appelle *Gun*. Et c'est la statue du *vodun* de la guerre. Et cette statue-là, à la veille de la guerre, recevait une certaine bénédiction, une prière, suivie d'un sacrifice d'un boeuf pour souhaiter la réussite. Cette statuette porte un chapeau métallique. Et lui-même portait dans sa main un *Goubassa*. La statue originale se trouve dans le musée de l'Homme, à Paris. Et c'est sa copie conforme qu'on voit ici. Je peux vous dire en sortant de la quatrième salle, celle qu'on appelle la salle des armes, que la visite du musée va prendre fin.

Je vous remercie. Vous avez des questions ? »

Nous avons préféré respecter l'oralité du texte pour ne pas le recouvrir par une forme éditoriale, ce qui conduit à des tournures de phrases redondantes ou même parfois tout simplement étranges. De même, la retranscription peut même être erronée du fait de la difficulté de l'intelligibilité de certains mots. Ce qui nous a toutefois semblé passionnant dans cette démarche, c'est d'une part l'aisance avec laquelle Nodicio s'est livré au jeu et le recours à la mémoire qu'il implique. Contrairement au guide publié par Lombard et Mercier, qui possède peut-être une plus grande rigueur chronologique, il apparaît que Nodicio s'est approprié l'histoire au point de pouvoir la détourner, la déformer et parfois la réinventer. Si la trame historique générale est conforme aux écrits historiques de l'IFAN, il ne les reproduit pas machinalement, mais sélectionne les éléments qu'il décide d'évoquer. Il attache, par exemple, beaucoup d'importance à la pierre sacrée sur laquelle aiguiser les armes avant la guerre. Il n'est pas sûr que ce soit la ciguë que buvaient les reines avant de rejoindre le roi défunt. Le dévouement des femmes sacrifiées est également incertain, mais il montre que Nodicio répond à la condamnation occidentale qui jugeait ce royaume comme étant « barbare, cruel et sanguinaire ». Le fait de finir la visite en rappelant l'importance de la sculpture *Gun*, en soulignant simultanément qu'elle est aujourd'hui détenue par la France⁴⁰, ouvre un débat polémique

40. Elle avait à l'époque été rapportée au musée de l'Homme et se trouve aujourd'hui au pavillon des Sessions du Louvre.

quant au pillage du royaume par les Français et à la restitution des objets par les pays détenteurs.

Ainsi, paradoxalement, le discours respectueux et rigoureux du guide élaboré par Mercier et Lombard, qui n'évoque pas tant les objets exposés que le contexte historique, est beaucoup moins polémique que la visite guidée imaginaire de Nodicio Bachalou. Celui-ci, en jouant au guide, en profite pour problématiser l'histoire, à partir des objets exposés tout autant que du site. Il profite de faire une visite guidée de l'exposition et du site pour provoquer le visiteur, là où Mercier et Lombard cherchent à réhabiliter l'image du royaume en minimisant ce qui pourrait être déroutant pour un lecteur occidental.

Commentaires du livre d'or

L'étude du livre d'or et de l'inventaire constitue notre troisième source à partir de laquelle étudier le musée d'histoire au moment de sa création. Nous aurons recours à ce support pour les différentes périodes à partir desquelles nous réinterrogerons le musée, à savoir sous le régime marxiste-léniniste, et notre époque contemporaine. L'objectif est de voir à quel point les commentaires fournissent d'une part des informations sur l'exposition et révèlent d'autre part l'impact du contexte idéologique sur la perception de l'exposition :

- 17 février 1950, François Mitterrand appose sa signature.
- 23 avril 1950, « Je préfère encore (!) », signature illisible.
- 26 mai 1950, « *It is a pleasure to see the interest in preserving always the memory of the glories of Dahomey. The work of IFAN and the museum Staff are to be highly commended. I shall thorough enjoy all my stay in Abomey because of the kind assistance my friend in the museum have given me* »
Dr. Justine M. Johnson, Rockefeller Foundation, Northwestern University, Evanston, Illinois, USA.
- 9 août 1950, « Je remercie beaucoup au gouvernement français pour l'amour qu'il a pour nous renouveler du fait de nos ancêtres », signé le natif d'Abomey.
- 8 septembre 1950, « Particulièrement sensible devant les faits historiques dont je suis pour la première fois témoin au cours de mon passage à Abomey. Je remercie chaleureusement l'IFAN à qui revient la charge de la conservation des objets historiques de mon pays », D'Almcida Decio Émile, police, Cotonou.

Les premiers témoignages du livre d'or indiquent combien l'exposition des vestiges royaux, de l'histoire du royaume et de la « dynastie des rois du Dahomey » contribue à leur enterrement. Sacraliser une histoire permet très efficacement de la déplacer, de la faire glisser vers un autre plan. D'entité politique et de contre-pouvoir effectif, elle devient une épopée mystifiée. Elle n'est plus efficiente dès lorsqu'elle est relue par le filtre d'un régime

démocratique. Le palais royal, le symbole de la puissance du royaume dahoméen, devient un temple, les témoignages deviennent des reliques.

Le livre d'or témoigne d'une grande reconnaissance aussi bien de la part des étrangers de passage que des « natifs ». L'exposition permet de transformer tout pouvoir efficient en souvenir : « merci de nous renouveler le souvenir ». Merci de transformer en souvenir cette réalité menaçante, merci de vous substituer à nos griots, de devenir les garants d'une histoire que vous venez écrire pour nous.

La réussite politique et idéologique du musée apparaît ici dans toute sa splendeur. Le gouvernement colonial se voit remercié d'avoir vaincu la monarchie aboméenne, d'avoir soumis la région à la législation française et d'avoir simultanément transformé cette histoire vive en épopée glorieuse.

B. Mise en scène glorieuse de la dynastie royale

« Abomey : remparts en ruine, résidence agrémentée d'obusiers et de canons. Beaucoup de femmes fument des pipes courtes, tels des militaires.

Le fameux palais des rois : défiguré – naturellement – par la restauration. On a rogné les toits de chaume, pour améliorer la visibilité des bas-reliefs, je suppose. On a tout repeint, mis sous le chaume un toit de tôle. Deuxième mort de Béhanzin. Au musée, beaux chasse-mouches faits de queues de cheval montées sur crâne humain, avec un manche sous la mâchoire.

Hier soir, le tam-tam commandé pour la visite du général (car il est venu un général) défila sous nos fenêtres. Arlequins nègres. Jeunes rouleuses colorées. Oripeaux de cirque forain. Grandiose parade pour le général !

Il n'y manquait que les croix, les feuilles de chêne, les épaulettes [...] »

Leiris 1981 : 175.

Les trois sources évoquées ci-dessus nous permettent de voir l'ambivalence de l'institutionnalisation du passé, de sa transformation en histoire ou plutôt en historiographie. La muséification du passé, par un site ou l'exposition d'objets ayant une fonction cultuelle ou culturelle, en fait des objets manipulables. Mais, nous l'avons vu grâce à la visite imaginaire de Nodicio, la manipulation symbolique cristallisée par le musée ne subsume pas tout enjeu contemporain que porte le passé. C'est précisément dans le rapport et l'enjeu du passé que Nodicio se distingue des chercheurs de l'IFAN qui se sont trouvés piégés par leur conception de l'histoire. En cherchant à réhabiliter un passé, des pratiques, des cultures, dépréciées par les colons et les explorateurs de la première heure, ils ont érigé des icônes. Or, ce que montre bien Nodicio, c'est que tout ce passé, malgré la fin de la monarchie, est encore en jeu aujourd'hui, pour la société contemporaine. Nous voyons ainsi l'impact que le guide peut avoir sur une visite du musée, même si ce n'est pas toujours une personne aussi malicieuse et pertinente que Nodicio qui conduit le public à travers le site. Ce que nous a permis d'observer le livre d'or des années 1950, c'est que l'exposition peut devenir le haut lieu de la glorification de la mission coloniale.

Instrumentalisation du mythe par l'administration coloniale

« Le royaume du Dahomey méritait l'honneur de tenir la première place parmi les peuplades, ses voisines, groupées désormais sous l'autorité civilisatrice de son organisation, vraiment extraordinaire pour un pays noir, il les avait déjà surpassées beaucoup, alors qu'elles ne formaient encore que des confédérations de tribus sans grande cohésion et sans autres institutions que celles qu'on retrouve dans tous les groupements familiaux primitifs. »

Le Hérissé 1911 : 1.

La visite du musée commence encore aujourd'hui par la salle des trônes où est exposée toute la dynastie royale officielle. Nous reviendrons sur les personnages évincés par la généalogie. La seconde salle met en scène le mythe exposant les fondements du royaume et de la culture fon. Les cartels retranscrivent l'origine mythique de l'ancêtre fondateur de la lignée royale d'Adja-Tado et la migration de Agasu vers Allada.

Un second cartel présente les « 41 lois » ayant régi la vie du Dahomey sous le règne de Houegbadja de 1650 à 1680 :

« Les sources orales fon précisent que Houegbadja a promulgué "41 lois" à caractère éthique et politique. Le nombre 41, *Kande Lisa*, traduit le caractère sacré et la perfection de ces lois dont on a pu reconstituer quelques fragments. Ils traduisent probablement l'esprit des autres lois et promettent de comprendre le poids de la religion, de la politique et de la morale dans la vie de tout *danxoménu*, hier et aujourd'hui.

1. Que le Danxomé soit fait toujours plus grand.
2. Qu'aucune personne n'appelle de son ancien nom un *danxoménu* dédié à un Dieu et qui, de ce fait, en porte un nouveau.
3. Qu'aucun fils de Houegbaja n'en tue un autre.
4. Que tout *danxoménu* consulte les ancêtres avant toute décision importante.
5. Que toute personne ayant le même *Joto* qu'une autre n'assiste aux funérailles de cette dernière.
6. Qu'en dehors du prince bénéficiaire, aucun autre homme ne soit enterré dans la concession à lui attribuée par le roi.
7. Que nul sur toute l'étendue du royaume ne soit adultère.
8. Que nul, en dehors du roi, ne croise la reine, etc. »

L'objet de ce cartel est de montrer, comme il l'indique, le caractère politique et éthique des lois régissant la vie des Dahoméens. Il semble que le caractère éthique puisse être entendu de deux manières, désignant deux aspects distincts du royaume. Le premier opère comme des préceptes qui garantissent le bon fonctionnement de la société : ne pas tuer son frère, ne pas commettre l'adultère, etc. Le second traduit le fondement religieux et sacré du pouvoir politique comme l'atteste la loi n° 5. Le *Joto* est défini par Maurice Ahanhanzo Glélé comme l'« esprit protecteur » redistribuant les liens de parenté. Les successions royales ne sont pas des successions « natu-

relles », de père en fils, mais sont déterminées par le *Fa*, science divinatoire pratiquée au Bénin et au Nigeria, et le *Joto*.

Une autre pièce du palais, située dans un bâtiment perpendiculaire à l'*Adjallala*, où se trouvaient exposés les trônes, et l'introduction « historique » du royaume est la « salle des armes » où sont notamment présentées les célèbres amazones.

Nous pouvons observer que le musée d'histoire du Dahomey présente fidèlement la complexité du royaume, en insistant à la fois sur son caractère « éthique » et « politique ». Toutefois, nous devons souligner que cette histoire est mise en scène sur un mode généalogique, déployant, redéployant à chaque succession, les règles éthiques et politiques instaurées par Houegbaja, le fondateur du royaume d'Abomey. Après avoir présenté le panthéon royal, l'exposition passe à sa genèse, pour enfin présenter les héroïnes de l'armée dahoméenne : les amazones. À partir de ce que permettent de comprendre, par recoupements et déductions, les archives et publications concernant l'état du musée sous l'égide de l'IFAN, nous pouvons supposer que l'exposition valorisait cette dynastie sans omettre toutefois ses aspects sanguinaires et « primitifs ».

Opération de mythification d'un pouvoir royal effectif

L'IFAN semble avoir opté pour une exposition valorisant le passé royal, pour modérer les élans anticoloniaux et pour tamiser les tensions qui pouvaient surgir au sein de la communauté dahoméenne du fait de la destitution de Béhanzin. Les rancœurs, ou jeux de pouvoir réprimés par les troupes françaises pouvaient reprendre le dessus et entraver le projet colonial. L'administration coloniale et l'IFAN ont conféré au musée le même rôle : reproduire l'imaginaire glorieux du royaume et le représenter au musée permet de recouvrir et d'embaumer la violence coloniale. L'appareillage « moderne » que constitue le musée permet de cristalliser et diffuser une image idéale du royaume. La mystification des rois fait oublier les conflits latents qui agitent quotidiennement la population aboméenne. L'efficacité de ce processus se voit dans les remarques du livre d'or où le public, après avoir été colonisé, en vient à remercier l'administration française de faire de l'histoire une nécrologie poétique :

- 1^{er} avril 1950 : « Explication très intéressante et poétique », J. Michel.
- 1^{er} mai 1950 : « Je n'ai pas voulu passer à Abomey sans visiter le musée révélant les restes de la dynastie des rois du Dahomey », signature illisible. »

Les commentaires immortalisés dans le livre d'or donnent l'impression d'une réconciliation, d'une pacifique passation de pouvoir. L'élogieuse mystification de l'épopée aboméenne semble convenir à tout le monde, aux natifs et aux colons. Les uns y voient « leur » histoire commémorée, « reconnue », et les autres sont devenus les maîtres griots, les artisans de la mémoire aboméenne. La mise en scène du musée construit une histoire

qui réorganise les traces du passé, c'est-à-dire la mémoire d'un peuple. Pour y parvenir, l'exposition évite tout positionnement critique et flatte l'adversaire afin d'éviter des revendications et critiques de sa part. Parfois cette épopée élogieuse porte un peu trop bien ses fruits, au point de nourrir des sentiments nostalgiques. Le 1^{er} octobre 1950, un visiteur écrit :

« Regrettant la mort de ces braves rois, je dépose ici ma signature [celle-ci est malheureusement illisible]. »

Les commentaires expriment une idée de fin de règne :

« [...] Je suis émerveillée d'entendre avec attention ces histoires et surtout ces éloges de la vaillance qu'ont vécus mes ancêtres. Quiconque n'aura goûté les joies de ce domaine a manqué son devoir et tout citoyen doit connaître l'histoire de son pays. 5 novembre 1950, Zitti Céopol. »

Le musée transforme le palais royal en lieu de pèlerinage civique. L'exposition circonscrit le cadre de ce qui devient une immense et magnifique nécropole :

« Nous nous félicitons d'avoir visité la salle du musée et rendons hommage aux grands hommes de notre race auxquels sont dus ces heureux souvenirs, 8 novembre 1950. »

Les visiteurs s'exclament devant l'histoire devenue un amoncellement de reliques ; les ancêtres font l'objet de pèlerinages. La dialectique est remplacée par une forme d'adoration silencieuse, à sens unique. Le Hérissé le soulignait déjà, l'exposition d'un trône souligne bien l'absence du roi.

C. Le Palais royal sous le régime marxiste-léniniste

Le 30 novembre 1974, deux ans après le coup d'état militaire, sur la place Goho d'Abomey, où le roi Béhanzin se rendit aux Français, le général Mathieu Kérékou déclarait l'adoption officielle du marxisme-léninisme comme idéologie d'État. Un an plus tard, le Dahomey devient la République populaire du Bénin (Banégas 2003 : 46). Le régime marxiste-léniniste s'effondre définitivement en 1990, lorsque, à la suite d'incessantes manifestations nationales, Mathieu Kérékou organise une Conférence nationale et, à la suite d'un vote, se retire du pouvoir⁴¹.

L'analyse qui suit nous permet de poursuivre l'hypothèse qui consiste à voir dans l'érection d'une image idéale de la société fon, la possibilité de recouvrir les tensions et ambivalences effectives qui tissent la société. En

41. Nicéphore Soglo, dont le fief est Abomey, est le premier président élu du Renouveau démocratique en février 1990. Ne parvenant pas à sortir le pays de la crise économique dans laquelle il a sombré au cours du régime également qualifié de « laxisme-béninisme », il cède à nouveau le pouvoir à Kérékou, cette fois élu sous la casquette d'un démocrate en avril 1996, jusqu'en 2006.

étudiant le musée d'histoire d'Abomey sous le régime marxiste-léniniste, nous voyons à quel point l'esthétisation de l'histoire, c'est-à-dire son détachement contextuel, historique, permet de valider tout type de discours idéologique. Un régime *a priori* marxiste-léniniste parvient à réinscrire un musée consacré à la dynastie royale aboméenne dans un discours révolutionnaire.

Abolition de la monarchie/glorification de la dynastie royale

Pour souligner la situation paradoxale du régime marxiste-léniniste, nous pouvons observer le livre d'or contemporain au régime. Par ailleurs, les archives conservées au musée, montrent la vivacité des débats concernant la restauration du site. Nous pouvons suivre la thèse de Richard Banégas, qui distingue plusieurs phases du pouvoir, passant de la répression virulente à l'ouverture⁴². Il apparaîtra *a posteriori* que c'est ce régime qui portera le plus grand soin aux « projets culturels » et à l'alphabétisation de la population. Aubin Honsinou, le directeur du lycée Béhanzin de Porto-Novo, ayant travaillé comme conservateur avec Alain Godonou au palais Honmé, sous le régime de Kérékou, souligne la situation paradoxale du régime :

« Apparemment ça pourrait sembler contradictoire, mais il faut dire que le régime marxiste-léniniste, qui a géré le Bénin de 1972 à février 1990 a posé un certain nombre d'actes majeurs sur le plan culturel. Positifs. C'est sous ce régime qu'il y a eu une sorte de mise en perspective du patrimoine culturel sous tous les plans. Les actes posés sont : la création, la construction d'un certain nombre de bâtiments comme par exemple la bibliothèque et les archives nationales⁴³. Et la transformation d'un certain nombre de monuments en musée. Par exemple, le palais Honmé de Porto-Novo, le site/monument de Kétou, la transformation du site royal d'Alada ; le palais n'a pas encore été restauré, mais a fait l'objet d'études préalables. Ensuite il y a eu le palais de Nikki, entamé et bouclé sous ce régime. Nous avons également le palais de Kinkinhoué dans le Mono, restauré lui aussi sous l'initiative de ce régime⁴⁴. »

42. « De 1972 à 1989, le régime Kérékou connut toutefois des métamorphoses importantes, liées à l'évolution des luttes factionnelles : une brève période nationaliste (de 1972 à 1974) pendant laquelle le pouvoir cherchait sa voie ; une phase de radicalisation du régime (de 1974 au début des années 1980) ; une phase « thermidorienne » d'ouverture et de pragmatisme semblait devoir l'emporter sur l'opinion socialiste (1982-1988), enfin la situation de crise ouverte qui allait conduire à la chute du régime (1989-1990) » (Banégas 2003 : 44).

43. Ces institutions initialement créées sous l'IFAN ont été reconstruites et revalorisées sous le régime.

44. Entretien réalisé le 24 janvier 2006 avec Aubin Honsinou, directeur du lycée Béhanzin de Porto-Novo, ex-conservateur du palais Honmé.

C'est également en 1984 et 1985 que sont organisées les collectes d'objets pour les musées. Les inventaires de musées en portent la trace⁴⁵. Nous allons voir comment le régime a pu faire, d'un musée consacré aux rois d'Abomey, l'emblème de la Révolution.

Étude du livre d'or

En retranscrivant ici quelques commentaires du livre d'or de l'époque, nous pouvons voir l'impact de l'exposition, qui n'a pas été modifiée en tant que telle, sur un public pris dans un contexte idéologique fort différent que celui qui visitait le musée à l'époque de l'IFAN :

« Le musée d'Abomey symbole de grandeur, stigmate encore très vivant de l'épopée des royaumes dahoméens, de l'illustre histoire de ce que furent les héros de l'Afrique en cette terre puissamment et traditionnellement nationaliste. Gloire à eux ! Leur exemple sera suivi ! une infinie admiration au guide camarade Vincent Kinhoue Ahokpé, qui lui-même est un musée vivant. Prêt pour la Révolution, Dr. Lausaux Beavogui, Premier ministre de Guinée. »

Ou encore, un autre témoignage :

« Ce musée est le symbole des valeurs culturelles de tout un peuple, de sa volonté de s'affirmer et d'éliminer les puissances du mal. Il mérite à cet égard d'être revalorisé et de profiter ainsi aux nouvelles générations africaines. J'en suis vraiment émerveillé, D.A.O. Oumarou, ministre de l'Éducation nationale et de la Culture de Haute-Volta. »

Les commentaires nous permettent de voir que se tisse une nouvelle cartographie africaine, les pays d'obédience communistes se rapprochent, cherchent à trouver des modèles à même de symboliser le continent dans son ensemble. Les rois d'Abomey sont érigés en exemple national, mais d'une nation communiste. Ils sont glorifiés, au point que l'on oublie l'incompatibilité idéologique de la féodalité et du communisme. L'objectif politique et idéologique est de fédérer des nations africaines capables de lutter contre l'oppression capitaliste :

45. Paul Messan, le doyen actuel de l'École du Patrimoine africain a participé aux collectes orchestrées par le régime marxiste-léniniste : « Dans chaque village, sur la place publique, les villageois accueillent l'équipe, parfois avec tam-tam. Dans chaque sous-préfecture, ils choisissent un intermédiaire : qui aime les musées et qui est écouté par le village. Il fait l'interprète. Le prix de l'objet est fixé par l'équipe. Provisoirement, les objets sont mis dans un bureau du musée avant de les "traiter bien". La morphologie de l'objet d'abord et puis à quoi ça sert. Le villageois dit le nom dans la langue du pays "puis à quoi ça sert". » Il précise que les deux missions de collectes ont été cofinancées par l'Unesco. Le Bénin fournissait le personnel. (Entretien effectué le 3 octobre 2005.)

« C'est avec un grand intérêt qu'on a pris connaissance de l'histoire glorieuse du peuple béninois et de sa lutte pour l'indépendance nationale. Nous souhaitons au peuple béninois de grands succès dans la cause de la construction de la vie nouvelle. (Le 14 avril 1977 au nom de la délégation du Parti communiste de l'Union soviétique). »

La continuité de la représentation culturelle permet de justifier la rupture instaurée par le régime de Kérékou. Le commentaire de la délégation du parti communiste de l'Union soviétique atteste d'une nouvelle distribution des alliances. En Europe, le Parti communiste a constitué un mouvement anticolonial important, et c'est à ce titre que les pays communistes bénéficient du statut d'alliés. La guerre froide ne manque pas de répercussions sur le continent africain, et dans ce contexte idéologique, l'Union soviétique parvient à oublier, elle aussi, que ce sont des rois qui sont ici érigés en héros de l'indépendance. Le musée devient même un support pédagogique pour l'idéologie marxiste-léniniste :

« Les jeunes instituteurs révolutionnaires du Zou en formation idéologique à Bohicon apprécient hautement la richesse culturelle du musée d'Abomey et adressent tous leurs remerciements aux organisateurs de cette visite. Nous en garderons un excellent souvenir. Prêts pour la Révolution, la lutte continue. »

Les procès-verbaux

Les archives du musée ont conservé une grande partie des procès-verbaux grâce auxquels il est possible de constater les tensions, et les difficultés que le régime marxiste-léniniste rencontrait face aux lignées royales de l'ancien royaume.

Les procès-verbaux opposant les rois, du moins quelques-uns, aux décisions prises par le ministère de la Jeunesse, de la Culture populaire et des Sports rappellent le conflit d'autorité qui oppose les deux instances de pouvoirs antinomiques, mais qui semble être résorbé au niveau de la représentation muséographique⁴⁶. Le recours à ces archives nous permet de voir à quel point le contexte idéologique est capable de se ressaisir d'une exposition initialement créée pour valoriser l'œuvre coloniale, et de recouvrir tout l'impact politique qui se construit autour d'une exposition.

Le plus virulent semble être Agoli-Agbo, descendant du roi promu et déchu par l'administration coloniale.

« Dans sa déclaration, il insiste que rien ne peut être fait sans autorisation donnée par les "Agoli-Agbo". Il disait, je [le rapporteur] cite : "Je suis arrivé tout juste au moment du partage de terre pour l'implantation de l'artisanat

46. Le même type de conflit figure dans les archives de l'IFAN, bien entendu formulé sous d'autres termes, mais l'administration veillait à ce que l'« élite indigène » qu'elle formait ne se retourne pas contre elle.

et je m'y suis opposé radicalement. Je demande de quel droit peut-on toucher à la propriété de la famille royale sans demander de permission ? Je ne permettrai jamais que l'on touche à ce palais, car c'est ma propriété. Cette affaire peut m'amener devant plusieurs instances supérieures." La déclaration d'Agoli-Agbo a plus que vexé les instances politiques. On comprend facilement les maux dont souffre le camarade directeur conservateur du musée⁴⁷. »

Le document souligne les conflits qui opposent le gouvernement et les rois quant à la propriété des terres. Le rapport montre que la lignée d'Agoli-Agbo refuse de céder la gestion des terres au gouvernement, qui exige une autorisation à toute personne souhaitant accéder au site, même si c'est pour des raisons religieuses, comme par exemple célébrer un ancêtre enterré sur le site. Mais la propriété des terres constitue également un enjeu économique et le conflit concerne par conséquent le droit de labourer le sol.

La suite du procès-verbal rend compte de la réponse donnée au refus d'Agoli-Agbo de céder ses terres :

« On aura à écouter d'autres princes, dont Agboho Thomas, ceux-là qui louent les domaines du musée national. Tour à tour, les camarades Fidématin et Tomadaga ont appuyé le maire et le directeur du musée qui ont tenu l'auditoire jusqu'à la fin. "[...] Tout le monde est de la famille royale, c'est la propriété du peuple et personne ne peut compromettre le développement de ce patrimoine. Je ne suis pas d'accord que Agoli-Agbo se lève contre les artisans jusqu'à stopper leur entreprise. [...]" Le camarade Tomadaga délégué du quartier, après avoir repris la mise au point faite par le préfet a démontré aux princes que, devant la collectivité, la société, l'individualisme s'efface, le « moi » disparaît. Qu'il n'existe plus la classe des princes⁴⁸. »

Ces documents, relevant des affaires internes du ministère, nous permettent de voir le décalage entre l'image idyllique que transcrit le livre d'or, et qui révèle l'enjeu politique de l'exposition – parvenant à valider le régime marxiste-léniniste – et les difficultés que ce régime rencontre quotidiennement, face à ces rois, qui au musée font la gloire de la Révolution.

Usage effectif du mythe fondateur

L'usage effectif du mythe fondateur désigne la représentation muséographique de ce qui constitue la culture fon. Celle dont permettent de rendre compte les témoignages du livre d'or. Se déploie ici une trilogie autour de laquelle s'articule une représentation idéale : la figure de l'autre, la transmission généalogique et le temps mythique.

47. Procès-verbal, Abomey, le 16 mars 1976. C'est un document officiel du ministère populaire du Bénin, du ministre de la Jeunesse, de la Culture et des Sports, de la direction de la Culture populaire et des Musées et Sites historiques d'Abomey.

48. *Idem*.

L'Autre : le colon/capitaliste

Il s'agit de montrer comment la figure de l'Autre, cette fois, n'est plus celle du « barbare sanguinaire » esquissé par le discours muséographique de l'administration coloniale, mais, au contraire, désigne le colonisateur, identifié au capitaliste. Les « puissances du mal » que le ministre de l'Éducation nationale et de la Culture de Haute-Volta (actuel Burkina-Faso) propose d'éliminer sont les colonisateurs contre lesquels les rois, surtout le roi Béhanzin, a lutté. La notion d'indépendance, pendant le régime populaire, désigne simultanément la fin de la colonisation et de l'oppression capitaliste instaurant une hiérarchie raciale. Les « indigènes », dans le discours communiste et anticolonialiste qui se développe en France, sont identifiés au prolétariat. Nous avons amplement développé l'ambivalence de la politique coloniale, et l'inégalité fondamentale sur laquelle elle se construit. Nous voyons désormais, autour du Palais royal d'Abomey, comment ce discours, initialement fondé sur un principe d'égalité, se crispe, ici encore, autour d'une idéologie, également répressive et autoritaire⁴⁹. Là où les colons exaltaient la puissance et la férocité des rois du Dahomey légitimant leur conquête coloniale, afin de masquer l'inégalité juridiquement instaurée dans le pays, le régime marxiste-léniniste exalte la « puissance du mal » que constitue le capitalisme introduit par les colons, et contre lequel les rois ont lutté.

La genèse : dynastie aboméenne symbole de pouvoir précolonial

Il semblerait que ce soit la même généalogie royale qui est proposée sous le régime marxiste-léniniste et à l'époque de l'IFAN : généalogie construite autour des trônes et *asin* des rois.

Bien entendu, le rôle de cette représentation n'est plus de valoriser la puissance d'une royauté dont on est fier de l'abolition, mais au contraire de souligner le passé précolonial du pays. L'exposition de la généalogie royale a pour fonction de montrer la « profondeur » chronologique de la lignée royale, de souligner l'histoire du pays avant la conquête coloniale, même si ce pouvoir correspond à un régime inacceptable du point de vue de l'idéologie révolutionnaire. La mise en scène de la royauté, de ses coutumes, de son organisation politique, a pour fin la mise en valeur d'un passé précolonial, c'est-à-dire implicitement « anté-capitaliste ». La résistance de Béhanzin, la puissance et le courage des amazones constituent des symboles importants

49. Nous avons déjà précisé, à l'appui de la thèse de Banégas (2003), que le marxisme-léninisme, localement qualifié de laxisme-béninisme, ne constituait pas un régime de répression comparable à d'autres pays communistes. S'il a connu des périodes de répression, ayant marqué les esprits de certains adeptes *vodun*, il a surtout constamment soigné sa propagande politique.

pour élaborer une genèse permettant de présenter le régime marxiste-léniniste comme une continuité évidente et légitime du passé précolonial.

Musée/Palais : mythe du temps « précolonial »

Le site du Palais royal devient l'emblème de la résistance coloniale. Béhanzin a incendié le palais avant de fuir l'arrivée des troupes françaises. C'est essentiellement cet aspect qui est mis en valeur en parcourant l'espace muséographique. La complexité de la royauté, à savoir la religion *vodun* et le système féodal qui constitue une double antinomie à l'égard du pouvoir de Mathieu Kérékou, est subsumée par la mythification du passé. Les rois et les amazones sont des héros de la résistance coloniale et on omet de préciser les valeurs qu'ils défendaient. Au contraire, le temps précolonial correspond à un temps idyllique où les hommes vivaient libres, puisqu'ils vivaient sans le « fléau du capitalisme ». La légende de la migration d'Allada, le déplacement vers le Zou du roi Dogbagli, les ruses, alliances et coups de force lui ont permis d'ériger un cadre social présenté comme idéal. Tout détail évoqué est là pour rappeler la résistance face au colonisateur. Il est paradoxalement intéressant de voir que ce temps précolonial est fortement inspiré des recherches mêmes de l'IFAN qui voyait dans les sociétés précoloniales l'autre de la modernité. La position marxiste-léniniste reprend ainsi à son compte l'idéal de sociétés dites « traditionnelles ».

D. Enjeux contemporains du mythe

Depuis l'instauration d'un régime démocratique en 1991, porté d'abord par Nicéphore Soglo, puis à nouveau par Mathieu Kérékou, mais cette fois en incarnant les valeurs démocratiques du Bénin, le Palais royal fait partie d'une politique globale de patrimonialisation.

Réception de l'exposition

Des entretiens effectués avec le conservateur du musée Léonard Ahono, l'étude du livre d'or, de l'inventaire et les visites guidées effectuées avec différents guides nous permettent de voir les nouveaux enjeux politiques qui constituent ce musée depuis les années 1990.

Renouvellement de l'exposition

Le conservateur du musée, Léonard Ahono⁵⁰, souligne les changements opérés sur le site et dans le musée depuis les années 1990. Il déclare que le musée, classé par l'UNESCO patrimoine mondial en péril le 6 décembre, connu d'importants travaux de restauration. La Coopération au développement étrangère a permis de transformer un certain nombre de salles

50. Entretien réalisé le 7 décembre 2005, à Abomey, dans le musée.

d'exposition : la Coopération allemande a favorisé l'installation de la « salle des bijoux », le Getty Institute s'est consacré à la restauration des bas-reliefs, exposés temporairement en 1991. La Coopération suédoise a permis l'acquisition de photographies réalisées par un artiste suédois. En 1993, le programme Prema 1⁵¹ a réorganisé les collections, renouvelé les fiches d'inventaire et procédé à la conservation préventive. C'est sous Prema 2⁵² qu'a été inauguré en 1997 un nouveau scénario muséographique, élaboré par Constant Noanti, devenu directeur du patrimoine culturel, ainsi que Jules Bocco, Alexis Adandé, un archéologue réputé du Bénin, et Joseph Adandé, qui est historien d'art⁵³. Les principaux changements concernent le sens de la visite, qui commençait par le palais du roi Ghézo pour progresser chronologiquement jusqu'au palais de Glélé. Aujourd'hui l'exposition « remonte le temps » en commençant par le roi le plus récent⁵⁴ poursuivant avec Ghézo et enfin les tombes des anciens rois, pour une part restaurées. Ils ont par ailleurs tenu à valoriser l'agriculture en installant une salle présentant des outils agraires, ainsi que des échantillons des différents aliments cultivés. Des mannequins en mousse vêtus des tenues « traditionnelles » constituent la troisième nouveauté de l'exposition.

Depuis les années 1990, le musée a présenté trois expositions temporaires : la première portait sur le développement du royaume du Dahomey présentant « les thèmes qui concourent à son prestige dont le palmier à huile et ses différentes utilisations ». La seconde portait sur la relation du Dahomey avec les autres pays : « L'accent était mis sur l'importance de l'ouverture aux autres pays plutôt que l'autarcie », et enfin, avec la coopération du West African Museum Program, le musée a présenté une exposition intitulée *À l'écoute de la dynastie royale* ; elle a fait l'objet de « récolte d'informations extérieures au musée ». Ahono insiste sur l'importance de la valorisation du « patrimoine immatériel » du lieu, de la « tradition vivante » qu'il incarne.

Le livre d'or

Le livre d'or concorde étonnamment avec le discours du conservateur cherchant à valoriser la « tradition vivante », qui selon lui constitue l'originalité du musée. Nous en retranscrivons quelques commentaires pour montrer à quel point la patrimonialisation de la culture semble devenir le nouveau mot d'ordre de la politique culturelle. Ces commentaires datent de l'année 2000 :

51. Le programme Prema 1 est inauguré en 1986 et préfigure l'École du Patrimoine africain créée en 1998.

52. La mission de Prema eut lieu en 1995.

53. Houndégla : 71-74.

54. Depuis 2006, le palais du roi Béhanzin a été restauré et fait partie de la visite du musée historique d'Abomey.

- « - On oublie trop souvent de parler de patrimoine (seule richesse) pour le futur, signé M.P.
- Je remercie sincèrement tous ceux qui œuvrent pour la conservation du patrimoine, Eugène D.
 - L'histoire est importante pour la continuité du royaume, de notre pays. Merci de restaurer et protéger notre patrimoine, signé Lucelle B., une béninoise convaincue.
 - Grâce à notre patrimoine nous laisserons une trace le plus longtemps possible, C. G. Alexis.
 - Un patrimoine riche qu'il faut garder et entretenir, pour ne pas te perdre. Très belle visite.
 - J'avais lu dans un magazine français d'archéologie de 1969 un article sur le royaume du palais d'Abomey. Cela me donna envie de le visiter. Les photos étaient en noir et blanc. Le monument réel est bien plus impressionnant ! Merci de prendre soin de ce merveilleux patrimoine, Marie J. Vanessa de Montreuil.
 - Visite très intéressante, témoignage à sauvegarder, Mélanie M. d'Orléans.
 - Merci beaucoup pour ce voyage enchanté, et terrible à la fois, dans l'histoire du peuple béninois. »

Nous voyons que les notions de patrimoine et de sauvegarde sont récurrentes. La remarque de Marie de Montreuil répond symétriquement aux commentaires que l'on pouvait lire dans les tout premiers livres d'or. Mais alors qu'en 1944, c'étaient les Aboméens qui remerciaient l'IFAN de prendre soin d'un passé dont eux-mêmes avaient été dépossédés, il semble étonnant que dans ce contexte de décolonisation ce soit la Française qui fasse cette requête⁵⁵ : comme si ce patrimoine avait un lien avec elle. Deux interprétations semblent découler de cette remarque, la première consiste à voir chez cette femme la transformation du deuil colonial en mélancolie, la seconde consiste à voir qu'elle s'attribue ce passé au nom de son caractère « universel ». Notre hypothèse consiste à voir cette position comme la traduction politique de la première, à savoir la mélancolie.

Ces commentaires traduisent également une conception linéaire du temps dans laquelle le « passé » joue un rôle fondamental pour le « futur ». La notion de patrimoine est brandie comme un fétiche dont personne n'entend réellement ce qu'il désigne ; elle rejoue, à nouveau, en de nouveaux termes, le processus de transmission idéale. Ce qui distingue les années 1990 de la première période de l'exposition (coloniale) instituant l'histoire royale en épopée lointaine et de la seconde période (marxiste-léniniste), mettant l'accent sur une épopée « négro-africaine », « pré-capitaliste », c'est une nouvelle dualité. Aujourd'hui, c'est la mémoire et l'oubli qui sont articulés l'un à l'autre, la première étant perçue comme l'antidote du second. L'identité déterritorisée – dès lors qu'on parle de

55. Cette remarque montre que cette Française se sent investie par le patrimoine béninois.

patrimoine de l'humanité ou de patrimoine universel – est identifiée à la mémoire. Et celle-ci est réduite au réceptacle passif des traces du passé.

Les visites guidées de Prosper et d'Amédé Kazotti

En confrontant les deux visites ci-dessous, nous pouvons voir le double enjeu que cristallise le musée d'histoire d'Abomey, comme site et comme musée. La première visite répond au discours patrimonial qui se développe depuis ces dernières décennies dans le domaine culturel. Le guide, Prosper, fait à ce titre écho au discours du conservateur Léonard Ahono, insistant sur la « tradition vive », le « patrimoine immatériel » dont le musée serait le support ou la trace. L'analyse détaillée de cette visite, et sa confrontation à celle du guide Amédée, nous permet de dissocier ce qui s'institue comme un discours idéologique, amplifiant le caractère nostalgique déjà observable chez certains membres de l'IFAN, et le rôle performatif que peuvent jouer ces visites guidées, qui à ce titre deviennent plus un prétexte à partir duquel renégocier le passé qu'une fin en soi.

a) Visite de Prosper

La visite guidée enregistrée, et partiellement retranscrite ici, date du 2 avril 2005. Le guide se présente sous le nom de Prosper, il porte des lunettes de soleil et il est vêtu d'un costume deux pièces. Le groupe de touristes, auquel nous nous greffons pour enregistrer la visite est constitué de six personnes. Une famille voyageant avec ses enfants, ainsi qu'un jeune couple, s'apprête à découvrir le joyau de la culture fon. Il faut préciser le ton théâtral du guide, qui ne se contente pas de répéter un discours par cœur. Au contraire, il saisit la visite, qui dure 49 min, pour se mettre en scène à travers le récit spectaculaire de cette famille royale, fondatrice de la culture fon.

Dans la salle des trônes, il s'attarde sur le roi Béhanzin qui est le plus célèbre de la dynastie. Dans la seconde pièce, il conteste la fondation mythique du royaume, peut-être par souci de crédibilité, en rappelant que la fille du roi n'a pas été abusée par une panthère. Prosper précise que c'est un chasseur, vêtu d'une peau de panthère, qui a abusé la fille du roi. Le totem familial ne symbolise dès lors pas une origine mythique de la dynastie royale, mais la malice de l'homme :

« Et il est allé tromper la vigilance de la princesse et elle a porté la grossesse pendant neuf mois pour mettre au monde un bâtard : *Agassou* (ça veut dire que c'est un enfant illégitime, pour ne pas dire que c'est un enfant bâtard). L'enfant devenant grand a monté un coup d'État contre son grand-père. Il a pris le surnom d'Adjahunto, tueur d'Adja. Les trois enfants se sont séparés, Kokpon est resté à Adja pour gouverner, Té Agbanlin est allé à

Porto-Novo et Dogbabé s'est orienté vers Houagbé (Ouavé) pour fonder les Aboméens⁵⁶. »

Les autres éléments que le guide va mettre en valeur au cours de sa visite sont les pratiques « cruelles et barbares du royaume », qui attestent ainsi de sa puissance : les amazones, le sacrifice volontaire des épouses du roi voulant être enterrées avec lui et les divers modes de torture présentés sur les bas-reliefs. Peut-être par souci dramatique, la notion de « patrimoine vivant » renforce – c'est du moins l'objectif scénique requis par les acteurs culturels – l'émotion, c'est-à-dire l'expérience esthétique du public. Contrairement au discours muséographique colonial qui valorisait le caractère passé de l'épopée royale, c'est aujourd'hui sa « survivance » qui est valorisée. En faisant visiter les tombes, Prosper ritualise la visite en prenant soin de ne pas offenser les ancêtres : « Il faut enlever ses chaussures avant d'entrer, je vais les enlever pour vous tous. »

En arrivant dans la salle des bijoux, il prend soin de souligner que de nombreuses coutumes dites « traditionnelles » sont encore en vigueur aujourd'hui. Il se propose d'être le messager des touristes, hissés dès lors au rang de visiteurs officiels du roi : « Ici⁵⁷, vous avez les cadeaux du roi, vous avez ici votre animateur qui est avec vous, vous pouvez pour cela lui laisser tous les biens qu'il transmettra au roi ».

Pour insister sur le caractère « vivant » de ce patrimoine, Prosper, tout comme le conservateur, insiste sur les rituels qui sont encore pratiqués sur les tombes du site par la descendance royale : tous les cinq jours, des femmes viennent déposer à boire et à manger dans la tombe du roi.

Notre hypothèse consiste à voir dans l'inscription des rituels au sein du discours muséographique, la volonté de contourner l'enjeu effectif de la transmission. En donnant le sentiment au visiteur d'être le témoin privilégié d'un événement d'ordre « sacré », l'expérience esthétique gagne en intensité. Mais celle-ci est d'ordre idéal et le rituel prend la forme d'un folklore. Le discours portant sur le « patrimoine immatériel » et la « tradition vivante » semble recouvrir, voire refouler, l'impact de la colonisation. Le visiteur est convaincu de voir les traces d'une « tradition précoloniale » ayant survécu, résisté à la colonisation. Le dispositif scénique dans lequel s'inscrivent ces pratiques est oublié. Or, il nous semble que les rituels opérés sur les tombes sont l'occasion pour les différentes lignées royales d'occuper la sphère publique. Contrairement aux touristes, ces dames apportant des aliments à l'ancêtre défunt placent le musée au centre de leur préoccupation. C'est parce qu'il constitue un symbole national qu'il est aujourd'hui un espace de représentation publique, qu'il est important pour elles d'y être

56. Extrait de la visite guidée du 2 avril 2005.

57. Il désigne les objets européens exposés sous vitrine dans la salle témoignant des relations entretenues entre ces nations pendant la traite négrière.

vues. Elles instrumentalisent le musée comme atout majeur de leurs revendications sociales et politiques.

b) Visite d'Amédée Kazotti

Le pari de pacification de l'histoire, du fait de sa muséification, ne semble par conséquent opérer que modérément. Du moins pouvons-nous observer que l'histoire est sans cesse réinterprétée en fonction du contexte et du cadre dans lesquels elle est déployée. C'est à ce titre que nous avons pu observer que la mise en scène d'une histoire idéalisée peut valider des régimes politiques antagonistes. L'analyse de la visite guidée d'Amédée Kazotti nous permet d'explicitier l'opération qui consiste à construire une image idéale de l'histoire et de lui attribuer un caractère essentiel. En d'autres termes, nous pourrions voir, d'une part, l'élaboration d'une icône et, d'autre part, son hybridation, du fait d'être réinscrite et réinterprétée par des cadres fort distincts.

La fonction de guide du musée peut constituer un enjeu politique extrêmement important. Tout en effectuant la visite guidée officielle, en n'omettant aucune salle, Amédée Kazotti les « relie » entre elles. Contrairement à la visite de Prosper, il recontextualise le « patrimoine royal » et l'histoire de la dynastie dénouant ainsi le caractère épique et essentiel que lui confère son récit habituel. Il précise systématiquement les doutes et les difficultés à connaître un certain nombre d'éléments historiques. Il met par exemple en lien les « bijoux » exposés dans l'*Adjallala* de Ghézo et pose la question du contexte historique ayant permis l'acquisition de ces objets par les rois aboméens. Il ne cherche pas à exalter les prouesses macabres du royaume, mais au contraire prend soin de démystifier cette image en soulignant ses modalités de construction.

Là où Prosper ne fait que simuler le rôle de médiateur – ou encore pour prendre un terme prisé aujourd'hui de « passeur de mémoire » –, Amédée transforme la visite en lieu de confrontation, de débat, en soulignant l'impact effectif, performatif, de ces représentations sur la société, en présentant plusieurs interprétations possibles. En plaçant le dispositif scénique au cœur de son discours muséographique, Amédée permet au visiteur de ne pas se projeter dans l'un ou l'autre récit. De ce fait apparaissent les tensions politiques que cristallise le site, et que l'on cherche précisément à contourner en brandissant les notions de « tradition vivante », de « patrimoine immatériel » comme liant idéologique. Amédée s'inscrit implicitement de manière critique à l'égard du discours ambiant qui, en valorisant les rituels culturels et culturels qui se déroulent sur le site, agit comme si le pouvoir royal n'avait pas été aboli. Ce discours minimise de fait l'impact de la colonisation, prétendant qu'il n'aurait entraîné que quelques modifications sporadiques. Or, ce que permet d'explicitier une visite telle que la propose Amédée, c'est le refoulement effectif de l'impact colonial ayant en réalité, et c'est ce que le musée permet d'explicitier, re-codifié le lien social : les rois, sans pouvoir exécutif, deviennent des symboles, et leur histoire le signe

d'une tradition. Ce qu'il s'agit de comprendre, c'est que les conflits de succession et les revendications de pouvoir encore en vigueur aujourd'hui se font autour du pouvoir symbolique. Cette remarque ne cherche pas à en minimiser l'impact, mais à en souligner la nouvelle forme. Ce qui est en jeu dans ces conflits, c'est une récupération du pouvoir symbolique – présenté comme tradition – élaboré par la colonisation. En brandissant les concepts de « patrimoine vivant et immatériel », il pourrait sembler qu'il s'agit là de résidus culturels et culturels absolument inébranlables, jamais affectés par les différentes idéologies politiques ayant gouverné le pays. Or notre hypothèse consiste à voir ici, par la valorisation de ces structures dites « traditionnelles », le refoulement de l'impact de la colonisation. Ce qui est refoulé ainsi, c'est la relecture du passé qu'institue le musée d'héritage républicain. Ce discours donne l'impression d'avoir « rectifié le tir », réparé les erreurs coloniales, là où nous sommes en fait passés à une sublimation de ce que l'on qualifie de « tradition ».

Ainsi, c'est le potentiel politique de l'image idéale qui suscite son intérêt et qui explique les luttes de réappropriation de la part de divers acteurs sociaux. C'est du moins ainsi que nous interprétons les nombreuses tentatives d'investigation du palais par des acteurs de types très divers. Dans un ouvrage consacré aux musées du Bénin, Roberta Cafuri énumère un certain nombre de conflits qui se sont cristallisés autour du musée Palais royal. Le plus célèbre a eu lieu le 3 avril 1998, Dah Dédjalagni Agoli-Agbo, descendant du dernier roi d'Abomey, intronisé et destitué par les colons, occupait le palais pour y célébrer une cérémonie importante pour sa lignée. Il fut violemment délogé par l'armée (Cafuri 2003 : 7-8). Ces conflits montrent que le musée constitue un dispositif de transmission qui cristallise des enjeux politiques contemporains.

L'analyse des deux premiers musées, à savoir le pavillon des Sessions et le Palais royal d'Abomey, a permis de nuancer les processus de transmission mis en œuvre par des choix curatoriaux que l'on pourrait qualifier d'antagonistes. Si le premier exemple construit une image qui déconnecte l'expérience esthétique de toute forme d'historicité, le second souligne comment le dispositif de transmission hérité de la colonisation est réinvesti par différents acteurs et réactualise, malgré la cristallisation d'une image idéale de la royauté fon, à la fois l'histoire et la mémoire qui lui sont rattachés.

SECONDE PARTIE

Des pratiques postcoloniales

Cette seconde partie du livre se concentre plus spécifiquement sur les pratiques mises en œuvre par les musées d'ethnographie européens pour, si l'on reprend les termes d'Achille Mbembe, « sortir » du colonial. Si l'exemple du Palais royal d'Abomey montre que le passé fait l'objet d'une renégociation permanente, elle opère indépendamment de la volonté institutionnelle (Seiderer 2013b : 137).

Dans ce deuxième moment, il s'agit de se concentrer sur les pratiques initiées par les musées d'ethnographie pour rompre avec les paradigmes qui les ont vus naître. La transmission, que nous avons qualifiée avec Catherine Perret de « non généalogique » (Perret 2000a : 57-72 ; Seiderer 2011 : 23-42) et qui opère, dans l'exemple du musée Palais royal, « en marge » de la volonté du musée, est ici négociée par les acteurs institutionnels eux-mêmes. La perspective « postcoloniale » développée dans le cadre du projet *Ethnography museums and World Cultures* se caractérise par le désir de faire du musée un appareil critique qui engage une réflexion sur les sociétés contemporaines dans lesquelles la dichotomie du « Même » et de l'« Autre » est remplacée par les concepts d'hybridité, de métissage, de créolité.

Ainsi, cette seconde partie analyse ces pratiques postcoloniales développées par les musées d'ethnographie (Vergo 1989 ; Shelton 2001) à partir des collections (Buchli 2002 ; Tilley *et al.* 2006) et des expositions (Faber & Modest 2012 ; Bouttiaux & Seiderer 2011 ; Gonseth, Hainard & Kehr 2002 ; Wastiau 2000). Nous observons comment la critique postcoloniale modifie le rapport à l'objet de collection, déploie des scénographies « postmodernes » qui problématisent le principe de monstration et enfin développe une « muséologie participante » qui vient questionner le principe de laïcité de l'institution muséale.



Photo 25. Musée du Congo belge, 1910, salle d'Ethnographie.
Photo © MRAC Tervuren, inv. AP.o.o.10619.

Chapitre I. Des collections « postcoloniales »

Les musées d'ethnographie sont dépositaires d'objets réalisés et utilisés par des populations historiquement qualifiées de « sauvages », de « primitives », de « premières » ou d'« extra-européennes ». Un grand nombre de musées préfèrent aujourd'hui s'attribuer le nom d'un lieu, d'une personne ou d'un concept et devenir des « musées des cultures du monde ». À partir de l'exemple du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC), nous pouvons rappeler le contexte d'acquisition des objets et ses conséquences sur les connaissances et les présentations de l'« Autre » c'est-à-dire le sujet colonial.

I. Relecture des collections ethnographiques

A. *Des contextes d'acquisitions coloniaux*

Les collections ethnographiques ont principalement été constituées par des voyageurs, des missionnaires, des agents coloniaux ou des scientifiques entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Lorsqu'il ne s'agissait pas d'agents coloniaux mandatés par l'État, les objets étaient vendus aux musées.

Les recherches de Maarten Couttenier⁵⁸ (2005) retracent l'histoire du musée de Tervuren depuis ses premières ébauches au palais des Colonies en 1897, jusqu'à sa forme « achevée » dans le bâtiment réalisé par Charles Girault, inauguré en 1910 (Photos 25-29).

Il rappelle comment l'image du Congo exposée par le musée est, à la fin du XIX^e siècle, orchestrée par la Société d'Anthropologie de Bruxelles (SAB), fondée en 1882. Elle s'inspire de l'anthropologie physique développée par Paul Broca, et c'est dans ce contexte que le capitaine Storms fit livrer les crânes des chefs tués au Congo (Couttenier 2014 : 103-104). Ils étaient à la fois des trophées de guerre et des objets d'étude grâce auxquels établir une classification des différentes races congolaises. Si cette méthode, préconisée par Victor Jacques, ne permit pas d'établir une classification raciale fondée sur les caractéristiques physiques, elle n'en était pas pour autant

58. Je remercie chaleureusement Maarten Couttenier pour m'avoir communiqué ces informations précieuses avant même la publication de l'article paru durant l'été 2014.



Photo 26. Musée du Congo belge, 1910, salle des Reptiles.
Photo © MRAC Tervuren, inv. AP.o.o.10612.



Photo 27. Musée du Congo belge, 1910, salle des Oiseaux.
Photo © MRAC Tervuren, inv. AP.o.o.10613.



Photo 28. Musée du Congo belge, 1910, salle d'Ethnographie.
Photo © MRAC Tervuren, inv. AP.o.o.10621.

remise en question. Au contraire, Jacques soulignait qu'elle devait être généralisée et systématisée (Couttenier 2014 : 107-108). Jacques et ses collègues de la section d'Ethnographie, partageant les visions monogénistes, étaient convaincus que les mesures craniométriques permettaient d'établir l'histoire des races congolaises. Afin de compléter les études des crânes, les anthropologues recueillirent des données sur des sujets vivants, dans les différentes expositions universelles, tâche plus aisée que d'effectuer les voyages dans les tropiques.

La première collection constituée par Victor Jacques était composée de quatre fémurs, trois fœtus préservés dans de l'alcool, six squelettes et trente et un crânes. Toutefois, ces objets n'étaient pas exposés au musée par crainte de nuire à sa mission de propagande coloniale et d'effrayer le public (Couttenier 2014 : 109). Ainsi la collecte de données répondait à des objectifs distincts, mais dont la frontière entre la recherche scientifique et le divertissement populaire était ténue. L'anthropologie physique traversa une crise au début du XX^e siècle. Les méthodes de recherche anthropologique et les expositions changèrent avec la réorganisation du musée en 1910. La section d'Ethnographie fut alors dirigée par Joseph Maes, un géographe converti au diffusionnisme. Il valorisa deux méthodes de prospection, à savoir la photographie et les moulages (Couttenier 2014 : 110). L'étude des populations congolaises s'effectuait à partir de sujets vivants dont des artistes ou des administrateurs coloniaux prenaient l'empreinte sous ces deux formes. Persistait le fantasme d'accéder à une connaissance objective de l'« Autre » grâce à la science qui cette fois avait pour but d'établir un catalogue de la diversité des données à l'instar de la classification par classes, par genres, par espèces et par variétés établie par Charles Linné. Les missionnaires et les agents coloniaux étaient munis de questionnaires distinguant sept catégories d'informations sur la géographie et l'ethnographie en général, sur la culture matérielle, la vie familiale, la religion, « la vie intellectuelle », la vie sociale et l'anthropologie physique (Couttenier 2005 : 225).

Ce changement de contexte se répercuta sur la collecte et l'analyse des collections. L'étude des contextes d'acquisition des collections du musée de Tervuren permet de souligner les différents objectifs visés par la constitution de ce « patrimoine » au cours de son histoire.

À l'occasion des cinquante ans d'existence du musée, la revue *Congo-Tervuren* retraça son histoire dont elle affirmait la continuité des enjeux politiques et scientifiques. Ces objets répondaient à un objectif politique, ils constituaient un « butin de guerre » (Benjamin 2000b : 432), comme le souligne la déclaration du roi Léopold II : « Il me semble qu'il serait intéressant de faire venir en Belgique les drapeaux pris sur les Arabes. Ordonnez cela » (Luwel 1960 : 67). Ils répondaient également à un objectif épistémologique : il s'agissait d'élaborer une science de/sur l'Autre : « Faire de l'ethnographie

congolaise le centre d'une étude comparée de l'évolution de l'humanité en retraçant le parallélisme des objets exposés avec d'autres, analogues, mais provenant d'Australie, d'Amérique, d'Égypte, etc. » (Luwel 1960 : 38). Les objets étaient perçus comme des témoins de pratiques culturelles dites « primitives », amenées à disparaître au contact de la colonisation et de son entreprise civilisatrice :

« Ces richesses, la section les doit en partie à des missions scientifiques envoyées au Congo dans le but de récolter ces témoins d'une culture qui disparaît rapidement; elle les doit aussi aux agents de l'État, aux missionnaires, aux nombreux amis belges ou étrangers, qui se sont intéressés aux populations congolaises et ont songé à rassembler les objets de leur vie journalière et à les envoyer au musée ; et encore aux dons de la famille d'anciens



Photo 29. Musée du Congo belge, 1910, salle des Gorilles.

© MRAC Tervuren, inv. AP.o.o.10617.

coloniaux (tels Storms, Daenen, Van Iseghem, etc.), dons qui constituent du point de vue scientifique des documents d'autant plus précieux qu'ils ont été réunis à une époque où les Congolais n'avaient pas encore subi d'influence européenne » (Boone 1960 : 69-70).

Dans le contexte colonial, la collecte d'objets répondait également à un objectif économique, ils faisaient partie d'un ensemble d'échantillons rapportés pour souligner les richesses naturelles du territoire colonisé dans le but d'attirer des investisseurs. À ce titre, la déclaration du roi Albert I^{er} le jour de l'inauguration du musée le 30 avril 1910 est très explicite :

« J'y vois une œuvre de science et d'enseignement, une œuvre d'utile vulgarisation et de propagande coloniale. Ses riches collections montreront à tous les inépuisables ressources de notre colonie. Sous une direction éclairée et active se formeront ici un foyer de savoir, une source de documentation précieuse. Ce musée sera comme un reflet de notre développement colonial ; il rehaussera et augmentera encore le patrimoine scientifique de la Belgique » (Luwel 1960 : 36).

Les différents statuts attribués à ces objets varient en fonction des objectifs politiques et idéologiques qu'ils sont supposés valider et se manifestent à travers différentes formes de scénographies comme l'atteste la citation de Boone :

« Les salles d'expositions publiques ont également subi depuis 1910 de profondes transformations afin de répondre aux exigences de la muséographie moderne. Grâce aux progrès des connaissances ethnographiques en général, il est possible aujourd'hui de présenter des vitrines qui, tout en conservant leurs qualités esthétiques, sont beaucoup plus rationnelles. Les deux galeries principales présentent les objets, la première dans un ordre idéologique et fonctionnel, la seconde par groupe ethnique ; une troisième salle dite "salle d'Art" renferme des pièces de choix, témoignant des caractères artistiques variés qui se manifestent dans les diverses régions du Congo » (Boone 1960 : 69).

Transmués en objets de patrimoine, ils deviennent des métonymies ou des reliques déterminées par le contexte institutionnel dans lequel ils sont exposés et conservés (Bouttiaux 1999 ; Kratz 2011 ; Heinich 2012). Ainsi ont-ils quitté le contexte de production et d'usage de leur origine pour devenir des objets de collection souvent identifiés comme « patrimoine national ». Comme le rappelle Anne-Marie Bouttiaux, ce n'est qu'à partir des années 1990 que les scientifiques de la section d'Ethnographie effectuèrent des missions de terrain prolongées (Bouttiaux 2009 : 31). Les contextes d'usage et de production des objets ramenés dans le cadre de missions de recherches prolongées étaient généralement connus ; leur acquisition se faisait également en accord avec les populations locales.

Nous avons vu à travers les exemples de Tervuren comment cette configuration idéale change en fonction des paysages culturels, politiques et économiques et détermine les valeurs conférées aux objets. Précisons que

ces valeurs ne s'excluent pas nécessairement : un objet peut représenter un « butin de guerre » d'autant plus précieux qu'il constitue un témoignage ethnographique et/ou historique important et qu'il réponde aux canons esthétiques élaborés par l'histoire de l'art occidentale. De même que les objets les plus côtés sur le marché de l'art sont en général déterminés par une pluralité de critères comme l'ancienneté, les épineuses questions d'« authenticité » de l'original et son inscription dans un réseau social particulier : plus la pièce a circulé au sein des collections de différentes personnalités célèbres plus son « pédigrée » et sa valeur marchande augmentent.

Cette perspective souligne que l'objet ethnographique se construit selon des contextes sociaux, politiques, historiques et idéologiques déterminés et invalide les discours d'autorité qui défendent l'idée d'une valeur unique et inhérente de l'objet dont ils seraient les porte-paroles :

« Un discours sur les antiquités africaines reste en général univoque et ethnocentrique, mais il existe cependant des méthodes pour les replacer au mieux dans les contextes historiques et sociaux qui ont contribué par accumulation à former leur "sens" global et à les "laisser parler" » (Wastiau 2000 : 12).

Ces méthodes s'appuient sur les documents constitués par les administrateurs coloniaux ou les missionnaires. Comme le souligne Boris Wastiau, les données permettent d'effectuer des recoupements géographiques et ethniques, de préciser la dimension et le matériau de fabrication de l'objet, mais on a rarement préservé la mémoire de ses conditions d'acquisition, ni une estimation de la valeur culturelle originale ou, encore moins, la mémoire des artistes qui l'ont créé (2000 : 23). Toutefois, il rappelle qu'il y eut certaines exceptions, comme le médecin Tiarko Fourche qui a constitué des archives importantes pour le musée. Wastiau s'appuie sur un masque *Phwó* (Photo 30), collecté par ce médecin entre 1933 et 1942 dans la région de Mwakahila au Kasai méridional, pour illustrer une méthode d'analyse d'objet :

« Cet objet, parfois décrit comme "masque de divertissement", est en fait tout aussi important que les autres masques, même s'il est dénué de caractère sacré ou religieux. *Phwó* représente un idéal féminin médiateur, tel qu'il est conçu par des sculpteurs-forgerons, hommes éminemment masculins. Dans ses performances, qui prennent les aspects politiques, sociaux, thérapeutiques ou sexuels, entre autres, le masque rappelle aussi souvent la présence européenne. Il met en scène et interprète, en fonction du moment, les tropes de la formation socio-culturelle. Le masque *Phwó* n'est pas propre aux Chokwe en tant que groupe ethno-linguistique. Il se retrouve dans un grand nombre de cultures apparentées du nord-est de l'Angola, du nord-ouest de la Zambie et du sud-ouest du Congo. Comme les autres masques (*makishi*) de tous ces peuples, *Phwó* reflète, par son style, les modes propres à un lieu et à une époque. Ainsi affiche-t-il une coiffure désormais obsolète, apprêtée avec un mélange d'ocre et d'huile de ricin. Les boucles d'oreilles sont faites de plaquettes de fer blanc qui servaient de reçu

pour l'impôt colonial. Au revers de chaque médaille figure un animal ou un symbole correspondant à l'année de l'impôt et pouvant être identifié par l'illettré. Un bouton de porcelaine et des perles de verre sont d'autres signes de l'interprétation de la culture matérielle d'importation dans l'esthétique traditionnelle. Voici donc un musée congolais de l'Europe qui se profile ! » (Wastiau 2000 : 29).

Une étude attentive des objets, comme l'atteste celle du masque *Phwó*, permet d'explicitier l'histoire dont ils sont porteurs. En effet, l'usage rituel et culturel du masque, le type de coiffure qu'il arbore, les matériaux de fabrication sont autant d'éléments qui cristallisent l'histoire dans laquelle apparaît aussi la colonisation belge. À ce titre, on peut dire que Boris Wastiau pratique une forme d'« anthropologie en miroir » à partir de laquelle il articule l'analyse stylistique et formelle des collections au contexte historique et anthropologique. Cette approche de plus en plus répandue dans le monde muséal (Modest & Faber 2012 ; Bouttiaux & Seiderer 2011 ; Quarcoopome 2009) souligne un changement politique et épistémologique porté sur



Photo 30. Masque *Phwó*, chokwe, Mwakahila, RDC.
Collection MRAC, Tervuren, inv. EO.o.o.43143.
Photo F. Dehaen © MRAC Tervuren.

les objets ethnographiques. Elle contraste parfaitement avec l'approche esthétique, voire esthétisante, préconisée au musée du Louvre où les objets deviennent des icônes « purgées » de leurs traces matérielles, les rendant opaques à toute historicité.

B. Des pratiques de collectes « postcoloniales »

De nombreux auteurs soulignent la nécessité de repenser les cadres conceptuels à partir desquels sont appréhendés les objets ethnographiques, préconisant une théorie anthropologique de l'œuvre d'art (Coote & Schelton 1992 ; Gell 1998).

La prise en compte du « contexte social » des objets conduit à repenser leur statut et leur valeur. Ainsi, les musées de Göteborg et de Stockholm ont créé le poste de conservateur de la globalisation : ils collectent des objets qui attestent des transformations produites par des échanges transfrontaliers. Cette fonction remet en cause la notion même de frontière nationale et le caractère métonymique des objets ethnographiques. Nous voyons émerger de nouvelles catégories d'objets, comme par exemple une échelle employée par des migrants pour passer une frontière (Photos 18 et 31), des cheveux, des boîtes d'organes que l'on pourrait qualifier d'objets non esthétiques et qui ont pour but de témoigner des changements du monde contemporain. Si les pièces ethnographiques collectées entre la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle devaient également permettre d'inventorier les pratiques contemporaines des sociétés colonisées, ces objets-ci se caractérisent par leur absence de qualité ; ils n'ont pas pour but de témoigner d'un monde menacé de disparaître comme ce fut le cas des collections rassemblées pendant la période coloniale, mais d'un monde hybride qui se construit au présent. Cette perspective annule la dichotomie de l'« Autre » et du « Même ».

Une autre perspective vise à développer une « re-lecture » des objets acquis pendant la période coloniale. C'est ce que développe le thème « Désir de modernité » de l'exposition *Modernité fétiche*. Ce thème présente le caractère hybride des objets de collection habituellement présentés comme des garants d'une culture et d'une identité coupée de

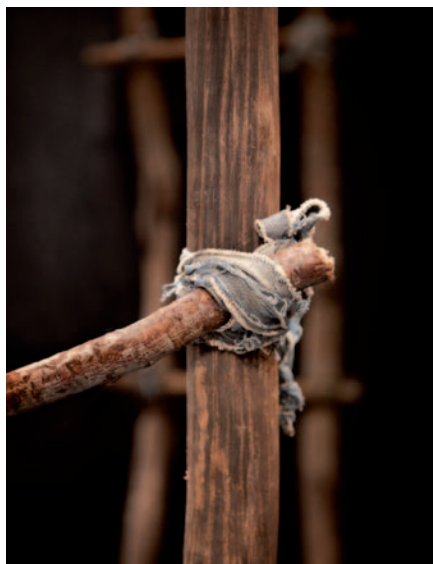


Photo 31. Échelle (détail), Espagne/ Maroc, 2001. Musée des Cultures du monde de Göteborg.
Photo T. Sandin © Musée d'Ethnographie de Stockholm.

son histoire. C'est précisément ce changement de regard qu'Anne-Marie Bouttiaux souhaite développer en tant que conservatrice en chef de la section d'Ethnographie, en insistant sur la « porosité des objets » (Bouttiaux 2011 : 157). Son souci est de répondre à la provocation de Jean Jamin citée en introduction, à savoir s'il faut « brûler les musées d'ethnologie ? » (Jamin 1999), en proposant une nouvelle lecture des collections ethnographiques. Il s'agit de souligner les dynamiques dans lesquelles ont été créés des objets historiquement érigés en patrimoine et de porter un autre regard sur des collections connues et valorisées dans l'histoire et le marché de l'art africain. Ainsi, la coiffe *lega* (Photo 32), la chaise *chokwe* (Photo 33) ou encore la sculpture *mpunqu* (Photo 34) n'étaient pas exposées pour leur qualité esthétique qui tend à les figer dans une forme d'atemporalité, mais pour les traces d'influences multiples qu'elles attestent stylistiquement, formellement, matériellement et conceptuellement.



Photo 32. Coiffe *lega*, Kunda, RDC.
Collection MRAC, Tervuren, inv. EO.o.o.34178.
Photo H. Dubois © MRAC Tervuren.



Photo 33. Chaise chokwe, Kasai, RDC. Collection MRAC, Tervuren, inv. EO.o.o.1599. Photo J.-M. Vandyck © MRAC Tervuren.



Photo 34. Statue *mpunqu nkanu*, Kimvul, Madimba, RDC. Collection MRAC, Tervuren, inv. EO.1991.21.5. Photo R. Asselberghs © MRAC Tervuren.



Photo 35. Masque *Gyela lu Zauli*, Guro, Tibeita, Côte d'Ivoire. Collection MRAC, Tervuren, inv. EO.1999.18.73. Photo F. Dehaen © MRAC Tervuren.

Ce changement de regard souligne l'importance de la recherche de terrain grâce à laquelle on peut étudier les objets dans leur contexte de production et d'usage. C'est par sa recherche effectuée en pays guro, en Côte d'Ivoire qu'Anne-Marie Bouttiaux a identifié un processus d'emprunt formellement invisible. La triade *Zamble*, *Gu* et *Zauli* trouverait sa source d'inspiration dans celle des masques wan dénommés *Goli glé* (masque heaume), *Bholi glé kplékplé* et *Kpang* (tous deux des masques faciaux). Bouttiaux précise que l'on retrouve un certain nombre d'éléments qui permettent de reconnaître l'influence sous-jacente des Wan, mais qu'elle est difficilement repérable, car le style et le rituel répondent à l'univers culturel guro (Bouttiaux 2011 : 154). Elle souligne que ce n'est que le contexte d'usage, c'est-à-dire lorsque le masque est performé par une danse lors d'un rituel, qui permet de distinguer des éléments qui témoignent de l'influence de la population voisine, les Wan :

« These elements are nearly imperceptible when the masks are not observed in action. Only the scrupulous pursuit of their journey and integration into the Guro milieu can retrace their Wan point of departure and the subsequent dynamism of two societies that entered into contact and influenced each other » (Bouttiaux 2011 : 155).

Le caractère hybride des objets invite à reconstruire l'histoire grâce à laquelle éviter l'écueil de l'essentialisation d'un objet :

« Representations of Others in or on objects do not avoid the pitfalls of essentialism and iconic simplification any more than the exoticizing Western eye does » (Bouttiaux 2011 : 153).

Elle développe à ce titre l'exemple de la récupération politique du masque *Gyela lu Zauli* (Photo 35) des Guro sur lequel est placée une sculpture sommitale qui illustre une scène acrobatique qui est, dans un contexte local, immédiatement attribuée à la population voisine, les Dan⁵⁹. Le masque représente un spectacle qui consiste à lancer l'enfant en l'air et à faire mine de le réceptionner comme s'il allait être embroché sur le couteau brandi dans sa direction (Bouttiaux 2011 : 154). Bouttiaux souligne que la représentation de cette scène sur le masque guro rappelle une ancienne parenté entre les deux populations ; il est réinvesti comme patrimoine culturel national depuis l'accès au pouvoir du président Houphouët Boigny (Bouttiaux 2009 : 56-57) :

« Thus the allusion is part of an emblematic "ivoirité" promoted and portrayed to serve as tourist attraction and thereby acquires a contemporaneity open to the world » (Bouttiaux 2011 : 155).

59. Population de l'ouest de la Côte d'Ivoire, qui vit à la frontière entre le Libéria et la Guinée.

L'approche anthropologique est décisive pour comprendre les logiques sociales, culturelles, politiques et économiques que cristallise un objet. Ainsi, les masques guro exposés dans *Modernité fétiche* font partie d'un ensemble collecté par Anne-Marie Bouttiaux dans le cadre d'une recherche de terrain menée pour sa thèse de doctorat. Ces masques complètent la collection existante et l'inscrivent dans une réflexion contemporaine. Leur qualité esthétique jure avec les critères du marché de l'art ; ainsi, leur présence aux côtés d'objets identifiés comme chefs-d'œuvre dans l'exposition *Persona* a suscité la réprobation de certains « amateurs » d'art qui condamnent ces opérations (Bouttiaux 2012b : 9).

Pour sortir d'une écriture distanciée et atemporelle des populations non européennes, les musées collectent également des objets récents qui attestent, à l'instar des masques guro, des changements esthétiques qui animent les sociétés contemporaines.

Pour l'exposition *Modernité fétiche*, le Musée royal de l'Afrique centrale a acquis un cercueil ga (Photo 36) en forme de téléphone portable réalisé par le sculpteur Éric Kpakpo en juillet 2010. Il participe d'une tradition qui s'est développée sur quatre générations de charpentiers : l'initiateur serait Ata Owoo (1904-1975) auquel succéda Kane Kwei (1922-1992), puis Sowah Kwei (né en 1954) contemporain de Paa Joe (né en 1945). Aujourd'hui Éric Kane Kwei, Éric Kpakpo, Daniel Mensah collaborent et parfois rivalisent avec leurs aînés. Ces cercueils connaissent un succès populaire local important et attirent l'intérêt croissant d'un public occidental (Bonnetti 2009 ; Tschumi 2006 ; Secretan 1994). L'origine de cette pratique varie en fonction des interlocuteurs ou des sources citées. En août 2010, cinq ateliers reconnus par leurs pairs proposaient ce type de cercueils. Les sources remontent à l'atelier de la famille Kane Kwei qui aurait formé une première génération de charpentiers (Burns 1974 ; Clarke 1958). Paa Joe, qui est parfois présenté comme un membre de cette famille, parfois comme un apprenti talentueux, a créé son propre atelier. C'est auprès de lui qu'Éric Kpakpo a été formé. Tous les ateliers sont concentrés aux alentours d'Accra, à Tei, à Nungua et à Labadi. Si la production de ces cercueils fantaisistes a été initiée par une famille de charpentiers ga, elle atteste, dans certains cas, de l'influence de la population voisine, les Ashanti. Ainsi les motifs répondent parfois à des emblèmes de pouvoir comme l'aigle associé au chef sur une pièce bien documentée : un film qui a été réalisé pendant une mission de recherche présente ce cercueil commandé par les fils d'une famille pour les funérailles de leur mère. Le choix de l'aigle (communément réservé aux chefs) avait conduit un certain nombre de charpentiers à refuser la demande. Ainsi, cette pratique s'est instituée en tradition en s'attribuant des règles. Le choix du cercueil est souvent lié à la profession exercée par le défunt et, comme l'économie de cette région est essentiellement liée à la pêche et à l'agriculture, on trouve beaucoup de



Photo 36. Cercueil ga, Ghana. Collection MRAC, Tervuren, inv. EO.2010.3.1. Photo J.-M. Vandyck © MRAC Tervuren.

motifs d'écrevisses, de poissons, d'oignons, etc. Mais la forme peut également se référer au désir du défunt, assouvi lors de ses funérailles, et c'est ainsi que l'on voit défilé dans les rues d'Accra des Mercedes blanches, des tennis Nike, des avions, etc.

À l'instar des deux exemples développés ici, l'exposition présentait également des collections contemporaines comme des boucliers de Papouasie-Nouvelle Guinée sur lesquels sont représentés des images de Fantômas ou d'équipe de rugby (O'Hanlon 2011 : 141-147), ou encore,

des coiffes kayapo (Photos 37-38) réalisées avec des pailles en plastique (Verswijver 2011 : 159-163).

Un autre phénomène, qui fait l'objet d'une recherche en cours, consiste à construire des objets diachroniques ou atemporels en mettant les objets de collections, en contact avec des œuvres d'art contemporaines.



Photo 37. Coiffe kayapo (plumes), Brésil. Collection MRAC, Tervuren, inv. EO.1973.59.26.
Photo J.-M. Vandyck © MRAC Tervuren.



Photo 38. Coiffe kayapo (pailles), Brésil. Collection MRAC, Tervuren, inv. EO.2010.5.1.
Photo J.-M. Vandyck © MRAC Tervuren.



Photo 39. Kimono en pagne de Côte d'Ivoire, présenté dans l'exposition *Modernité fétiche*.
Photo J.-M. Vandyck © MRAC Tervuren.

II. De nouvelles catégories d'objets

Ces changements de perspectives font émerger une nouvelle catégorie d'objets qui ne sont plus des objets d'art ou d'ethnographie. Ces pratiques institutionnelles nous conduisent à repenser la collection et le statut de l'objet unique (Geurds & Van Broekhoven 2013).

L'horizon analytique développé par une recherche anthropologique menée au Togo permet de faire émerger, par contraste, un processus patrimonial instituant les cultures matérielles en objets de collections ethnographiques⁶⁰. Ainsi, dans un village situé à plusieurs kilomètres au nord-est de Lomé, un sculpteur présente plusieurs couples de jumeaux éwé à ses visiteurs. Il précise que ce sont des statuettes rapportées par leurs propriétaires parce qu'elles se sont abîmées au fil du temps et qu'elles avaient été échangées contre de nouvelles. Il les a conservées pour les vendre aux « blancs puisqu'ils sont friands de vieilleries dont plus personne ne veut ici (au Togo) ».

Cette anecdote nous permet d'engager une réflexion sur les différents points de vue qui peuvent se cristalliser autour d'une pièce. Pour ce sculpteur, les objets ne trouvaient plus de grâce aux yeux des commanditaires, or c'est précisément cet aspect patiné, usé par le temps, qui suscite la convoitise des Européens. Ce n'est pas tant le caractère désuet qui attire le collectionneur européen que l'inscription de l'objet dans un cadre social dont il fut le témoin. Le sculpteur semble ainsi bénéficier des différentes « fonctions » des objets puisque ses œuvres trouvent une seconde vie en intégrant des collections européennes⁶¹. Cette appréhension à la fois antinomique et complémentaire des objets, que nous dit-elle de leur valeur ? Habituellement ceux qualifiés d'originaux sont convoités parce qu'ils possèdent une certaine « aura », notion assez complexe que nous proposons d'explicitier dans un premier temps. La contextualisation de cette notion, au XIX^e siècle, nous permet d'étudier le discours récurrent de l'original et de la copie. Il s'agit de souligner le contexte historique dans lequel ce discours s'est forgé et d'en proposer une lecture critique. L'hypothèse consiste à voir se profiler une pratique artistique ou institutionnelle aux prises avec des objets complexes qui oscillent entre un original reproductible et une copie unique. C'est dans cette perspective que nous analysons dans un dernier temps le statut et le rôle de la collection. Les copies sont la hantise des collectionneurs et leur expertise consiste précisément à ne pas se

60. Cette analyse a fait l'objet d'une publication en anglais : Seiderer 2010 : 58-62.

61. Notre objectif est d'analyser les mutations épistémologiques d'un objet et pas d'entrer dans une discussion d'ordre moral. C'est pour cette raison que nous développons notre analyse à partir d'un exemple d'acquisition et non de vol. Dans le premier cas, les détenteurs de l'objet s'en débarrassent, dans le second, ils s'en trouvent dépossédés.

laisser tromper par l'imitation d'un original, aussi belle soit-elle. Comment articuler la réflexion sur la reproductibilité des œuvres et la recherche inconditionnelle de l'objet original ?

A. *L'aura, critère d'authenticité*

« *But it's not the original, it's just a facsimile! How often have we heard such a retort when confronted with an otherwise perfect reproduction of a painting?* »

Latour & Lowe 2010 : 3.

L'aura désigne spontanément le « supplément d'âme » d'un objet de la nature ou d'une réalisation artistique. Cette notion très complexe est souvent présentée comme un critère de distinction entre un « original » et une « copie ». Chacun semble être en mesure de s'emparer de cette notion et de l'utiliser à dessein, or, en confrontant les différents usages du terme, il apparaît qu'il désigne des objets ou des contenus théoriques très distincts. Il semble que l'opérativité de cette notion dépend justement de son caractère suggestif permettant de contourner les débats que susciterait une formulation positive de sa définition. Walter Benjamin s'y est attelé, mais la réflexion qu'il développe dans *L'Œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* (Benjamin 2000a) a fait, elle aussi, l'objet d'interprétations contradictoires. Sa définition de l'aura nous intéresse ici, car, contrairement à l'idée communément admise, elle engage une réflexion précieuse sur le statut de l'objet d'art et sur l'expérience esthétique :

« Qu'est-ce qu'à vrai dire l'aura ? Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (Benjamin 2000a : 75).

Cette définition sibylline a suscité les interprétations les plus diverses et conduit à faire de Benjamin un auteur romantique, voire mystique. Pourtant, lorsqu'il souligne que l'aura est l'« unique apparition d'un lointain, si proche soit-il », il désigne bien une « expérience unique » qui n'est pas inhérente à l'objet et n'est donc pas à confondre avec l'« objet unique » ou encore l'« original ». Si Benjamin parle du déclin de l'aura dans un contexte industrialisé, il n'est pas dans une condamnation heideggérienne de la technique. Son objet est d'étudier son impact sur notre expérience esthétique. L'aura est par définition ce qui décline (Dousson 2008 : 122) et dont la disparition se confond avec l'apparition. Il s'agit d'une expérience temporelle et spatiale, c'est-à-dire une expérience par laquelle le sujet se perçoit comme un sujet de et dans l'histoire :

« L'unicité de l'œuvre d'art et son intégration à la tradition ne sont qu'une seule et même chose. Mais cette tradition elle-même est une réalité vivante, extrêmement changeante » (Benjamin 2000a : 279).

Pour Benjamin, la tradition désigne une réalité vivante et changeante. Il apparaît ainsi que l'aura n'est pas une entité atemporelle et éternelle, mais qu'elle existe dans un contexte historique et spatial qu'elle rend intelligible. Ainsi, l'aura se rapporte à une inscription politique de l'objet qui, dans un contexte culturel, désigne la copie comme l'« original » et qui déplace la question dans un contexte culturel.

B. L'original reproductible et la copie unique

« Only the original possesses an aura, this mysterious and mythical quality that no second hand version will ever get. But, paradoxically, this obsession for pinpointing originality increases proportionally with the availability and accessibility of more and more copies of better and better quality. »

Latour & Lowe 2010 : 3.

Ce qui caractérise les « temps modernes », c'est l'accélération d'un processus de reproduction et d'extension des objets au niveau quantitatif et qualitatif. Mais Benjamin souligne que l'œuvre d'art a toujours été reproductible et que cela fait partie de son principe. Il s'oppose précisément à l'approche romantique de l'art s'appuyant sur le concept de génie et d'artiste démiurge. Pour le philosophe, l'art est une affaire de procédé, de technique dont il essaie de penser les conséquences dans un mode de production industrialisé. Il est important de souligner que l'œuvre d'art est indissociable de la question de la technique de reproduction et de la valeur.

Cette approche de l'art peut être explicitée par une étude particulièrement didactique développée par Bruno Latour et Adam Lowe dans un article intitulé « La migration de l'aura, ou comment explorer l'original à travers les fac-similés » (Latour & Lowe 2010⁶²). Les auteurs s'attachent à déconstruire le discours qui consiste à identifier un original à son caractère auratique. Ils s'en prennent à l'usage mystérieux et mythique de la notion d'aura que lui refuse aussi Benjamin (Perret 2007). Pour développer leur thèse, ils s'appuient sur l'exemple d'une historienne de l'art visitant la National Gallery de Londres. Lorsqu'elle se trouve face aux *Ambassadeurs* de Holbein, elle est troublée par l'aspect factice du tableau qui ressemble étrangement au poster de l'œuvre qu'elle a acquis quelques années auparavant. Elle comprend qu'il s'agit d'une copie effectuée à partir d'une mauvaise reproduction du tableau. Le plus surprenant pour elle est le contentement

62. Au corps défendant des deux auteurs, nous voulons montrer que la pensée de l'original et de la copie n'est pas antinomique à la pensée de Benjamin sur l'œuvre d'art. Loin d'être un penseur conservateur et réactionnaire qui refuserait le rôle de la technique dans la production artistique, il s'attache beaucoup plus à réfléchir à sa capacité d'élaborer une réflexion critique.

du public qui, persuadé de contempler l'original, n'est pas troublé par son étrangeté, son manque de profondeur et ses couleurs criardes.

Cette confusion quant à l'original et la copie est moins liée à l'œuvre qu'à son cadre d'exposition. La satisfaction du public devant le tableau d'Holbein peut également être imputée au pouvoir réifiant de l'institution et se substitue parfois à l'objet lui-même.

Un second exemple souligne un autre paradoxe qui consiste à identifier comme authentique une copie des *Noces de Cana* de Véronèse exposée dans une fondation d'art à Venise et de trouver faux l'original conservé au musée du Louvre. Les conditions d'exposition du tableau original au Louvre lui ont fait perdre le sens que la copie perçue à Venise avait conservé. L'éclairage zénithal, l'air conditionné et le public de masse provoquaient une « dissonance cognitive » (Latour & Lowe 2010 : 2) devant l'original, tandis que la chaleur et la lumière vénitienne donnaient à la copie toute la cohérence du tableau.

À travers ces deux exemples, les auteurs de l'article s'attachent à souligner que l'aura n'est pas inhérente à l'objet, mais qu'elle peut au contraire « migrer » d'un lieu⁶³ à un autre. La valeur d'un objet n'est pas tant liée à son origine de production qu'à sa fécondité :

« *There is nothing inferior in the notion of a copy, simply a proof of fecundity. Is originality something that is fecund enough to produce an abundance of copies* » (Latour & Lowe 2010 : 4).

En rapportant cette analyse à l'exemple évoqué en introduction, nous pouvons observer que c'est l'efficacité de l'objet qui motive les familles à rapporter leurs jumeaux pour en commander de nouveaux. Ces derniers ne sont pas dévalorisés du fait d'être les reproductions d'un modèle qui ne peut d'ailleurs être qualifié d'original, puisque l'ancien objet n'est jamais qu'une autre copie d'une autre statuette et ainsi de suite. Nous pourrions ainsi souligner que la question de l'original et de la copie est le fruit d'une construction théorique qui ne concerne pas les sociétés dont les collectionneurs recueillent les objets. Il est toujours possible de rétorquer qu'il s'agit d'un système de production artisanal, mais cet argument n'est plus valable dès lors que l'on se trouve dans un système de production industrialisé. Si l'on peut, à la rigueur, reconnaître que les nouvelles statuettes sont dignes d'intérêt, qu'elles conservent un certain aspect formel et portent la trace d'un auteur, il semble toutefois aberrant de mettre sur un même plan une carte postale des *Ambassadeurs* d'Holbein et le tableau lui-même. Mais il suffit alors de rappeler qu'aucun collectionneur ne voudrait acheter la copie, si belle fût-elle. Ce sont les statuettes patinées, usées et utilisées qui

63. Par lieu, nous désignons autant l'espace d'exposition que le support constitutif de l'œuvre ou de sa reproduction.

prennent de la valeur dans une collection, pas celles qui sont disponibles sur le marché ou réalisées dans le but d'être acquises par un étranger. Où irait le marché de l'art si l'on abolissait la frontière entre l'original et la copie ou si on lui substituait la question d'une bonne et d'une mauvaise copie ? Quelle valeur et quel sens auraient alors les collections ?

C'est à nouveau Benjamin qui nous permet d'esquisser une réponse à cette question dans la mesure où il précise que la valeur marchande est déterminée par un certain nombre de critères. La différence entre l'original et la copie ne se situe donc pas au niveau de l'objet original, mais de l'exemplaire dont la valeur marchande est déterminée par la quantité, la qualité et l'ancienneté (Dousson 2008 : 118). C'est donc précisément ce qui permet de distinguer une bonne d'une mauvaise imitation. Cette copie des *Ambassadeurs* exposée à la National Gallery de Londres n'intégrera pas le marché de l'art puisque l'institution la considère comme un pis-aller susceptible de tromper un public non averti. L'historienne de l'art considère qu'il s'agit d'une mauvaise copie, car elle ne suscite pas d'émotion à ses yeux. Ainsi, même si cette copie est unique dans le sens où elle a été réalisée dans un format identique au tableau original et pour remplacer celui-ci ponctuellement, elle risque fort de ne pas être « féconde », c'est-à-dire, si nous nous référons à l'analyse de Latour et de Lowe, de motiver à son tour la production d'autres copies. À l'inverse, la copie des *Noces de Cana*, aperçue à Venise, dispose d'une qualité qui donne au tableau une cohérence que n'avait plus l'original exposé au Louvre. Elle semble donc « féconde », c'est-à-dire apte à susciter le désir de reproduction et se voit dès lors attribuer une certaine valeur marchande. C'est le caractère unique de cette copie qui permet de la qualifier d'œuvre d'art.

C. La collection, expérience esthétique ou esthétisante ?

« Il existe toute sorte de collectionneurs ;
de plus en chacun, une foule d'impulsions est à l'œuvre. »

Benjamin 2000 : 172.

« Ses collections sont la réponse du praticien aux apories de la théorie. »

Benjamin 2000 : 177.

Ce déplacement épistémologique nous conduit à questionner le statut de la collection d'œuvres d'art. Nous avons vu que sa valeur ne dépend pas tant de l'original que de la qualité de sa copie qui est tributaire de la technique de reproduction et de la valeur marchande de l'objet. La pratique de la collection et la figure du collectionneur à laquelle le philosophe allemand consacre son analyse (Benjamin 2000b : 170-225 ; Benjamin 2000a : 220-229) nous permettent de voir dans quelle mesure la collection nous ren-

seigne sur le rapport que notre société occidentale développe à l'égard de l'art et de la culture depuis le XIX^e siècle⁶⁴ :

« [La pensée de Engels] remet en cause, en ce qui concerne l'art, la clôture de celui-ci et celle des œuvres leur concept prétend comprendre [...]. Elles lui apprennent comment leur fonction est capable de survivre à leur créateur et de s'émanciper de ses intentions ; comment l'accueil par les contemporains est un aspect de l'influence que l'œuvre d'art exerce aujourd'hui sur nous, et comment cette influence ne repose pas seulement sur la rencontre avec l'œuvre, mais aussi avec l'histoire qui lui a permis de venir jusqu'à nous » (Benjamin 2000b : 174).

Benjamin perçoit dans la pensée d'Engels le déploiement d'une critique de la société du XIX^e siècle qui corrobore à son refus d'un modèle de transmission fondé sur l'historicisme. Dans ce cadre, Benjamin se réfère à une figure du collectionneur qui opère comme un « dialecticien historique » (Benjamin 2000b : 174), c'est-à-dire qu'il résiste à une forme de transmission linéaire dans la mesure où il ne rattache pas les objets à une image éternelle du passé, mais propose à chaque fois une « expérience unique » (Benjamin 2000b : 175). Ce qui intéresse Benjamin dans la collection, c'est le matériau historique qu'elle cristallise et qui engage une réflexion sur la ou les cultures. Dans ce cadre, la collection apparaît comme un moyen pour l'homme de se percevoir comme sujet historique. Benjamin s'est intéressé à la figure d'Édouard Fuchs, érudit né en 1870, qui était passionné par les caricatures et la représentation pornographique :

« Une chose est commune à ces trois thèmes [l'iconographie, l'analyse de l'art de masse et la technique de reproduction], tous trois concernent un savoir qui ne peut que se révéler destructeur pour l'approche traditionnelle de l'art. Comme peu d'autres orientations de la recherche, l'étude de la technique de reproduction souligne l'importance décisive de la réception ; elle permet ainsi de corriger dans certaines limites le processus de réification auquel l'œuvre d'art est soumise » (Benjamin 2000b : 191).

Les trois thèmes qui caractérisent la pratique de Fuchs lui offrent la possibilité d'inscrire sa collection dans un cadre historique qu'elle permet de dialectiser. C'est par la prise en compte de ces trois éléments que le collectionneur considère l'œuvre d'art comme un élément reproductible intégré au marché de l'art qui, nous l'avons vu, détermine la quantité, la qualité et l'ancienneté de ses reproductions. C'est le commerce de l'art qui s'attache à établir une différence de degré dans l'authenticité elle-même, c'est-à-dire, dans ce que la copie a d'unique. Or, c'est parce qu'Édouard Fuchs contextualise sa collection, qu'elle peut limiter l'opération de réification de l'histoire comme c'est parfois le cas pour d'autres sortes de collections :

64. Nous limitons notre analyse aux formes « modernes » de la collection et ne cherchons pas à établir une étude historique ou généalogique de celle-ci.

« Condensé d'œuvres considérées indépendamment, sinon du processus de leur production, du moins de celui par lequel elles perdurent, le concept de culture a un aspect fétichiste. La culture y paraît réifiée. Son histoire ne serait que la sédimentation de faits mémorables, rassemblés en l'absence de toute expérience authentique, c'est-à-dire politique » (Benjamin 2000b : 187).

Pour Benjamin, l'expérience unique ou encore authentique est déterminée par sa capacité à susciter une réflexion critique, c'est-à-dire qu'elle nourrit une pensée politique.

Ainsi, la collection peut être la condition de possibilité d'une réflexion grâce à laquelle le spectateur se perçoit comme sujet historique et temporel comme elle peut, à l'inverse, être l'instrument d'une réification de la culture⁶⁵. La distinction benjaminienne entre deux types de collections, à savoir critique (« dialectique ») ou idéologique (« fétichiste »), est bien sûr liée à la question de la transmission. Dans le premier cas, l'aura d'un objet désigne une « expérience unique » qui suscite une réflexion critique du sujet, dans le second cas, l'aura prend une connotation mystique et l'œuvre d'art est réifiée de manière à nourrir un aspect fétichiste de la culture.

Ces deux approches ou conceptions de la collection l'instituent soit comme un patrimoine qu'il s'agit de promouvoir, soit comme un objet historique partageable. Dans ce cadre, la pluralité des récits résiste à l'institution d'un discours qui ferait autorité sur l'objet ou la collection.

65. « En réalité, un savoir, qui n'ouvrait aucun accès à la pratique et ne pouvait rien apprendre au prolétariat en tant que classe sur sa situation, était inoffensif pour ses oppresseurs » (Benjamin 2000a : 182).

Chapitre 2. Transmissions « postcoloniales »

Nous avons pu souligner combien l'approche esthétique du pavillon des Sessions ainsi que l'approche ethnographique et historique du musée Palais royal d'Abomey construisent différents objets, ou construisent différemment des objets ayant la même origine culturelle.

L'exemple développé par Laura Van Broekhoven dans un article consacré à la question de l'authenticité des objets est particulièrement éloquent. Elle évoque l'exemple de la réouverture de la salle d'exposition des statues de Bouddha au musée d'ethnographie de Leiden. La conservatrice Matthi Forrer précisait que la reconstitution d'un temple japonais, aujourd'hui, ne devrait certainement pas correspondre à la scénographie esthétique dans laquelle ces mêmes objets avaient été présentés avant la rénovation : il faudrait ajouter des objets hétéroclites utilisés pour les différents rituels qui se déroulent au temple. Cependant cette scénographie « in-esthétique » fut rejetée par le département de muséographie sous prétexte qu'il ne s'agissait pas de présenter un temple bouddhiste japonais, mais bien de permettre au public de revivre son expérience muséale passée, lorsqu'il venait au musée en tant qu'enfant et qu'il découvrait ces statues dans une pièce où les gens méditaient en fumant leurs joints (Van Broekhoven 2013 : 157). Ainsi, le choix scénographique actuel recourt à l'approche esthétique pour assouvir la nostalgie du public plutôt que la construction d'un cadre à travers lequel comprendre des éléments de la société japonaise contemporaine. Ce choix souligne un déplacement conceptuel : on ne vient plus au musée pour consommer de l'exotisme, mais pour revivre le souvenir d'une expérience passée. Dans cette perspective, le musée ne cherche pas à transmettre un savoir, mais devient un lieu de pèlerinage. Cet exemple tranche avec le parti pris du Pitt Rivers Museum qui a reproduit sa scénographie initiale après la rénovation, mais en plaçant des objets contemporains à côté de collections plus anciennes, ce qui leur confère une temporalité. Cette actualisation des collections anciennes par l'introduction d'objets contemporains, dévolus à des fonctions communes, témoigne du changement de la culture matérielle et permet au public de comprendre la logique ethnographique à partir de laquelle la collection a historiquement été constituée et lui permet de l'inscrire dans une temporalité exclue dans l'exemple de l'approche esthétique

de la salle des Bouddhas. Cette actualisation des collections permet d'éviter que l'exposition soit un dispositif autoréférentiel destiné à assouvir la nostalgie de son public. Au contraire, il est invité à comprendre les procédés à partir desquels se construit une représentation tout en la replaçant dans sa temporalité.

C'est dans cette perspective que les conservateurs ont développé l'exposition *Modernité fétiche* décrite en introduction.

I. De nouveaux paradigmes d'expositions

A. *Mise en abîme du musée : Modernité fétiche*

L'exposition *Modernité fétiche* cristallise un certain nombre d'objectifs « postcoloniaux » formulés par les musées d'ethnographie partenaires du projet et constitue à ce titre un objet d'étude paradigmatique. Elle a été présentée dans six musées d'ethnographie du projet, à savoir au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, au Museo de America de Madrid, au Naprstek Museum de Prague, au Volkenkunde Museum de Leiden, au Weltmuseum de Vienne et à l'Etnografiska Museet de Stockholm. Le thème de la Modernité a fait l'objet des plus vives discussions entre partenaires, qui lui attribuaient tous un sens différent. Pour certains, elle ne devait pas trouver sa place dans des musées d'ethnographie dans la mesure où elle incarnait les valeurs coloniales dont ces institutions veulent se départir aujourd'hui ; pour d'autres, elle devait être traitée au pluriel pour souligner qu'elle n'est pas l'apanage de l'Occident. Enfin, Anne-Marie Bouttiaux envisageait de traiter cette thématique en réponse à une certaine perception des sociétés qualifiées de « primitives », c'est-à-dire en marge de l'histoire (Bouttiaux 2012 : 395 ; Gassama 2008). Son objectif était de donner à voir la « porosité » des pièces de collections ethnographiques qui précisément atteste leur modernité (Bouttiaux 2011 : 153-157).

Dans cette perspective, il apparaît que ces pièces ne peuvent être perçues comme « primitives » que par des regards indifférents au contexte dans lequel et pour lequel elles ont été produites. Or les musées d'ethnographie ont joué un rôle majeur dans le processus de décontextualisation des objets qui a conduit à l'élaboration d'un regard « exotique » sur les populations non européennes. Procédé qui fait précisément l'objet de critiques de la part de chercheurs contemporains (Clifford 1988 ; Affergan 1987), notamment des auteurs postcoloniaux sur lesquels s'appuient les musées d'ethnographie (Fanon 2001 ; Gilroy 2003 ; Hall 2007 & 2013 ; Bhabha 2007 ; Mudimbe 1988). C'est en cela que l'exposition développe une critique de la modernité.

1. « Fabrique des clichés »

Le recours aux concepts de l'*image de l'Autre* et de l'*image comme Autre* permet de souligner l'instrumentalisation idéologique et politique de la représentation de l'Autre dans un contexte colonial. Nous avons vu que les musées d'ethnographie construits en Europe entre le XIX^e siècle et la première moitié du XX^e portent la trace de ce contexte historique : ils se sont avérés être de brillantes machines à produire et à diffuser des *images de l'Autre* qualifié de « premier » ou de « primitif ». Ces représentations permettaient d'occulter la production de l'*image comme Autre*, désignant son processus d'élaboration. Reconnaître l'image comme une fiction élaborée permet d'éviter l'écueil de l'identification idéale, ou iconique, souhaitée par les acteurs politiques à l'origine de la création des musées d'ethnographie. Toutefois, les deux statuts de l'image ne s'opposent pas. L'exposition montre précisément que toute *image de l'Autre* est une fiction, c'est-à-dire une image élaborée, une *image comme Autre*. Mais toute *image comme Autre*, c'est-à-dire toute fiction, n'est pas subsumée par un discours, un mythe ou une icône tels que les produit l'*image de l'Autre*.

La distinction entre les deux « images » ne se situe pas au niveau de l'objet, mais des effets qu'elle engage. Dans le premier cas, le discours circonscrit le sens de l'objet pour le faire apparaître comme une icône ; dans le second cas, au contraire, il apparaît en tant qu'objet fabriqué, en tant qu'artefact. C'est précisément sur ce déplacement conceptuel que se fonde la portée critique de l'exposition. Elle crée une oscillation qui empêche l'identification à la représentation idéale érigée par l'institution. C'est par cette oscillation, qui est produite conceptuellement et pratiquement, qu'opère la critique. L'exposition *Modernité fétiche* cherche précisément à construire cette oscillation qui engage une réflexion critique sur les musées et leurs collections.

Conceptuellement, elle est développée à partir de la définition freudienne du désir qui nous permet d'explicitier la modernité en termes de processus de projection et de re-projection (Seiderer 2011 : 133-137). En effet, Freud distingue le besoin et le désir. Il souligne que le premier est lié au manque d'un objet vital, tandis que le second se rapporte à la trace mnésique de ce besoin apaisé :

« [...] l'excitation provoquée par le besoin interne [est] apaisée au cours d'une *expérience de satisfaction* (apportée du dehors) dont la perception est mémorisée, associée à l'excitation du besoin, ce qui permettra d'investir l'objet ; lorsque le besoin se représentera, l'image mnésique sera de nouveau investie, ravivant la perception de la première satisfaction, suscitant une attraction vers l'objet : c'est ce mouvement que nous appelons désir » (Le Guen 2008 : 445).

Ainsi le désir ne s'identifie pas à l'objet, mais à la trace mnésique constituée par le mouvement d'appropriation ou d'investissement de l'objet

extérieur par lequel une aspiration est assouvie. Freud développe cette théorie (Freud 1956 : 336-338) en s'appuyant sur l'« organisme humain, à ses stades précoces », dont le fonctionnement repose sur la double expérience de « satisfaction » et de « déplaisir ». Le désir est provoqué par la remémoration de la satisfaction d'apaisement des *stimuli* provoqués par la faim. Freud précise que le nourrisson hallucine le sein de la mère qui constitue l'image ou la trace mnésique d'un besoin assouvi. Il n'y a pas d'adéquation ni d'équivalence entre l'objet extérieur grâce auquel le besoin est assouvi et sa perception. Au contraire, nous dit Freud, l'objet de désir est halluciné par le nourrisson. Ainsi, le désir n'est pas réductible à son objet, mais à sa représentation, c'est-à-dire à la trace mnésique. C'est dans cette perspective que l'exposition questionne la modernité. Ce sont les opérations de projection et de re-projection suscitées par le désir qui sont analysées à travers les objets exposés. Ainsi, en évoquant la modernité des pièces, il ne s'agit pas de leur attribuer un jugement de valeur ni de pointer du doigt les signes de l'influence occidentale sur les productions non européennes. Il s'agit précisément de ne pas réduire la modernité à un objet historique, esthétique, technique, mais de l'étudier comme objet de désir. C'est l'« agentivité » (Gell 1998) de la modernité, sa capacité à produire des images extrêmement variées, dont chacune est réinvestie par une représentation, un affect et une symbolique différente, que souligne cette exposition. Son objectif est de tisser une réflexion critique au sein de l'institution, avec et à partir de celle-ci. Il ne s'agit pas d'ériger un discours moral sur le passé colonial, mais d'explorer les différents modes d'appropriation et d'interprétation de la modernité comme autant de productions de fictions (autant d'*images comme Autre*). Le regard que l'exposition porte sur les objets exposés ne cherche pas à présenter ces derniers comme des entités, ou encore des icônes, mais souligne au contraire les montages hétéroclites et les tensions à la fois symboliques, stylistiques et matérielles dont ils sont porteurs (Seiderer 2011 : 133-137).

2. Modernité « fétiche » : un concept en débat

Il convient désormais d'analyser la portée critique du concept de « fétiche », apposé comme adjectif dans le titre de l'exposition. L'acception historique du concept semble saturée par une acception négative qui a valu des réticences de la part d'un certain nombre de partenaires. Ils craignaient que le public entende, ou n'entende que, le sens pré-ethnographique du mot théorisé par Charles de Brosses au XVIII^e siècle. Dans ce contexte l'*image de l'Autre* était celle du barbare aux pratiques fétichistes, c'est-à-dire superstitieuses et idolâtres. Certains craignaient que le terme de « fétiche » induise en erreur et aille à l'encontre d'une actualisation voulue de la critique postcoloniale.

a) Interprétation pré-ethnographique

« En général, il n'y a pas de meilleure méthode de percer les voiles des points de l'Antiquité peu connus que d'observer s'il n'arrive pas encore quelque part sous nos yeux quelque chose d'à peu près pareil... Examinons donc d'abord quelle est à cet égard la pratique des peuples barbares chez qui le culte en question est encore dans toutes ses forces. »
de Brosset 1760 : 61.

En effet, si l'on se réfère aux commentaires des négriers, des explorateurs ou des missionnaires, il apparaît que les pratiques religieuses observées dans le golfe de Guinée étaient perçues comme des pratiques superstitieuses et idolâtres. Ainsi les négriers condamnent-ils ces pratiques qu'ils décrivent dans les termes suivants : « Un amas confus de superstitions ridicules » (d'Elbée) ; « Je ne crois pas qu'il y ait sur terre de peuple aussi superstitieux » (Bosman) ; « Une infinité de coutumes superstitieuses (Snelgrave) » (Verger 1957 : 27). Les explorateurs emploient la même terminologie : « La superstition est fille de l'ignorance, il faut s'attendre à ce que la dévotion des pauvres Africains sans instruction soit grossièrement idolâtre » (John Adams) ; « La pire espèce de paganisme, le culte des démons et d'autres pratiques abominables » (R. et J. Adams, cités par Verger 1957 : 28). Enfin, les missionnaires se révèlent tout aussi dépréciatifs dans leurs descriptions des pratiques religieuses :

« Les statues et les symboles des dieux sont, comme les divinités qu'ils représentent, des monstres, des objets ridicules, des figures d'oiseaux, des reptiles ou autres animaux et ces images souvent honteuses ou scandaleuses [...] le féticheur est un être méprisable. [...] ceux qui trempent leurs mains dans le sang humain ont un air bestial, féroce et repoussant [...] des idoles modelées sur le laid type nègre aux lèvres charnues, au nez aplati, au menton rentrant, de vraies figures de vieux singes » (R.P. Baudin, cité par Verger 1957 : 28).

William Pietz (2005) souligne que ce sont les Hollandais, évinçant les Portugais de la Côte d'Or et des Esclaves à partir de 1642, qui vont développer une équivalence entre fétiches africains et objets sacrés catholiques. Les récits les plus déterminants dans la signification du mot « fétiche » sont ceux de Mares, qui évoque les fétiches Akans en 1602, de Bosman (1705) et d'Astley (1743).

C'est à partir du récit de Bosman, commerçant de la Compagnie hollandaise des Indes orientales, que Charles de Brosset développa la théorie du fétichisme. Aux yeux de Bosman, le fétiche relève d'un choix hasardeux et fantaisiste :

« Il [l'indicateur africain de Bosman en Afrique] me fit cette réponse, que le nombre de leurs dieux était infini et qu'il étoit impossible de le dire, car, poursuivit-il, si quelqu'un de nous veut entreprendre quelque chose d'im-

portant, il cherche d'abord un Dieu pour faire réussir son dessein, & sortant de chez lui dans cette pensée, il prend pour son Dieu la première chose qu'il rencontre, un chien, un chat, ou quelque autre animal, & même des choses inanimées, comme une pierre ou un morceau de bois » (Bosman 1705 : 376a).

Pietz souligne que les marchands hollandais, puis français et anglais élaboraient des concepts à partir de leur expérience pratique sur place, ainsi qu'à partir d'observations de pratiques faites auprès de différentes sociétés africaines (Pietz 2005 : 77). Il ne s'agit pas d'une simple projection des concepts chrétiens sur les pratiques africaines, mais d'une réinterprétation déterminée par la rencontre de plusieurs cultures motivées par des intérêts distincts.

Les philosophes des Lumières vont s'emparer des écrits des voyageurs pour faire du fétiche, caractérisé par un culte rendu à des objets matériels, le paradigme de l'anti-rationalité. L'extrait du livre de Charles de Brosses cité ci-dessous permet de comprendre l'idéologie véhiculée par le concept de fétiche au XVIII^e siècle :

« Agité par les pensées qui naissent de ses affections intérieures, c'est alors qu'il commence à jeter les yeux avec une curiosité craintive sur le cours des causes futures, & à raisonner bien ou mal sur le principe des événements divers & contraires de la vie humaine. Tandis que ces passions le tiennent suspendu dans l'anxiété que lui donne l'incertitude des événements futurs qu'il ne peut connoître ni régir, son imagination s'emploie à se former une idée de certains pouvoirs supérieurs aux siens, qui font ce qu'il ne peut faire, en connoissant & régissant eux-mêmes les causes dont il n'a pas la puissance de déterminer les effets. On sait le penchant naturel qu'à l'homme à concevoir les êtres semblables à lui-même, & à supposer dans les choses extérieures les qualités qu'il ressent en lui. Il donne volontiers & sans réflexion de la bonté & de la malice, même aux causes inanimées qui lui plaisent ou qui lui nuisent. L'habitude de personnifier, soit de tels êtres physiques, soit toutes espèces d'êtres moraux, est une métaphore naturelle à l'homme, chez les peuples civilisés comme chez les nations sauvages. Et quoique celles-ci ne s'imaginent pas toujours réellement, non plus que ceux-là, que ces êtres physiques, bons ou mauvais à l'homme soient en effet doués d'affection et de sentiment, cet usage des métaphores ne laisse pas que de prouver qu'il y a dans l'imagination humaine une tendance naturelle à se le figurer ainsi. Les Nymphes des fontaines, les Driades des bois ne font pas des personnages imaginaires pour tout le monde sans exception : dans tout pays le vulgaire ignorant croit de bonne foi l'existence des Génies, des Fées, des Lutins, des Satyres, des Spectres &c. Faut-il donc tant s'étonner si ce même vulgaire, parmi les peuples ignorants & grossiers, est venu à se figurer, qu'il y avoit dans certains êtres matériels, objets de son culte, une puissance, un Génie quelconque, un Fétiche, un Manitou ? Si en levant les yeux vers les globes lumineux qui parent le Ciel, il s'est à plus forte raison imaginé que les astres étoient animés par des Génies ? Si poussé par la crainte à supposer des pouvoirs invisibles, & conduit par les gens à fixer son attention sur les objets visibles, il a réuni deux opérations opposées & simultanées, en atta-

chant le pouvoir invisible à l'objet visible, sans distinguer dans la grossière contexture de son raisonnement l'objet matériel du pouvoir intelligent qu'il y supposoit, comme il eût été moins déraisonnable de le faire ? Si enfin il a prêté à ce pouvoir intelligent les mêmes affections d'amour, de haine, de colère, de jalousie, de vengeance, de pitié &c. dont il est lui-même agité ? Cette façon de penser une fois admise pour certains objets, se généralise sans peine & s'étend à beaucoup d'autres, surtout dans les circonstances où le hasard, c'est-à-dire les accidents imprévus, ont beaucoup d'influence ; car c'est alors que la superstition prend sur les âmes un plus grand empire. Coriolan disoit que les Dieux influoient surtout dans les affaires de guerre, où les événements sont plus incertains qu'ailleurs. Nos anciens François remettoient la décision des procès obscurs à une méthode de jugement qui tient beaucoup de la façon de penser des Sauvages, qu'ils appeloient très mal à propos les jugemens de Dieu. Un célèbre écrivain étranger, de qui je tire une partie de ces réflexions, remarque que les matelots, les moins capables de tous les hommes d'une médiation sérieuse, sont en même temps les plus superstitieux. Il en est de même des joueurs, qui s'imaginent volontiers que la fortune bonne ou mauvaise s'attache avec intelligence à cent petites circonstances frivoles qui les tiennent dans l'inquiétude. Avant que les Etats fussent réglés par un bon corps de Loix, par une forme de Gouvernement méthodique et combinée, le défaut de prévoyance & de bon ordre y rendoit l'empire du hasard plus dominant qu'il ne l'a depuis été : ainsi les accidents étant plus communs dans les Gouvernements & dans les siècles sauvages, la superstition née de la crainte des accidents, ne pouvoit manquer d'y avoir plus de force, et d'y multiplier les Puissances invisibles qu'on croyoit maîtresses de disposer du bonheur ou du malheur de chaque individu. Comme dans cette façon de penser, quoique surhumain, il devient par-là naturel aussi d'en multiplier assez le nombre pour qu'il puisse répondre à l'extrême variété des événemens (*sic*), & suffire à tant d'effets dont les regardoit comme les causes. De là, tant de Divinités locales ou appropriées à certains petits besoins particuliers, tant d'amulettes, de talismans, & de Fétiches divers » (de Brosses 1760 : 214-220).

Ce passage crucial cité par Pietz explicite l'argumentation qui conduit de Brosses à élaborer sa théorie du fétichisme : proche de la thèse humienne sur la religion naturelle qu'ils perçoivent – le polythéisme pour Hume (1989) et le fétichisme pour de Brosses – comme la forme première de la religion. Ce qui qualifie cette dernière, c'est la causalité illusoire prêtée à des entités imaginaires. Celles-ci sont invisibles dans la conception du polythéisme par Hume, tandis qu'elles sont visibles et matérielles dans le fétichisme défini par de Brosses (Pietz 2005 : 122).

Cette seconde théorie prolonge et déplace le débat sur l'origine des religions illustré par l'opposition entre Lafitau et Fontenelle. Si le jésuite Lafitau voit le fétichisme comme une forme dégénérée de la religion, il est pour le philosophe l'expression d'une explication primitive des phénomènes naturels (Iacono 1992 : 14-31).

Le philosophe des Lumières Charles de Brosses entrevoit, dans le fétichisme, une psychologie irrationnelle qui serait aux fondements de la religion rationnelle. Pietz souligne qu'il « établit une méthodologie historique basée sur l'observation directe des réalités sociales et que la conception de de Brosse ouvrit le champ à tout un discours sur la religion en déplaçant le problème de la théologie *per se* vers la psychologie et l'esthétique » (Pietz 2005 : 131). Il convient de souligner que de Brosses a développé sa théorie en s'appuyant sur des récits de voyage de commerçants, notamment sur les observations de Bosman à Ouidah, mais qu'il n'a jamais lui-même effectué de voyage en « Guinée ».

Ainsi, la réticence de certains partenaires à employer le mot « fétiche » était fondée sur l'acception historique du concept identifié à une forme primitive de croyance religieuse. Dans ce contexte, le fétiche désigne un objet matériel auquel on prête un pouvoir et s'oppose de ce fait à la métaphysique chrétienne (Kant 1988 : 60 ; Hegel 1990 : 247) ainsi qu'à la rationalité d'un esprit scientifique (Diderot, Bayle, Spinoza, Locke, Hume et de Brosses).

C'est au nom de cette acception « négative » du concept, identifié au « sauvage » par les religions monothéistes (Pietz 2005 ; Böhme 2006) et au « primitif » au siècle de Lumières, que des anthropologues comme Mauss en récuse l'usage au début du XIX^e siècle. Ce dernier souligne que ce terme conceptuellement forgé dans une culture chrétienne européenne ne permet pas d'identifier les réalités religieuses observées dans des contextes culturels non européens. Toutefois, ce mot cristallise désormais une réalité commune aux différentes sociétés et constitue de ce fait un concept particulièrement précieux pour l'analyse de phénomènes culturels et religieux. Si le cadre théorique avec lequel les observateurs étrangers ont désigné les pratiques religieuses de la Côte africaine est plutôt « inadapté », des anthropologues comme Albert de Surgy soulignent qu'il convient à l'anthropologie contemporaine de le réinvestir :

« Ces objets ne sont pas des moyens d'adorer Dieu. Ils permettent à ceux qui en prennent la charge de profiter de puissances d'action sur le monde mises par Dieu, par ses représentants ou par des âmes divinisées à la disposition des vivants. S'ils ne "travaillent" pas bien, ils sont abandonnés sans égards pour être remplacés par de plus forts. Il est possible de s'en servir de manière amoral, parfois même antisociale, pour obtenir satisfaction de désirs particuliers » (Surgy 1993 : 8).

Si l'usage du mot « fétiche » fut condamné au nom de la projection de valeurs chrétiennes sur une réalité qui ne l'était pas, les chercheurs qui plaident pour son usage soulignent l'*agentivité* (Gell 1998 ; Pietz 2005) d'un terme et les dynamiques de réappropriation et de réinvention dans lesquelles il s'inscrit.

b) De l'interprétation sexologique à l'interprétation psychanalytique

« Il n'y a pas d'être plus malheureux sous le soleil qu'un fétichiste qui languit après une bottine et qui doit se contenter d'une femme entière. »
Karl Krauss (cité par Szasz 1985 : 195).

D'autres partenaires craignaient que le propos de l'exposition ne soit interprété en termes sexologiques. Si le contexte pré-ethnographique conférait déjà une valeur érotique aux fétiches lorsqu'ils se rapportaient aux femmes africaines (Pietz 2005 : 93), c'est à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e que cette acception se théoriserait en Europe, fournissant les fondements de l'approche freudienne (Assoun 2006 : 53). Si l'on peut observer qu'une condamnation morale du fétiche – du fait de son artificialité – apparaît déjà chez Tertullien et saint Augustin, Paul-Laurent Assoun souligne que sa « sexuation » au XIX^e siècle constitue un élément nouveau. Il précise que la sexologie va prendre à la lettre le commentaire de de Brosses qui distinguait les « fétiches généraux » des « fétiches particuliers » et soulignait qu'« il en fallait de particuliers pour chaque personne, même pour chaque petit désir de chaque personne » (de Brosses 1760 : 112). Il ne s'agit plus de condamner le choix d'objets fétiches particuliers, mais de questionner ce phénomène. C'est la distinction qu'Auguste Comte (1844) introduit entre une pratique fétichiste collective, qu'il qualifie de primitive, et les attitudes fétichistes individuelles, caractérisant le sujet moderne, qui permet de passer conceptuellement du fétiche géographiquement *Autre* au fétichisme « moderne » pratiqué individuellement en Europe (Canguilhem 1968).

Tandis que certains partenaires craignaient de raviver les clichés d'un exotisme primitif, d'autres appréhendaient l'interprétation sexologique du XIX^e siècle avec laquelle, comme le souligne Alfred Binet, « l'adoration religieuse est remplacée par un appétit sexuel » (Assoun 2006 : 44).

C'est plutôt la reprise freudienne de l'acception pré-ethnologique et sexuelle du concept à laquelle se réfère le titre. Nous l'avons vu, le « désir de modernité » identifié comme moteur des processus d'hybridation dont attestent les objets présentés dans l'exposition est une référence explicite à Freud⁶⁶. En 1905, ce dernier développe son concept du fétichisme à partir de la théorie de la libido. Assoun précise que Freud rapporte le fétichisme aux déviations relatives au but sexuel. Il se caractérise par l'ersatz :

« L'ersatz pour l'objet sexuel est une partie du corps en général très peu appropriée aux buts sexuels (pieds, cheveux) ou un objet inanimé qui se

66. Assoun (2006 : 59-61) précise qu'il existe trois phases dans l'élaboration du concept freudien du fétichisme : 1) celui défini dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* comme une perversion sexuelle (Freud en 1905) ; 2) la signification phallique via le complexe de castration développé dans *Fétichisme* (1927) ; 3) la relecture du fétichisme dans une perspective du « clivage du moi ».

trouve en une relation assignable avec la personne sexuelle, de préférence avec la sexualité de celle-ci (pièces de vêtement, linge de corps) » (Freud cité par Assoun 2006 : 61).

Le fétiche est pour Freud un objet matériel et inanimé sur lequel se reporte le désir d'une personne. Il n'a pas de fonction particulière, l'ersatz est au contraire souvent inadapté à l'assouvissement d'un désir sexuel. Mais il se caractérise, à l'instar de l'acception historique du fétiche africain, par l'incorporation d'une charge affective (Assoun 2006 : 61-62). Le fétichiste se trouve dominé par l'objet qu'il a lui-même fabriqué, ou qu'il a lui-même choisi. Freud souligne que c'est plutôt l'objet qui a choisi le fétichiste, dans la mesure où il n'est pas maître de son choix. Assoun développe l'élaboration du concept freudien du fétiche et du fétichisme en soulignant l'influence de l'approche anthropologique, ou pré-ethnographique. Il souligne que l'angoisse de la castration apparaît chez le garçon avec le constat que la femme est privée de pénis. La crainte de la perte du pénis correspond à l'« ignorance primitive » face aux irrégularités de la nature que l'on retrouve avec de Brosses. Le symbole fétichique opère comme un ersatz qui vient combler une absence (Assoun 2006 : 85). Le fétiche constitue l'écran, correspond à « l'arrêt du souvenir dans l'amnésie traumatique », soit, précise Assoun, la dernière partie du corps (chaussure, pied, etc.) découverte avant de constater l'absence :

« Ainsi, le fétiche condense-t-il à la fois une intense curiosité (désir de voir) et un reste de ce qui ne doit pas être vu : *stigma indelebile* (espèce de “marque” ou de *tatouage*) qui se manifeste par un sentiment de “crainte” (*Entfremdung*). Le fétiche peut être vu comme un “monument” que s'est érigé l'angoisse de castration : à la fois souvenir et répression » (Assoun 2006 : 86).

Il n'y a pas de corrélation nécessaire entre le signifié, le pénis, et les signifiants, les fétiches. Le fétiche cristallise un double mouvement de crainte et de répression, c'est un « arrêt-sur-image » qui fait écran, qui protège le sujet de l'angoisse de la castration. Cette conception du fétiche comme un écran, une relique du déni qu'il institue en même temps qu'il l'institue (Assoun 2006 : 87) a déterminé le choix du titre *Modernité fétiche*, identifiant la modernité à un fétiche, qui érige des images idéales, notamment sous la forme de discours, qui bloquent ou filtrent la perception du réel qui se caractérise par l'hétérogénéité des pratiques qui le composent.

Le titre se réfère aussi à la critique marxiste qui dénonce le fétichisme de la marchandise dans une société capitaliste.

c) Interprétation critique du concept

La reconceptualisation du fétiche par Marx et par Freud permet de développer une analyse critique de la « modernité occidentale » et de sa conception idéaliste. Ce que Mauss désigne comme un « immense malentendu » (Mauss 1968) devient un instrument de connaissances nouvelles :

« Il est clair que l'histoire de cette notion est celle de malentendus, d'oublis, de glissements de sens, mais les glissements de sens ont aussi un sens » (Pouillon 1975 : 106).

Iacono (1992 : 75) souligne que Marx et Freud ont fait du fétiche et du fétichisme des outils conceptuels propres à leur culture. C'est à partir de ce cadre théorique que l'exposition *Modernité fétiche* analyse et déconstruit l'image idéale de la modernité.

Avec Marx, cette image idéale procède d'une réification dont Jean Pouillon précise qu'elle puise son fondement théorique dans l'analyse maussienne du phénomène religieux où les prières sont matérialisées par des objets tels que des ex-voto, des amulettes, des phylactères, etc. Mauss souligne qu'il y a des situations religieuses où la prière devient fétiche (Pouillon 1975 : 110). Cette matérialisation ou incarnation de la prière dans l'objet correspond à l'inversion que Marx analyse dans la fétichisation de la marchandise dans un mode de production capitaliste.

C'est à partir de l'exemple des Indiens de Cuba évoqué par de Brosses que Marx développe une critique de sa propre société. Le philosophe des Lumières décrit une scène où les Indiens, croyant que l'or était le fétiche des Espagnols, le jetèrent à la mer. Marx transpose cet exemple à un fait divers survenu en Rhénanie, imaginant comment les Indiens auraient interprété une scène de vol de bois (Iacono 1992 : 72-80). Cette transposition, ou encore cette inversion, permet à Marx d'observer que la forme de la marchandise dédouble et modifie les caractères sociaux du travail des hommes qui apparaissent comme des caractères naturels des choses. Iacono rappelle qu'il y a deux moments d'inversion : le premier consiste à restituer l'image des caractères sociaux du travail humain, le second concerne l'image restituée, modifiée par rapport à la réalité qu'elle réfléchit. Ce double processus montre que la pensée joue un rôle actif, car elle transforme le réel. Dès lors, c'est l'objectivité d'une analyse scientifique qui est remise en cause dans la mesure où le contexte d'observation de la réalité est indissociable de l'objet observé (Iacono 1992 : 84-85). Ce principe d'inversion procède du système capitaliste qui transforme les choses sociales en marchandises, elles tendent comme un miroir déformé les rapports sociaux des hommes. L'impossibilité d'accéder à une approche critique est le fait de l'idéologie capitaliste qui fait écho aux « primitifs », qui se caractérisent et pour de Brosses, par le fait de confondre la causalité et son effet :

« La superstition née de la crainte des accidents ne pouvoit manquer d'y avoir plus de force, et d'y multiplier les Puissances invisibles qu'on croyoit maîtresses de disposer du bonheur ou du malheur de chaque individu » (de Brosses 1760 : 220).

Le monde « sauvage » sert de paradigme pour expliquer un processus qui opère de manière imperceptible et qui permet de montrer comment le rapport entre les hommes se manifeste comme un rapport entre les choses.

Marx souligne que le caractère fétiche réside dans l'attribution d'une nature physique à des rapports qui relèvent de l'ordre du social (Iacono 1992 : 89). L'analogie employée par Marx lui permet de souligner le processus de double inversion, à savoir celle de l'image qui restitue les caractères sociaux du travail humain, et celle qui déforme le réel qu'elle réfléchit, sans inclure d'éléments téléologiques. L'observateur est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'objet qu'il analyse (Iacono 1992 : 100).

Ainsi, pour Marx, le fétichisme se caractérise par l'inversion entre les choses et les hommes, tandis que, pour Freud, il est un écran qui cristallise simultanément le souvenir et son impossible remémoration. Dans les deux cas, le fétichisme est la fixation d'une image invertie dans le processus de symbolisation. Chez Freud et Marx, souligne Iacono, l'objet marchandise ou l'objet d'amour fétichisé se présentent comme traces, comme signes, où la relation entre signifiant et signifié mène une existence contradictoire : le signe doit conserver son lien avec la chose qu'il représente, mais en même temps, en la transfigurant, il la cache (Iacono 1992 : 107).

C'est précisément à partir de cette impossibilité d'établir une lecture critique « du dehors », qui serait nécessairement un métadiscours, que l'exposition *Modernité fétiche* construit une dialectique dans laquelle les discours sur l'Autre, la religion, le patrimoine, l'identité sont mis à l'épreuve de pratiques qui les révèlent comme fétiches.

B. Une scénographie « postmoderne »

La scénographie de l'exposition *Modernité fétiche* a été réalisée par la société Kascen qui a été choisie par vote avec l'ensemble des partenaires accueillant l'exposition. L'appel d'offres précisait le cadre général dans lequel était pensé l'événement, ses enjeux théoriques et pratiques. L'exposition devait être modulable pour s'adapter aux différents lieux d'itinérance.

La proposition retenue insistait sur la traduction scénographique du principe de « déconstruction ».

1. Rejet de l'esthétique et de l'ethnographique

Dans la première partie de ce livre, nous avons analysé deux expositions à savoir le pavillon des Sessions du Louvre et le musée Palais royal d'Abomey. Dans ces deux cas, le choix scénographique traduit l'approche curatoriale. Ainsi, le pavillon des Sessions construit-il un cadre épuré dans lequel les objets sont présentés dans leur singularité. Espacé dans de grandes vitrines surmontées par un éclairage zénithal savamment maîtrisé, chaque objet émerge comme chef-d'œuvre. Ces mêmes items, présentés dans un contexte ethnographique, sont disposés dans des vitrines pour attester de leur fonction. Au Musée royal de l'Afrique centrale (avant sa rénovation en cours), ils étaient classés par fonction d'une part et par ethnie de l'autre. Nous avons vu que le musée d'Abomey, premier musée colonial



Photo 40. *ExitCongoMuseum. Un siècle d'art avec ou sans papiers.*
Photo Boris Wastiau © MRAC Tervuren.

du Dahomey, propose une scénographie qui se déploie dans l'espace du site et structure une lecture ethnographique de la lignée royale fon.

Ces deux exemples ayant été amplement développés dans la première partie, il convient simplement de rappeler que c'est contre ces deux processus d'écriture de l'Autre (esthétique et ethnographique) que s'élève la critique postcoloniale dont l'exposition *Modernité fétiche* esquisse une proposition de réponse.

2. Une scénographie critique

Un certain nombre de scénographies contemporaines cherchent à transcrire plastiquement le propos développé par l'exposition, elles cherchent à le réfléchir. Ainsi, l'exposition *Les Maîtres du désordre* réalisée par le président du Palais de Tokyo, Jean de Loisy, en 2012, a présenté une scénographie⁶⁷ déstructurée, inesthétique, qui « incarnait » le chaos. Les expositions *ExitCongoMuseum. Un siècle d'art avec ou sans papiers* (Wastiau 2001 ; Photo 40) et *Le Musée cannibale* (2002) sont pionnières en Europe⁶⁸.

67. La scénographie a été réalisée par l'agence Jakob+MacFarlane.

68. C'est aux États-Unis que cette approche critique de l'exposition d'objets ethnographiques a été initiée avec notamment l'exposition de Susan Vogel *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections* (1988) et celle de Fred Wilson *Mining the Museum* présentée à la Maryland Historical Society en 1992.

La première présente cent vingt-cinq chefs-d'œuvre sous un nouveau jour, à savoir, celui de leur histoire sociale en tant qu'objets de collection. Cette histoire commence avec leur acquisition dans le contexte colonial et poursuit en évoquant les différentes présentations dans lesquelles ces pièces se sont déployées depuis la promotion de l'entreprise coloniale jusqu'à leur qualification d'« art primitif » dans les années 1910-1930. Le commissaire, Boris Wastiau, souligne le décalage entre la valorisation d'un art qui inspire des artistes modernes, et l'anonymat dans lequel sont plongés les auteurs de ces objets. Le dernier moment consiste à faire dialoguer ces objets de collection avec des œuvres d'art contemporaines sélectionnées par l'artiste Tomas Muteba Luntumbue, commissaire de la partie dévolue à l'art contemporain. Il fait intervenir six artistes pour « réfléchir », c'est-à-dire refléter et détourner les collections du musée.

La scénographie de l'exposition *Le Musée cannibale* (Photos 41-44) se consacre au désir de se nourrir de l'Autre qui a présidé à la constitution des musées d'ethnographie (Gonseth 2002). L'exposition pose au cœur de sa réflexion l'institution ethnographique et la manière dont celle-ci produit – cannibalise – l'Autre pour assouvir ses propres fantasmes. La scénographie transforme l'espace d'exposition que certains journalistes comparent à un centre d'art contemporain. « L'embarras du choix » introduit l'exposition en présentant un immense mur sur lequel sont placés des objets hétéroclites qui émergent de l'obscurité. « Le goût des autres », « La chambre froide », « La boîte noire » sont autant de moments de la « vie sociale » de l'objet ethnographique. Le public pénètre ensuite dans une somptueuse salle à

Photo 41.





Photo 42.



Photo 43.

Photos 41 à 44. *Le Musée cannibale* (2002).

Photo A. Germond, © Musée d'ethnographie Neuchâtel (Suisse).

Photo 44.



manger qui décline les différents choix muséographiques sous la forme de recettes de cuisine : « Juxtaposition à la Jean Clair », « Esthétisation à la Barbier-Müller », « Association poétique à la Harald Szeeman », etc. Après le banquet, la sieste dans des cages en verre... Une fois cannibalisés, ces objets sont inscrits dans le champ sécuritaire du musée et de la valeur marchande.

La scénographie joue un rôle crucial dans la construction du propos, mais elle est rarement reprise dans les catalogues. Ces derniers sont produits simultanément et parallèlement à l'exposition constituant un médium distinct. Il y a donc rarement des traces de l'exposition en tant que telle.

L'expérience de *Modernité fétiche* a permis d'observer combien la scénographie participe à l'élaboration du propos, mais aussi comment l'espace institutionnel et muséal dans lequel elle se déploie détermine sa réception. Ainsi, sa présentation au Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren), au Naprestek Museum (Prague), au Volkenkunde Museum (Leiden), au Weltmuseum (Vienne), ou encore au musée d'ethnographie de Stockholm a eu un impact sur sa réception⁶⁹. L'architecture du musée de Tervuren, construite par Charles Girault pour satisfaire le projet colonial du roi Léopold II, est tellement chargée d'histoire que le projet critique déployé par le dispositif scénographique tendait à se noyer dans le musée. La hauteur de plafond, les salles en marbre, les peintures murales portent une histoire qu'une exposition temporaire peut difficilement perturber. Les différents modules, décrits en introduction, semblaient vaciller face à l'histoire cristallisée dans le musée. La scénographie qui voulait justement s'inscrire dans l'espace historique pour y déplier une lecture critique était dissoute par celui-ci. La situation fut tout à fait différente au Weltmuseum de Vienne. Si le lieu est lui aussi éminemment historique, construit par l'empereur François-Joseph 1^{er} d'Autriche, situé près du Heldenplatz où Hitler a tenu le discours de l'*Anschluss*, les salles d'expositions temporaires ont la configuration du *White Cube*. Ce cadre a permis au public de suivre le propos déployé scénographiquement sans être distrait par le cadre historique du site.

Cette réception positive à Vienne, à Leiden et à Stockholm nous invite à réfléchir aux stratégies scénographiques à mettre en place dans des espaces aussi chargés d'histoire que le musée de Tervuren. Contrairement aux approches esthétiques et ethnographiques évoquées précédemment, l'auto-réflexivité des scénographies « postmodernes » se caractérise par le fait de rendre visible et lisible le dispositif de monstration à partir duquel se développe le propos. Cette approche critique nécessite une prise en compte de

69. Nous n'intégrons pas l'itinérance au musée de Madrid qui a tout à fait détourné le sens de l'exposition.

la spécificité de l'exposition et du site dans lequel elle s'inscrit. L'exemple de *Modernité fétiche* montre que le dispositif de cubes, conçu notamment pour répondre à des contraintes techniques liées aux itinérances, entraine en concurrence avec le site du musée et pouvait de ce fait être ressenti comme dérangent et bavard, tandis qu'il suscitait l'enthousiasme des publics viennois, néerlandais et suédois. L'expérience proposée par *Modernité fétiche* nous permet ainsi de questionner les limites d'une critique postmoderne déployée au sein de l'institution.

II. Une « muséologie participante »

A. Perspectives « diasporiques »

Le rôle joué par les associations de diasporas dans les pratiques institutionnelles peut, lui aussi, être considéré comme un « acquis » postcolonial :

« La “diaspora”, dès l'orée de la décennie 1990, rencontre la ferveur postmoderne. Guidé entre autres par le courant des *cultural studies*, ce mouvement [...] opère comme une lame de fond et bouleverse les normes d'acceptabilité du discours scientifique dans le champ des sciences humaines. Remise en cause des présupposés universalistes, déconstruction des catégories de la métaphysique occidentale, prééminence des discours, représentations et subjectivations forment les pierres angulaires d'un nouveau paradigme [...] » (Chivallon 2006 : 16).

Si le terme diaspora renvoie historiquement à l'histoire juive et à sa dispersion, il a été converti en outil critique sous l'impulsion des *culturals* et des *postcolonial studies*. Par ce biais, il gagne simultanément en in-définition et en efficacité. Homi Bhabha le qualifie de « tiers-espace », un entre-deux qui empêche toute forme d'attribution univoque. Sous l'influence ou la réinterprétation du terme par les auteurs postcoloniaux, la diaspora ne renvoie plus à une identité homogène, mais se caractérise par son inclassabilité, son « inassignabilité » (Bhabha 2007). L'ouvrage collectif dirigé par Chivallon et Berthomière (2006) souligne la diversité des usages académiques du terme qui conduit certains auteurs à souligner sa fétichisation (Chivallon 2006 : 17). C'est précisément cet aspect qu'il convient d'analyser lors de son redéploiement au sein des musées d'ethnographie.

Un premier projet européen intitulé Réseau européen des Associations de Diasporas et des Musées d'Ethnographie (READ-ME) avait été dirigé par Anne-Marie Bouttiaux au Musée royal de l'Afrique centrale (Belgique). La seconde édition fut portée par le Musée L. Pigorini de Rome. L'objectif de ce projet était de favoriser la rencontre entre le milieu des associations de diasporas et les musées détenteurs de collections ethnographiques.



Photos 45. Synopsis de la présentation du projet *READ-ME 2*.
Photo et © Musée Luigi Pigorini.



Photos 46. Exposition *[S]oggetti migranti*. Detail de la section
« Land of Becoming – The Migrant's Baggage ». Photo et © S-mnpe Musée Luigi Pigorini. Roma Eur.
Ministry of Cultural Heritage and Activities.

L'objectif consistait à développer une collaboration entre des groupes de personnes qui se caractérisent par une double appartenance, au pays d'origine et au pays d'immigration dans lequel se trouve le musée⁷⁰ :

« For our purpose, we tend to define diaspora as any population living outside its original territory, real or mythical, and organized to maintain with that territory perennial cultural, economic and even political links, but also, and even mainly, to assert its specific contribution to the receiving society » (Ndiaye 2011 : 31).

Ken Ndiaye a participé aux deux éditions de *READ-ME* ainsi qu'au projet *Ethnography Museums and World Cultures*. Conscient de la complexité théorique et pratique de cette collaboration entre les musées d'ethnographie et les associations de diasporas qui ne constituent pas un groupe homogène, il précise que le dénominateur commun auquel se réfère le terme « diaspora » est l'étrangeté qui lui est renvoyée par le pays dans lequel elle immigre (Ndiaye 2011 : 30). Le projet *Ethnography Museums and World Cultures* a permis de voir que la notion réfère parfois à une identité essentialisée conférant de fait une autorité au discours porté par la diaspora. Anne-Marie Bouttiaux souligne que les formes de collaborations développées entre les musées d'ethnographie et les membres de la diaspora reposent souvent sur une posture idéologique qui vise avant tout à « laver » la conscience historique de l'institution (Bouttiaux 2013 : 53). Or, cette posture réactive, au contraire, le passé dont elle cherche précisément à se défaire :

« In assessing the relative successes and failures of planned interactions with source communities from the diaspora and elsewhere, one observes – whether we like to hear it or not – whiffs of condescension, of guilt, of paternalism, and neo-colonialism. Suddenly, the old and dangerous notions about categorization based on physical anthropology reappear » (Bouttiaux 2013 : 41).

Si la collaboration avec les associations de diasporas constitue un enjeu épistémologique précieux, c'est parce qu'elle complexifie le processus d'écriture ethnographique que nous avons développé en première partie avec Michel de Certeau (1975). Cette collaboration permet, comme le souligne Ken Ndiaye, de changer les termes du récit :

« As long as animals have not griots, hunting stories will always end well for hunter. [...] The role of subjectivities is essential in the museum chain. From the producer of the artefact to the researcher to the conservators and curators and guides to the visitor, the exposed truth changes constantly » (Ndiaye 2011 : 34).

70. Pour plus de détails sur ce projet, je renvoie à une publication prévue par Louisa Montrosset.

Si les collaborations avec les associations de diasporas sont souvent un alibi politique qui réifie l'image d'une institution par des attributs « post-coloniaux », elle dessine un horizon épistémologique qu'il est intéressant d'analyser.

1. Vidéos diasporas dans Modernité fétiche

Dans le cadre du projet *Ethnography Museums and World Cultures*, Ken Ndiaye, Anne-Marie Bouttiaux et moi-même avons réalisé une série d'interviews afin de parcourir et de repenser les thèmes de l'exposition avec des membres de la diaspora. Cette vidéo a été présentée au début et à la fin de l'exposition à chaque itinérance. Les entretiens ont également été diffusés à Tour et Taxis (Bruxelles) en 2011, durant le festival *Couleur Café*.

Neuf questions ont été adressées à un ensemble de vingt-cinq personnes résidant à Paris, à Bruxelles ou à Vienne. Elles permettaient une réappropriation subjective des thèmes soulevés par l'exposition, et en diversifiaient les points de vue. Les vingt-cinq personnes interrogées partagent le fait d'avoir une double culture : celle de leur lieu de naissance et celle de leur pays d'accueil. Afin de ne pas reproduire, à travers le concept de diaspora, l'interprétation essentialiste et exotique que l'exposition cherche précisément à déconstruire, le choix des personnes interrogées déjoue une identification phénotypique. Parmi les diasporas filmées figurent notamment des Français en Belgique, des Nigériens en Autriche, des Iraniens en France. La notion ne renvoie pas à une identité, mais à un regard clivé, dé-situé. Le parti pris de ces interviews est de considérer les membres des diasporas comme des citoyens hybrides. Si la plupart des personnes interviewées sont des artistes : écrivains, comédiens, musiciens, chanteurs, danseurs, photographes, certains sont costumiers, physiciens, directeurs d'institution, employés, commerçants, chômeurs, etc. Il s'agissait d'interroger des personnes dont les horizons professionnels, culturels et religieux étaient les plus variés possible.

Les questions ont toutes été posées spontanément et le temps de réponse était libre. Un montage réalisé ultérieurement a réduit les deux heures d'entretien en deux séquences de quinze minutes chacune, présentées en boucle dans le premier module « Fabrique de clichés » et dans les faux shops, à la fin. Des caisses étaient disposées au sol afin de permettre au public de s'asseoir pour écouter les témoignages. Les personnes pouvaient s'exprimer en anglais, en français, en néerlandais ou en allemand. Les vidéos précisaient systématiquement le nom, la profession, le pays d'accueil et le pays d'origine. Nous souhaitons ici retranscrire les réponses de manière anonyme pour nous concentrer sur la diversité des propos et les contradictions qu'elles révèlent plutôt que sur les personnes qui les ont formulées.

La première question, « Qu'est-ce qui, selon vous, est moderne chez vous ? », avait pour but de ramener le thème de la modernité à la subjectivité de la personne interviewée :

- « *You, guys, you are kidding me. Modern in what sense I mean?* »
- « *Well, something that I know that is modern from the time I came here in 1973, is that I was able to compare the social life and the people from Austria in touched, in deed and in everything with the place in which I was born. And I see that there is actually not so much difference. The two continents are moving in different spaces. They are not static, and that's what is always happening until today.* »
- « Moderne, moderne, moderne, c'est un drôle de terme. Je ne suis pas encore mort donc je suppose que je suis nécessairement moderne. »
- « Houla. »
- « Là où je vis, ici, je ne vois pas ce qui est moderne. »
- « *Modern is such terrible word anyway, sorry, I know you're doing an exhibition on it but what is modern and all that.* »
- « Ce que je vis actuellement oui parce que je le prends comme quelque chose de moderne. Mais le reste, je ne vois pas en moi ce qui est moderne sauf la perception des choses. »
- Silence.
- « Moderne chez moi, peut-être ma façon de penser. »
- « Probablement toutes mes façons de faire par rapport à ma façon de réfléchir. »
- « Moi ! Qu'est-ce qui est moderne, ben oui, moi, je suis vivante, je suis là, donc je suis moderne. »
- « Mon identité, je me sens profondément moderne de par mon métissage. »
- « Je pense au sens commun du terme que je suis moderne, c'est-à-dire que je comprends le monde dans lequel je vis, que j'en éprouve les idées, pas toutes évidemment, j'en reconnais les évolutions, je pense que la modernité c'est ça, c'est reconnaître les évolutions du monde dans lequel on vit. »
- « Être moderne, c'est garder l'esprit critique dans sa propre société et dans les relations que sa société établit avec les sociétés "autres". »
- « Ce qui est moderne en moi ne m'appartient pas complètement. Je crois que c'est un héritage culturel qui vient de ma maman, de mon papa, c'est une façon de penser moderne, une liberté. »
- « Moderne en moi, woouo ! »

Les réponses traduisent une diversité d'acceptions de la modernité qui est toutefois rarement questionnée en tant que telle. Une seule personne nous retournait nos questions arguant du fait qu'elles véhiculaient des concepts tellement vagues qu'elle ne pouvait y répondre. Lorsqu'il ne s'agit pas d'étonnement ou de perplexité, la modernité est rapportée à la pensée, à l'action, à la dépossession ou encore à la réappropriation de soi. Elle cristallise des points de vue antagonistes.

La deuxième question, « C'est quoi pour vous être moderne ? », invitait la personne à réfléchir à l'idée qu'elle se fait de la notion de « modernité » :

- « C'est décoloniser les imaginaires. »
- « C'est être contemporain et c'est être dans l'air du temps. »
- « En tout cas, ce n'est certainement pas la technologie pour la technologie. C'est comprendre avec les éléments qui sont aujourd'hui en notre possession et essayer d'analyser les choses que toute société a toujours essayé d'analyser. »
- « ...pas des idées nouvelles, non justement, ils viennent avec autre chose. [...] Pour chacun, comme ça, une possibilité de se renouveler, de se moderniser. C'est peut-être ça, chaque fois j'ai changé de définition pour le terme de modernité, peut-être aussi le fait de se renouveler, c'est ça aussi la modernité. »
- « Justement je viens de terminer un petit livre sur l'enjeu du roman arabe moderne. »
- « *I would say somebody who is not static, who is not standing, who is moving with the time, who is moving with the space and with the society, who is moving with everything which is around him.* »
- « *To me, being modern is to adjust yourself to the present situation, to be able to move with the trend.* »
- « C'est une question difficile. »
- « La modernité, c'est chaque fois chercher quelque chose qui s'adapte aux imprévus. »
- « Être comme les autres. Pouvoir m'adapter aux autres est très important. »
- « Je suis moderne comme ça, parce que je me réinvente. »
- « Ce qui ne le serait pas, c'est de refuser le mouvement. »
- « La modernité est un mouvement, mais un mouvement qui mène aussi à l'incertitude. »

Les réponses sont une fois de plus variées, la modernité apparaît comme relevant du mouvement physique et mental : « *not static* », « se renouveler », « se réinventer », « s'adapter ». La notion est aussi rapportée à une forme de contemporanéité, à la mode, « être dans l'air du temps ». Elle est référée à l'héritage colonial dont il s'agit de se départir (« décoloniser les imaginaires »), au développement industriel et technologique qui constitue un horizon quantitatif à partir duquel juger les sociétés. Elle porte l'idée d'un changement dans une perspective conformiste, « s'adapter », et celle d'un mouvement qui décentre et questionne précisément la norme.

La troisième question se rapportait à l'activité professionnelle, à savoir « Qu'est-ce que la modernité dans votre profession ? » :

- « Ma profession, c'est être prospectif, pas moderne, on est futuriste dans ma profession, donc il faut découvrir. On est dans le temps présent, on travaille, mais le but c'est d'aller de l'avant, d'aller plus loin, de découvrir des choses qui ne sont pas découvertes. Donc on est nécessairement et dans le mythe et dans le futur, en se basant évidemment sur des connaissances du passé et la modernité est alors à ce moment-là uniquement mon travail. »
- « Beaucoup, beaucoup de changements. Il fallait tout le temps moderniser le matériel, moderniser la technique et la relation avec le client, avec tout. »

- « C'est l'utilisation des outils modernes et aussi la façon dont j'exerce ma profession, ça c'est une modernité. »
- « *I have to reinvent myself, I have to travel, which I did, I traveled, I always traveled, I can't be still.* »

Rapportée au métier, la modernité est ici principalement considérée comme une forme d'actualité qui relève de la technologie ou comme une technique distincte de renouvellement. Elle semble toutefois se rapporter à une forme d'utopie.

La quatrième question engageait une réflexion sur le pays d'origine de la personne interviewée : « Est-ce que votre société d'origine est moderne ? » :

- « Eh bien oui puisqu'elle a bougé pendant que je n'étais pas là. »
- « Aussi puisqu'elle n'est pas morte. »
- « C'est une fausse idée de croire qu'elle est restée telle que je l'avais laissée, elle a bougé, et effectivement, je pense que les dernières manifestations dans le monde arabe nous montrent que même les gens qui n'ont pas appris à lire et à écrire peuvent complètement, au niveau de l'image, être de notre époque et faire la révolution. Donc ma société a bougé bien sûr, elle est moderne. »
- « *Every society is modern in its own way.* »
- « Certaines personnes oui, mais la société en elle-même non, parce qu'elle est très recroquevillée sur elle-même, sur l'islam. Quand on parle de modernité, c'est des choses qui sont incompatibles avec l'islam. »
- « Ma société d'origine était moderne. »
- « *I don't think Canada is a modern society.* »
- « C'est pas une société coupée de ce qui se passe dans les autres parties du monde. »
- « J'ai ressenti ma société d'origine, essentiellement ma famille et le cadre familial, comme étant le plus archaïque qui soit. Donc à mes yeux c'était vraiment une société dépassée, vieillotte, en désaccord avec son temps. »
- « Addis-Abeba est une ville incroyablement moderne, très jeune, très ouverte sur le monde, elle est profondément moderne. »
- « L'humain est divers, fondamentalement divers, il n'y a pas de pureté et de tri à faire, il faut l'accepter, et le gérer. »
- « *I could never live in Wisconsin for example. I'm born in Ohio where I grow up, it was quite white.* »
- « Je pense, parce encore une fois dans mon pays d'origine les gens ne restent pas figés, ici les gens ne sont pas restés figés dans certaines choses donc je ne vois pas pourquoi ils ne le seraient pas. »
- « Le Maroc n'est pas tout à fait moderne, c'est-à-dire que chez nous il y a une grande aspiration des gens vers la modernisation plutôt que vers la modernité. »
- « Ma société d'origine, ça dépend pour quels aspects, j'apprécie beaucoup justement le côté tolérant, solidaire. »
- « Mon pays d'origine est un vieux pays autoritaire. »

De nombreuses réponses soulignent que la modernité est entendue comme une nécessité, si une société n'est pas morte, elle est moderne. La première réponse distingue la subjectivité de l'observateur et l'objectivité supposée de la modernité. Elle est souvent investie d'une acception positive et exprime un jugement que les personnes interrogées portent sur leur pays d'origine. Mais ce jugement n'est pas rattaché à la « modernisation », à son développement technologique et industriel. Au contraire, elle est, dans la plupart des cas, rattachée à des valeurs indépendantes de ces critères techniques. En soulignant que le « pays d'origine était moderne », la personne évoque une régression politique et culturelle, c'est-à-dire dans sa perspective, de son point de vue, à une perte de valeurs provoquée par un changement de régime. C'est précisément au nom de cette distinction entre les valeurs modernes et la modernisation que la modernité est refusée à des pays comme le Canada, les États-Unis et la France et qu'elle est attribuée à des pays, qui, historiquement étaient qualifiés de « premiers », de « primitifs » ou encore économiquement « de pays émergents ». Ainsi, la plupart des personnes interrogées semblent dissocier ces valeurs modernes d'une conception progressiste qui évalue le degré de modernité à l'aune des progrès technologiques et industriels.

Cette question sur la société d'origine, ou de provenance, était complétée par deux autres. Tout d'abord : « Existe-t-il pour vous une société plus moderne qu'une autre ? » :

- « Je ne crois pas qu'il y ait une notion objective de la modernité. Aujourd'hui par exemple, les États-Unis, qu'on a toujours considérés comme le pays le plus moderne au monde, reconnaissent que dans quelques années ce sera la Chine ou l'Inde. »
- « Ça peut être comme pour l'autre qui dit que si tu n'as pas de Rolex à quarante ou cinquante ans, c'est que tu n'es pas moderne. »
- « Une société de consommation va nous pousser à dire qu'il y a des sociétés plus modernes que celle dans laquelle nous sommes en train de vivre. Mais je pense que c'est une question de consommation et que parfois on la confond avec la modernité. »
- « Pour moi, la société que je ne connais pas est toujours plus moderne que celle dans laquelle je vis. Je crois toujours que c'est plus moderne ailleurs, c'est d'ailleurs pour ça que j'ai émigré. »
- « Il y a des sociétés, ou des courants plus exactement, qui peuvent refuser le mouvement de la vie, c'est-à-dire qui s'accrochent et se figent dans la conception fixe et stérile d'une image qu'elles auraient eue d'elle-même. »
- « Je pense qu'il y a une fusion des sociétés qui fait qu'il y a une modernité occidentale qui s'impose un peu partout. Est-ce que notre société est moderne, non, j'ai des doutes vu que je pense qu'être moderne, c'est un point de vue politique, et comme je pense que nos sociétés sont conservatrices, même limite totalitaires, je ne pense pas qu'une société soit plus moderne qu'une autre finalement, non, je ne crois pas. »

Les réponses à cette question montrent à quel point la forme de la question oriente la réponse. Dès que l'on entre dans une formulation comparative, les réponses ont tendance à se référer au développement technologique et économique d'une modernité qu'ils condamnent. Entre toutefois aussi en jeu la dimension imaginaire, fantasmée de la modernité : « c'est celle que je ne connais pas qui me semble plus moderne et qui m'incite à émigrer ». Elle se rapporte ici à un idéal.

La seconde question complémentaire cherchait à approfondir le sujet, et à expliquer les processus que les personnes interrogées imaginent pour accéder à la modernité : « Comment une société peut-elle devenir moderne ? » :

- « Uniquement par les gens. »
- « *Not forgetting who there are that's for sure. Because you become modern with what you know, with what you have, with what makes you.* »
- « Pour moi la modernité par exemple consisterait à dire : tiens, comment est-ce qu'on peut à partir d'idées anciennes, les faire évoluer pour qu'elles soient adaptées à aujourd'hui. »
- « D'abord il faut ouvrir les portes du pays sur le monde entier. »

Ici la modernité est aussi investie d'une valeur idéale.

La cinquième question se référait à l'institution dans le cadre de laquelle se déployait cette interview : « Est-ce qu'un musée est moderne ? » :

- « *Are museums modern? Yes, sure, they can be.* »
- « Les musées de tableaux, les musées d'objets sont essentiellement des lieux de reliquat, de passé. »
- « On a souvent l'habitude de dire que le musée garde de vieilles choses. J'en suis pas forcément convaincu, je pense qu'on a besoin de musées, c'est un peu le temple où il y a toutes nos histoires. L'histoire de l'humanité. C'est important qu'il y ait des musées et qu'ils restent quand même en interaction avec ce qui se passe autour. »
- « Dans la manière dont le musée va parler du passé dans le présent, on peut le qualifier de moderne ou pas. »
- « Ça dépend quels musées. Oui et non. »
- « Ça dépend de la conservatrice. »
- « *Museums can be very boring, lots of museums are not modern, and that's true.* »
- « Si un musée arrive à se questionner sur sa place dans la société actuellement avec tous les mouvements qu'engendrent les différentes catégories, les différentes personnes qui constituent cette société, là ça devient différent. »
- « Ça dépend d'abord comment il présente ses collections, dans quel espace, comment il se pense, comment il a été pensé, construit et puis comment il s'inscrit aussi dans son environnement. Il ne peut pas être moderne en soi. »

- « Étant professionnel de musée, je crois que le musée peut et doit être un espace moderne, en tout cas c'est ce que je défends dans ma carrière d'homme de musée. »

- « On nous a toujours amenés en nous disant qu'il y a des musées d'art ancien, des musées d'art moderne, qu'est-ce qu'on veut dire, comprendre ça n'est déjà pas toujours facile, qu'est-ce qu'on veut nous transmettre ? Qu'est-ce qu'on veut nous montrer ? Nous apprendre ? Je pense qu'un musée peut être moderne, et je ne dis pas ça pour vous faire plaisir. »

En référence au musée, la modernité apparaît le plus souvent comme une capacité à actualiser le présent, à engager une réflexion sur celui-ci et c'est dans cet horizon que le musée est jugé moderne ou pas.

La sixième question était : « Qu'est-ce que pour vous la modernité d'un fétiche ? » :

- « D'abord le mot "fétiche" est un mot que je n'aime pas beaucoup. »

- « Les fétiches, c'est toutes les choses que je peux aimer profondément, qui sont mon essence, ma profondeur, mes amours, tout ça, ce sont des fétiches. Il faut y croire profondément pour que ça devienne un fétiche. Le fétiche, c'est quelque chose d'adoré. »

- « Je vois ça comme un objet auquel on donne plus de valeur qu'à un autre, c'est tout. »

- « Un portable est un fétiche parce que son enfant est dedans ou bien sa mère, son oncle, ou bien son amour, donc c'est un fétiche. »

- « Disons en tout cas pour ce qui est du fétiche, je dirais qu'il est moderne si il est encore actif, si il a encore une puissance dans la société qui l'utilise. »

- « Il y a beaucoup de fétichistes aujourd'hui, qui n'utilisent pas nécessairement des fétiches anciens ou traditionnels pour prendre une image d'une petite poupée avec des épingles. »

- « Une écharpe fétiche, une paire de chaussures fétiche, c'est comme ça que je comprends dans un sens moderne le mot "fétiche". »

- « En reconnaissant qu'il a été fabriqué, ou fait ou dessiné, il y a dix mille ans, il a toute une histoire, mais cette histoire, si on ne la voit pas maintenant, ça ne sert à rien. »

- « *Fetish, it is a talisman, a charm, so it's usually an object.* »

- « Fétiche, on est bien d'accord. *Fetish is something you love passionately and there is no reason about it.* »

- « Il faut qu'il soit dans l'ici et maintenant, il faut qu'on puisse le croire vous et moi. »

- « C'est l'énergie qu'il peut dégager. »

- « Regardez le fétichisme que l'on a pour les téléphones portables par exemple, on ne s'en passe plus. »

- « Ça peut être un téléphone portable aussi. »

- « Le lendemain, ça peut être un bout de bois, je ne vois pas l'importance que ce soit moderne ou pas, ce qui est important, c'est la valeur qu'on lui accorde. »

- « Le rapport intime qu'on entretient avec un objet qui peut être industriel. »

- « C'est l'utilisation que l'on en fait et l'importance qu'on lui accorde. »

- « La modernité dans le fétiche, elle se cherche, elle s'est trouvée en partie si l'on regarde les sociétés brésiliennes du Candomblé. »
- « *Ok, there's lot in there, ok first we've got the modernity problem and know you add this fetish. What is the modernity of a fetish?* »
- « Je crains que le fétiche ne devienne un obstacle devant la modernité. Mais c'est un fétiche qui doit être remis dans son contexte, qui doit être sujet-objet de doute aussi. »
- « *I have no idea what the modernity of a fetish is.* »
- « Est-ce qu'on n'a pas nous, dans notre environnement direct, des objets qu'on a fétichisés. Un stylo pourrait être un fétiche, c'est celui avec lequel on signe les contrats, il nous accompagne partout. »
- « C'est une forme de modernité entre les objets pratiques. »

Les réponses apportées à cette question nous renvoient au débat qui opposait les partenaires du projet quant au choix du titre de l'exposition. Certains le condamnaient pour son acception historique et le mépris qui serait associé aux « pratiques irrationnelles » rattachées à un objet matériel, réalisé par l'homme. Il aurait ainsi été en contradiction avec « la » modernité. D'autres réponses se réfèrent à une acception psychanalytique et sociologique du terme. Les témoins insistent sur la valeur ou la relation que le sujet attribue et tisse avec l'objet. Nous voyons là une réinterprétation anthropologique de l'héritage psychanalytique et sociologique.

La septième question était la suivante : « Est-ce qu'une tradition peut être moderne ? » :

- « Ho yes. »/« Oui éminemment ? »/« Oui totalement. »/« Oui peut-être. »
- « *While we always try to adjust it to the need of today.* »
- « *Yes, sure, sure, sure, a tradition can be modern in different ways because a tradition has been past from people to people. And, through the way their pasts down it loose a bit of its value. But people need some elements to be feed with, and the way you get that element back to something new, to occupy the missing area, that makes it modern.* »
- « Une tradition, c'est quoi, c'est simplement une répétition du passé dans un état actuel, alors évidemment à l'état actuel il est moderne. Maintenant, si les gens qui travaillent cette tradition par exemple veulent maintenir des coutumes qui leur ont été transférées du passé, c'est un choix qui peut être considéré comme moderne. »
- « Pour moi, on vient toujours d'une tradition, sinon, on ne viendrait de nulle part. »
- « On peut la moderniser en la considérant avec un regard neuf, c'est-à-dire comme un truc de maintenant. »
- « Alors qui des Iroquois et des punks est plus moderne que l'autre ? »
- « Non, dans ma conception de la modernité et de la tradition, une tradition ne peut pas être moderne. »

- « Oui, je pense qu'une tradition, ça se transforme et au moment de la transformation, elle cesse d'être tradition, mais après quelque temps elle devient une autre tradition. »
- « Oui pourquoi pas, bien sûr. »
- « Dans les années, ça a peut-être un peu changé, oui, oui. »
- « Bien sûr, je pense que oui, je crois que les traditions naissent souvent à partir d'un besoin dû à l'environnement, dû à une demande de société. »
- « *They have unlimited possibilities to be reinterpreted, and that's probably the way they become modernized.* »
- « *Sure, but still under protest.* »
- « *They can, I want it to be or we all die.* C'est la base de la modernité la tradition. »
- « Tout à fait. »
- « Ah ben oui, pourquoi est-ce qu'une tradition ne pourrait pas être moderne ? »
- « Bien sûr, je ne vois même pas pourquoi on les met en opposition. »
- « Une tradition, par nature, doit être moderne, sinon elle est morte. Elle doit en permanence être interrogée, c'est une pratique. »
- « Ce n'est pas quelque chose de figé, donc c'est en mouvement, donc les traditions se transforment. »
- « Si elle réussit à survivre à son contexte. »
- « *We can consult things online. Certain practices on Facebook might be traditions; at least they grew up into traditions at some point. But the minute somebody calls it tradition than it becomes updated.* »
- « Oui je considère qu'une tradition peut être moderne. »

Alors que la tradition est souvent opposée à la modernité, les personnes répondent presque unanimement positivement à la question de savoir si une tradition peut être moderne, identifiant ainsi la modernité à une forme d'actualisation de l'histoire. Certains corroborent, sans le savoir, le propos de l'exposition, à savoir que c'est précisément la modernité qui fabrique de la tradition.

La huitième question portait sur la religion : « Qu'est-ce qui dans une religion peut être moderne ? » :

- « Rien. La religion est passéiste. »
- « *Nothing.* »
- « La chose qui peut être moderne, c'est l'ouverture de l'esprit dans la lecture religieuse et aussi dans le comportement religieux. »
- « Je suis athée, profondément. Donc pour moi une religion moderne est une religion qui n'existerait pas. »
- « La transformation ou l'adaptation comme on dit entre guillemets. »
- « L'adaptation des textes. »
- « Dans la Bible, il est dit que Dieu a envoyé son fil unique qui est venu racheter les pécheurs du monde. Il est vrai qu'un athée dirait : "je lui ai rien demandé" ; mais il l'a fait. Dans la Bible, il est dit qu'il reviendra, c'est sur

- cette notion-là de retour qu'une religion peut devenir moderne en ce sens qu'il faudrait que l'Église reconnaisse que Dieu, c'est nous-mêmes. »
- « Dans la religion chrétienne catholique à laquelle j'appartiens, c'est la permanence du message du Christ. »
 - « Pour moi une religion est moderne si elle est vraiment à l'écoute de la jeunesse et des changements qui se font dans la société d'aujourd'hui. »
 - « Contrairement à ce que je m'imaginais, on est très très loin du temps où le religieux allait disparaître. Pour moi il était quelque chose de naturel que le rationalisme, dont je suis, allait s'imposer. Je vois bien que ça n'est pas le cas, le monde ne va pas là. »
 - « Dans une religion, qu'est-ce qui peut être moderne, c'est de tout effacer et de recommencer à zéro. »
 - « L'islam a pour moi une forme de modernité en soi. »
 - « Il n'y a rien de moderne dans une religion parce que c'est écrit et tu ne peux pas changer l'écrit. Alors l'interprétation, je ne crois pas que ça ait un sens. »
 - « Holala, à mon avis, c'est notre problème parce que notre religion ne s'est pas adaptée au cours des années. »
 - « Dans le temps sûrement, il y avait beaucoup de modernité, mais, au XXI^e siècle, je ne vois pas la modernité. »
 - « Mélanger les religions. Et plus de dogmes. »
 - « *I think that they are forced to be actually, and I think that they are not made for it.* »
 - « La modernité de la religion, c'est d'accepter les autres religions. »
 - « Ce qui est essentiel. »
 - « L'étymologie du mot, "se relier". »
 - « Oui, le message, quand on le lit et le relit, il est de toutes les époques et de tous les temps. »
 - « Encore une fois, dans mon travail qui concerne quand même fort toutes les problématiques de la sexualité, je ne vois aucune religion moderne. »
 - « La conscience du croyant libéré des interprétations. C'est-à-dire qu'on ne peut pas empêcher les gens de croire en Dieu. »
 - « *Certain animist religions maybe can be modern. Monotheisms, can they be self-aware, no I think that's contradictory.* »
 - « C'est la tolérance aux autres. »
 - « Pour moi la religion, c'est avoir la foi, peu importe que l'on croit en tel ou tel type de religion, la chose primordiale, c'est de croire en un demain, que les choses évoluent, et je pense qu'il y a plus de gens qui sont croyants qu'ils ne le pensent véritablement. »
 - « On pourrait alors vraiment vivre ce qu'on appelle les temps modernes. »

Pour la question de la religion, les réponses sont particulièrement diversifiées. Certains soulignent que la modernité est incompatible avec le dogme religieux, d'autres y voient le principe même de la modernité entendue comme une forme de transcendance. La modernité semble ici être toujours identifiée à un objet positif, elle est un adjectif qualificatif que l'on accorde ou refuse à la religion selon que l'on est athée, déiste, croyant et/ou

pratiquant. Mais aussi en fonction du sens que l'on confère à la religion en tant que croyant.

La dernière question était la suivante : « C'est qui ou quoi pour vous l'idéal de modernité ? » :

- « Non, parce que chaque fois que tu bouges tu trouves autre chose. »
- « Pour moi il n'y a pas un idéal de modernité. »
- « *Definitely not the pop.* »
- « L'idéal de modernité pour moi, c'est un personnage qui a disparu et que je prends dans le catholicisme, il sera béatifié dans quelques petites semaines, Jean-Paul II. »
- « *Definitely not Sarkozy.* »
- « Obama, president of America. »
- « Un idéal n'est pas quelque chose qui doit être dans le quotidien, donc les mots "idéal" et "modernité", je ne les mettrais pas ensemble. »
- « Barak Obama. »
- « Si je suis cohérent avec tout ce que je viens de raconter, il n'y a pas un idéal de modernité. Chacun définit ses propres critères. »
- « Je n'ai pas d'idéal de modernité. »
- « Non, moi personnellement, je vois souvent les mots "modernité" et "moderne" comme quelque chose de triste, j'ai mal avec ce mot-là. »
- « *I which that my ideal would be me. The ideal of modernity is someone or something that evolves.* »
- « Les idéaux en général, on ne les atteint pas. S'il y a des gens qui ont atteint un idéal... la France serait le premier pays des idéaux : égalité, fraternité... pour l'instant on n'en est qu'aux balbutiements de tout ça. »
- « Moi ! Non je rigole. »
- « Pas grand monde. Qu'est-ce qui peut être moderne, actuellement, aujourd'hui, ce ne serait ni une personne ni un objet, ce serait une nouvelle façon de se comporter par rapport aux événements qui nous entourent et qui nous obligent à sortir du cadre, de tous les cadres qui sont inscrits, dans lesquels on vit depuis longtemps et qui sont en train de péter. Donc, ce ne serait pas une personne, pas un objet, ce serait une nouvelle façon de penser. »
- « Je ne peux pas dire qui, je ne peux pas dire quoi, mais je peux dire un concept, c'est la tolérance. »

À la question de l'idéal, les personnes évoquent essentiellement des personnages ou des valeurs politiques. Il apparaît que l'idéal constitue une valeur qui doit être incarnée par le politique.

Que nous disent ces réponses, comment interviennent-elles dans l'exposition ?

Elles délient et réinterprètent les thèmes développés à partir de leur subjectivité. Les vidéos de diasporas s'inscrivent dans une approche intermédiaire, elles déjouent une attribution essentialiste de la notion de

diasporas : elles ne sont pas associées à un phénotype particulier, mais se caractérisent par leur caractère hybride, leur appartenance à une double culture, qui confère un regard dialectisé. Il va de soi que ce parti pris a aussi ses limites puisque rien ne garantit que la double appartenance culturelle confère un positionnement critique. Certaines diasporas mythifient l'une ou l'autre culture, souvent d'ailleurs, d'abord, celle vers laquelle on émigre et sous le principe de réalité qui s'impose au migrant, c'est la culture d'origine qui devient une source de fantasme (Ndiaye 2011 : 30). Pour quitter une posture idéologique qui rejouerait précisément ce que cette démarche veut déconstruire, l'approche « universaliste » considère qu'il faut impliquer des diasporas qui disposent d'une formation scientifique pour qu'ils soient en mesure d'employer les mêmes outils conceptuels qu'un chercheur académique pour travailler sur leurs « propres » cultures (Boutiaux 2013 : 37-57). Une autre position consiste à intégrer des voix divergentes qui sont autant de récits différents à partir desquels questionner la production du discours scientifique et sa prétention à l'objectivité.

Cette parole « autre » souvent débattue de manière idéologique dans le cadre du projet peut-être éclairée par l'opposition que Gayatri Spivak établit entre la déconstruction poststructuraliste de Derrida et la critique foucauldienne et deleuzienne du pouvoir. Dans son livre *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Spivak dénonce l'approche qui ferait de cette « pluri-vocalité » la condition d'une critique de la modernité occidentale :

« *The theory of pluralized "subject-effects" gives an illusion of undermining the subjective sovereignty while often providing a cover for this subject of knowledge* » (Spivak 1988 : 66).

Spivak se réfère ici directement au dialogue entre Foucault et Deleuze dans l'article « Les intellectuels et le pouvoir » (Foucault et Deleuze 1972 : 3-10) dans lequel ils présentent le travail intellectuel comme une activité manuelle et la théorie comme une boîte à outils. Selon Spivak, le pouvoir, le désir et l'intérêt sont des réalités hétérogènes qui ne peuvent être subsumées et unifiées par la forme de la narration comme elle le perçoit chez ces deux philosophes. Elle leur reproche de manquer la critique du Sujet européen qu'ils unifient dans la question du désir (Cusset 2005 : 99). Spivak se tourne vers le concept derridien de la « déconstruction » pour développer sa critique du Sujet postcolonial :

« *The itinerary of recognition through assimilation of the Other can be more interestingly traced, it seems to me, in the imperialist constitution of the colonial subject than in repeated incursions into psychoanalysis or the "figure" of woman, though the importance of these two interventions within deconstruction should not be minimized. [...] what I find useful is the sustained and developing work of the mechanics of the constitution of the Other* » (Spivak 1998 : 89-90).

Cette critique de la construction de l'Autre implique pour Derrida la question de la « position » à partir de laquelle formuler la critique et conteste, comme nous l'avons vu en introduction, l'approche structuraliste. Cusset propose à ce titre une synthèse éclairante du projet poststructuraliste :

« Si la loi est toujours travaillée de l'intérieur par l'écriture, si la description objective n'est qu'un effet de cette "différance", si le sujet de connaissance ne saurait être maintenu dans son intégrité face à l'évidence de ces déplacements, si finalement la structure elle-même est "simulacre", c'est que le "structuralisme ordinaire" et sa démarche "unifiée-unifiante" ont vécu et qu'il faut le déconstruire » (Cusset 2005 : 121).

Si la position foucauldienne ne peut être réduite au structuralisme récusé ici par Derrida, cette critique nous permet toutefois d'éclairer une pratique qui concerne directement les musées d'ethnographie qui, à l'instar de la critique postcoloniale, déplacent la question de l'*épistémé* foucauldienne. Ils lui confèrent une « réalité » sociale qui se formule en termes de « partage ». C'est à ce titre qu'ils veulent rompre avec la production de discours, quelle que soit sa teneur scientifique, puisque l'objectivité est précisément remise en question. Il s'agit de savoir comment éviter que les musées ne transforment cette « multivocalité » en alibi politique ou en opération de communication. Spivak, dans une perspective derridienne, souligne le problème à partir de la question du sujet. Plutôt que de « laisser une place à l'Autre », réifiant celui-ci en entité marginalisée, il faudrait plutôt entendre autrement. Pour éviter que la parole des diasporas ne se transforme en prétexte, il convient de l'aborder comme un principe d'altération et pas comme une parole unifiée sous la catégorie d'un sujet « Autre ».

L'analyse benjaminienne de la citation permet précisément d'expliquer un processus qui empêche l'identification au discours ou à la forme narrative construite par l'institution.

2. *Pratique de la citation - principe d'altération*

« Les citations dans mon travail sont comme des brigands sur la route, qui surgissent tout armés et dépouillent le flâneur de sa conviction. »
Benjamin 2000c : « Articles de mercerie ».

La scénographie esthétisante telle que nous l'avons développée à partir du Louvre permet d'élaborer une image idéale instituée comme vérité. Celle-ci prend le nom de tradition lorsqu'il s'agit d'étudier le passé ou le présent de sociétés qualifiées d'« an-historiques » :

« [L]a tradition met de l'ordre dans le passé, non seulement au point de vue chronologique, mais avant tout au point de vue systématique en ce qu'elle

sépare le positif du négatif, l'orthodoxe de l'hérétique [...]. [La] tradition introduit des discriminations [...] » (Arendt 2007 : 97).

Lorsque Benjamin conteste le pouvoir normatif de la tradition, il vise également la forme narrative. Dans un ouvrage consacré au philosophe, Catherine Perret souligne que c'est par la pratique de la citation qu'il élabore sa critique, cette dernière est paradigmatique du processus à l'œuvre dans les objets sélectionnés. Contre la pratique normative, la citation benjaminienne est « le tour de passe-passe qui lui permet de ruser avec la loi du discours » (Perret 2007 : 158) :

« Dans le geste par lequel elle interrompt, la citation souligne et redouble la fissure inscrite au cœur de toute discursivité, elle suspend soudain la chaîne de ses déductions ; laquelle ne se distingue pas fondamentalement du procès de sa légitimation. Elle met en question l'autarcie revendiquée par un *logos* qui voudrait se donner à la fois comme parole vivante et comme Écriture sainte, linéarité intacte, œuvre sans producteur, sans style » (Perret 2007 : 159).

La pratique benjaminienne de la citation est une critique effective de l'ordre du discours et de l'autorité de l'auteur. Celui-ci est dissout dans le matériau brut (les citations sont vidées de leur contexte de signification) dont la cohérence référentielle a été abandonnée au profit d'un mélange de genres, d'œuvres et de tons (Perret 2007 : 163). L'essai apparaît dès lors comme un reste, un résidu que l'on peut qualifier d'« immanence de la culture ». Par l'absence de référentialité et d'auteur, l'écriture déploie sa pure immanence de médium (Perret 2007 : 164). En tant qu'*image comme Autre*, la citation benjaminienne ramène le récit à sa textualité. Son immanence résiste à la signification élaborée dans l'ordre du discours narratif. Tandis que la narration repose sur l'identification du lecteur à la représentation, la citation opère comme image matérielle, elle se situe au seuil de la représentation dont elle est le principe moteur :

« [La citation fait] vibrer le rapport entre le signe qu'elle est et le sens que potentiellement elle désigne, mais elle le retient, elle le réserve aussi bien, elle préserve ainsi la tension, l'intensité de l'expression. Reléguant au second plan sa signification, elle signale les pulsations de la pensée, le rythme de la médiation où celle-ci s'inaugure » (Perret 2007 : 166).

Cette tension maintenue entre le signifiant et le signifié empêche toute identification à un sens postulé comme essentiel ou objectif. L'immanence du texte ou de l'image révèle les processus d'élaboration du sens. Celui-ci est forgé par un ensemble disjonctif qui permet « d'inscrire la dynamique de l'*Erfahrung* (de l'expérience/de la pratique) » (Perret 2007 : 158).

La sélection d'objets présentés dans l'exposition atteste cette pratique philosophique à l'œuvre dans la citation benjaminienne. L'incorporation d'éléments étrangers dans des objets ou des pratiques culturelles ou

culturelles empêche l'identification instituée par l'ordre du discours. Le désir de modernité constitue le moteur altérant l'identité au sein d'un objet qui apparaît ainsi sous une forme multipolaire. À ce titre l'objet est vidé du sens que le discours tend à présenter comme originel. Il est inscrit dans une dynamique grâce à laquelle il est sans cesse renégocié différemment en fonction du sujet qui s'en empare et de la pratique qu'il engendre. Les fragments incorporés dans un objet ne sont pas de simples juxtapositions ; leurs agencements, le montage dont ils procèdent donnent lieu à des objets qui mobilisent une variété de sens possibles déterminés par le désir et non par une nécessité réelle et objective. Même si c'est pour perpétuer une pratique existante, celle-ci est renouvelée, c'est-à-dire actualisée par la polyphonie et la polysémie engendrée par la présence d'éléments hétérogènes. Il convient toutefois de préciser que cette pratique est sans cesse menacée d'une réappropriation qui transforme les pièces exposées en objet de discours.

B. Réécriture du patrimoine ethnographique : une laïcité en question

Pour aborder le phénomène religieux, l'exposition présente un dispositif qui permet de distinguer le discours religieux des pratiques hybrides et changeantes. Le public tourne autour d'un mur de photos qui témoignent de démonstrations de haine et du rejet de l'Autre au nom de la religion. Des comédiens scandent des slogans prononcés par des politiciens qui renforcent l'ambiance hostile créée par cette « galerie ». Celle-ci contraste avec l'« autel » sur lequel sont disposés des objets de différentes religions. L'atmosphère est chaleureuse et chaotique : des fruits, des fleurs, des ampoules rouges, jaunes, vertes clignotent à côté des objets de culte. Une composition sonore réalisée par l'artiste Pitcho diffuse des sons de prières ou de cérémonies remixées. Cette fiction souligne que les religions se construisent par emprunts et détournements avant d'être récupérées et purifiées par un discours.

Ce dispositif développe un propos sur le phénomène religieux sans rompre avec le principe de laïcité que l'actualisation de la critique postcoloniale invite à reconsidérer. Il convient d'analyser plus globalement, d'une part, les pratiques développées par les musées d'ethnographie européens soucieux de laisser une place au public pour qui les biens patrimoniaux sont des objets de culte et appellent à organiser des cérémonies religieuses. D'autre part, nous étudierons l'exposition d'objets religieux dans le contexte culturel dans lequel ils sont produits pour comprendre comment s'articulent deux éléments *a priori* antinomiques : la reconduction de l'idéologie révolutionnaire du musée républicain par les musées du Bénin – à savoir ici la sécularisation de la société d'une part, et la vivacité de la pratique religieuse *vodun* au sud du Bénin d'autre part. Nous verrons comment l'idée récurrente, qui consiste à voir comme une antinomie l'exposition de la religion sur des cimaises, c'est-à-dire de la circonscrire par un

espace de représentation discursif et distancié, occulte le fait que le musée permet précisément de garantir la poursuite de la pratique religieuse déguisée en athéisme. La perspective des musées béninois montre comment le musée opère comme « féticheur » et permet la reconduction de la religiosité de manière clandestine. Il s'agit d'explicitier, à travers différentes institutions muséographiques, la manière dont celles-ci se saisissent du discours théorique républicain dont elles héritent, et qui masque ainsi leur vocation à produire des fétiches.

1. Exposer le religieux dans un cadre laïque

Le laboratoire n° 8 organisé par le Linden Museum de Stuttgart était consacré au thème de la religion. À cette occasion, les conservateurs provenant de différents musées européens ont fait part de leurs pratiques d'exposition d'objets religieux :

« Many exhibitions on religion have been just an accumulation of religious objects, but left aside the practice and meaning in the daily life of the people. [...] How to deal with sacred objects that people want to make sacrifices for them? » (Rapport du laboratoire n° 8).

L'objectif de ce laboratoire était de présenter des pratiques qui répondent à l'injonction formulée par Crispin Paine, selon lequel la mission des musées d'ethnographie est de rendre les religions compréhensibles aux hommes et de leur permettre de gagner en empathie :

« Visitors allowed more generous access to a devotional object might want not merely to gaze, to pray, to kiss, to touch or to make offerings of flowers and ex-votos, but might want to burn incense, sweetgrass or candles, to wash and clothe the figure, to paint or apply gold leaf or even to hammer in nails » (Paine 2013 : 117).

La question centrale de ce laboratoire portait principalement sur la place que les musées d'ethnographie doivent laisser à des pratiques religieuses qui apparaissent *a priori* en contradiction avec les principes d'une institution laïque. Toujours dans une perspective « postcoloniale », c'est-à-dire dans l'idée de rompre avec les pratiques qui se sont systématisées dans les musées d'ethnographie entre la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle, et qui se caractérisent notamment par la patrimonialisation d'objets sortis de leurs contextes d'usages, de plus en plus de musées proposent d'accorder une place à la dévotion d'objets de cultes.

« Le conservateur du département d'Asie du musée d'Ethnographie de Genève, Jérôme Ducor, a présenté son exposition *Le Regard de Kannon* (2010) et précisé que le fait d'être bouddhiste lui a permis de savoir comment exposer les figures religieuses en créant une atmosphère qui transcendait une simple présentation esthétique des pièces » (Rapport du laboratoire n° 8).

Johannes Beltz du musée de Rietberg a monté les expositions *Mystik, in der suche nach Absolut* (2011-2012) et *Hinduistic Zürich* (2005) présentée dans le city-hall de Zürich. Il insistait sur le fait que l'exposition était développée avec la collaboration de la population hindu de la ville dont elle contenait des portraits et des interviews. Un espace de l'exposition était dévolu au culte hindu célébré par un prêtre :

« *One section of the exhibition was a "ritual corner" where the Hindu priests could perform real rituals in the presence of the exhibition visitors* » (Rapport du laboratoire n° 8).

Ces quelques exemples attestent un changement de pratiques au sein des musées d'ethnographie. Crispin Paine se réjouit de l'intérêt croissant porté aux objets religieux et invite les institutions à plus d'audace :

« *My final aim is more a hope : that museums will be aware of the religious background and character of so many different objects in their collections, and will be more adventurous in celebrating that character* » (Paine 2013 : xiv).

Pour expliciter l'impact des études postcoloniales sur la question de l'exposition non pas tant d'objets religieux que de la sacralité à laquelle ils sont rattachés, il convient d'analyser un projet de recherche intitulé *The state of things: Reasearch in the collections of the Museum of World Culture in Gothenborg*⁷¹. Il est mené conjointement entre l'université et le musée de Göteborg. Sous l'impulsion des études postcoloniales évoquées en introduction, le but du projet est de renouveler les connaissances élaborées sur les objets en consultant les membres des communautés dont ils sont issus. Il s'agit de proposer d'autres analyses et références que celles établies par les scientifiques et les conservateurs des musées d'ethnographie européens et de rompre avec un système dénoncé comme autoréférentiel pour faire entendre les voix des populations qui ont été victimes de l'hégémonie occidentale. La référence théorique de ce projet est le sémiologue argentin Walter Mignolo⁷² et sa notion de « *Changing the terms of the conversation* ».

71. Les responsables du projet prévoient une publication qui permettra de compléter l'information. Pour l'heure, la réflexion s'appuie sur la présentation du projet au cours de l'atelier n° 6 de Stuttgart.

72. « *When George Balandier proposed his theoretical approach to a colonial situation, the colonization of language was not an issue that piqued the interest of scholars in history, sociology, economics, or anthropology, which were the primary disciplines targeted in his article. When some fifteen years later, Michel Foucault underlined the social and historical significance of language ("l'énoncé") and discursive formation, the colonization of language was still not an issue to those attentive to the archaeology of knowledge. Such an archaeology, founded on the paradigmatic example generally understood as the Western tradition, overlooked the case history in which an archaeology of discursive formation would have led to the very root of the massive colonization of language which began in the sixteenth century with the expansion of the Spanish and Portuguese empires* » (Mignolo 1992 : 301-330).

Dans le cadre de ce projet, le musée de Göteborg a invité des conservateurs provenant de la même culture que certains objets sur lesquels l'institution souhaitait « investiguer ». L'objectif de cette expérience est de renouveler les méthodes de recherches qui répondent à des critères établis pendant la colonisation : en transformant ces objets en « butins de guerre », en « spécimens exotiques » ou en « chefs-d'œuvre », ils sont circonscrits par une lecture institutionnelle déterminée par leur lieu de conservation. Le but de l'expérience est de faire « entrer de l'altérité » au sein de l'institution et de lui conférer ainsi de nouveaux paradigmes. Ainsi, l'un des conservateurs invités appartient à la culture sami (dont le territoire est aujourd'hui occupé par la Suède, la Norvège et la Finlande). Le postulat de l'expérience est qu'elle proposera une lecture « incarnée » des objets de collection sami qui n'ont qu'une fonction métonymique pour les conservateurs étrangers, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas sami. Là où les conservateurs européens perçoivent des objets de patrimoine « désacralisés », la conservatrice sami développe une approche fondée sur une pratique culturelle vécue. Dans cette perspective, les objets désacralisés par une approche distanciée et rationnelle sont supposés retrouver leur fonction d'origine et leur sacralité grâce à l'intervention de la conservatrice sami. Ainsi, lorsqu'elle a reconnu, dans les ateliers de restauration aseptisés du musée, un objet rituel qui avait été volé à la population sami par les Suédois lors de la conquête du territoire, elle s'est effondrée en larmes et a demandé à ce qu'une cérémonie lui soit consacrée. L'institution s'exécuta et la collaboration put reprendre son cours.

Interrogées sur la finalité épistémologique de cette expérience, les deux principales organisatrices soulignaient que ce projet de recherche ne visait pas tant à développer de nouvelles connaissances que de tendre un miroir qui nous permette de mesurer la teneur coloniale de nos pratiques contemporaines. Notre perplexité ou maladresse face au déroulement d'une cérémonie religieuse dans l'institution montre combien nous sommes porteurs de valeurs séculières qui se sont cristallisées autour de la question de l'« Autre » pendant la période coloniale. Et c'est précisément cette approche séculière qu'il s'agit, dans cette perspective, de déconstruire pour rompre avec l'héritage colonial.

Cette expérience a-t-elle une autre finalité que de porter un jugement moral sur le passé colonial ? Quelles pourraient être les répercussions politiques et épistémologiques d'une « re-sacralisation » des objets de collection ? L'organisation de cérémonies religieuses dans les musées pourrait être considérée comme un geste diplomatique qui témoigne du désir des institutions de renoncer à leur posture hégémonique. Le musée serait dès lors ce que James Clifford (1997) qualifie de « zone de contact » dans laquelle se déploieraient différentes voix, croyances et intérêts. Il nous semble que ces initiatives sont importantes tant qu'elles font partie d'une recherche et

d'une analyse critique au même titre que la production de savoirs ethnographiques du siècle précédent à laquelle on reproche aujourd'hui d'avoir figé des représentations stéréotypées des populations dites « Autres ». Tant que de tels rituels religieux sont considérés comme des fictions expérimentales à partir desquelles il est possible de multiplier les approches concernant l'objet de collection, ils semblent présenter un intérêt épistémologique. Mais si l'on considère que cette ritualisation confère à l'objet son « sens » et son « origine » perdue, restituée par les membres de la communauté dont il est issu, on ne fait que reproduire la mystification ethnographique dont on cherche précisément à se défaire. Dès lors, la limite de telles pratiques se situe au niveau du statut et de la valeur qu'on leur attribue.

Ce qui est en jeu, c'est la place de l'altérité que l'analyse de François Jullien (2012) permet d'éclairer. Il souligne que le passage par l'« Autre », entendu comme forme d'altérité, permet d'éclairer et de questionner ses propres limites conceptuelles. Mais si ce dépassement se fige en posture dogmatique il aura peut-être une valeur diplomatique et commerciale, mais pas épistémologique. Ainsi, l'exemple de re-sacralisation des objets grâce à l'apport spécifique de la conservatrice sami pourrait être problématique s'il laisse croire qu'une cérémonie orchestrée dans le musée assure la « réactivation » de sa fonction « originelle ». Là où les théories postcoloniales développent une position critique qui permet de suivre le processus de patrimonialisation des objets, de maintenir l'ambivalence inhérente aux objets de collection, cet exemple montre combien le risque de s'identifier au discours idéologique produit par l'institution est grand. Il serait utopique et réducteur de faire comme si les différentes étapes de transformation de la vie sociale d'un objet (Appadurai 1986) ne le constituaient pas et de présenter le musée comme un cadre neutre et apolitique qui cèderait la parole à d'autres voix. L'analyse des expositions d'objets *vodun* dans des musées béninois nous permet d'observer que l'apparente antinomie entre le musée, de tradition séculière, et les objets religieux, de tradition culturelle, engendre de fait des processus d'hybridation. Au lieu de réifier le religieux par une approche idéologique, nous observons les mécanismes qui conduisent à une réinvention du religieux et de l'institution muséale.

2. Exposer le religieux dans son environnement culturel

Nous observons les différents processus d'hybridation produits à partir de six expositions d'objets *vodun* dans les musées béninois.

Le Musée ethnographique Alexandre-Sénou-Adandé

Les collections du Musée ethnographique Alexandre-Sénou-Adandé (MEASA) proviennent des collectes orchestrées par l'IFAN (Seiderer 2011b). Elles ont été complétées à la suite de deux autres missions de collectes organisées en 1984 et 1985 sous le régime marxiste-léniniste. Le



Photo 47. Masque Gélédé.
Bénin. Collection du Musée
ethnographique Alexandre-
Sénou-Adandé.
Photo et © A. Seiderer.



Photo 48. Salle d'exposition du Musée ethnographique Alexandre-Sénou-Adandé.
Photo et © A. Seiderer.

musée possède aujourd'hui officiellement 1250 objets, et l'étude de son exposition du « patrimoine *vodun* » nous permet de recouper l'opération de ce musée par le processus d'hybridation élaboré par le cadre moderne de l'ethnographie analysé dans la première partie du livre.

La plus grande collection est celle des masques *Géléédé* issus de la culture nago-yoruba (Photo 47). Ils constituent un support à partir duquel le musée illustre une « coutume » pratiquée à l'est du pays dans la région de l'Ouémé-Plateau, autour de Sakété, Pobé, Kétou : « Le *Géléédé* a une double fonction : religieuse et éducative. Les thèmes abordés sont illimités [...] » (*Guide du musée* 2005 : 27).

Le cartel présente la fonction des objets : calmer le courroux, faciliter une grossesse, etc. Le discours porté sur ces objets souligne à la fois l'originalité du culte et sa fonction au sein de la société. L'alignement systématique des différents masques « de jour et de nuit » met l'accent sur les variations formelles des objets, transformant le contexte dans lequel ils s'inscrivent en objet de discours.

Les seconds « types » d'objets *vodun* exposés sont les *asin*, un linceul et divers signes du *Fa* (Maupoils 1943 ; Bascom 1969). Une mise en scène illustre une séance de consultation chez le *bokono*, le prêtre *Fa* (Photo. 48). Les autres objets *vodun* tels que les sceptres voués à la divinité *Chango* (ou *Hévio* pour les Adja-Tado), des jumeaux, des statuette d'envoûtement, des *Boccio* sont conservés dans les réserves. Les objets *vodun* exposés sont soit des masques *Géléédé*, soit des *asin* rapportés au *Fa*. Les objets trop « chargés » et ceux qui traduisent le syncrétisme de la société « béninoise », telle qu'une vierge aux traits négroïdes ou la sculpture d'un « musulman noir », sont conservés dans les réserves, mais ne participent pas au panorama ethnographique. Ils risqueraient de démythifier l'image d'une religion « traditionnelle » puisqu'ils cristallisent diverses influences.

Ainsi, la représentation religieuse dans le MEASA présente simultanément le *vodun* comme une forme culturelle spécifique au Bénin et souligne ses points communs avec les religions monothéistes. L'exposition re-codifie le *vodun* de manière à ce qu'il constitue une religion à la fois spécifique et « noble ».

Le « musée » Jardin des Plantes et de la Nature

L'actuel Jardin des Plantes et de la Nature a transité par plusieurs stades historiques au cours desquels il a été conduit à se redéfinir. Jusqu'en 1896 cet espace constituait la forêt sacrée de la ville de Porto-Novo. Lors de la conquête, celui-ci est devenu un jardin d'essai où il s'agissait d'expérimenter l'acclimatation de plantes rares en zone équatoriale. En 1985, il est devenu un jardin botanique et, finalement, en accord avec le ministère de l'Agriculture et le conseil des Musées, l'École du Patrimoine africain en a fait un lieu à la fois de recherche agronomique, d'exposition de la flore du

pays ainsi qu'un espace de manifestations culturelles. Nous pouvons observer que l'opérateur d'hybridation de ce lieu est le « scientifique », qui oscille entre le cultuel et le didactique.

Le Jardin des Plantes et de la Nature couvre une superficie de presque quatre hectares, répartis sur deux sites (Juhé-Beaulaton 2013). Sous l'initiative de l'École du Patrimoine africain (EPA), soutenue par l'Unesco, l'école d'architecture Cratterre-EAG et le programme *Africa 2009*, l'ensemble a pu être restauré pour devenir aujourd'hui un espace culturel où les groupes scolaires et les touristes peuvent découvrir simultanément un échantillon de la forêt sacrée et un jardin d'essai.

Le site dispose également d'œuvres réalisées par l'artiste Romuald Hazoumé. Il a représenté les signes du *Fa* à travers des sculptures en bois. Cette œuvre a été créée à partir d'un arbre monumental terrassé par une tempête. Les responsables du Jardin des Plantes et de la Nature ont eu l'initiative de proposer le projet à l'artiste béninois afin de faire de cet « arbre sacré » le symbole du patrimoine *vodun*. C'est à l'art contemporain que revient la mission de témoigner des pratiques religieuses auxquelles était rattaché ce site avant la colonisation. L'art contemporain est supposé constituer le porte-parole de la tradition en occultant le fait que, dans ce contexte, il fabrique une image de la « tradition ».

Le conservateur du musée, Soyibou Varissou, attache une grande importance aux modalités de transmission du passé historique lié à ce site. Le Jardin des Plantes et de la Nature constitue à ce titre le lieu d'expérimentation des recherches muséographiques engagées par l'EPA. L'entretien effectué avec le conservateur nous permet d'esquisser les enjeux de la muséographie contemporaine. Nous pouvons observer dans le témoignage cité ci-dessous que Soyibou Varissou prend soin de valoriser la complexité historique du lieu en déclinant ses opérations de réécriture. Il évoque d'abord celles qui sont propres à l'usage précolonial de la forêt sacrée pour rappeler ensuite le changement qui a été opéré lors de la colonisation française :

« C'était un espace de vie des hommes et des esprits aussi. Et quand on connaît la relation des hommes aux esprits dans le royaume de Porto-Novo, et dans les sociétés du sud Bénin, on peut deviner la fonction de cette forêt dans la cité du royaume. Cette forêt était un espace résidentiel pour le *Migan*, en tant que ministre de la Justice, son palais était dans la forêt près d'un endroit qui aujourd'hui n'est pas loin du palais du gouverneur. La deuxième fonction de la forêt sacrée était de constituer un espace réservé à des cérémonies religieuses, à des actions sacrées : prières à consultation de l'oracle, mais aussi pourquoi pas à des sacrifices. L'histoire nous dit que parfois il y a eu des sacrifices humains dans cette forêt au moment où il fallait prendre de grandes décisions. Mais les *Migan* précisent à chaque fois qu'il leur arrivait très rarement d'exécuter les condamnés à mort. En général, ils les graciaient, mais ces derniers n'avaient pas le droit de sortir de la forêt

et devaient vivre comme serviteurs jusqu'à leur mort. L'accès à la forêt des *Migan* était extrêmement contrôlé.

La troisième fonction consiste à être une réserve de ressources rituelles, mais aussi de ressources biologiques et médicinales, c'est très difficile de faire la différence entre les deux dans notre contexte. Il arrivait qu'on prélève des ingrédients médicinaux pour intercéder auprès des dieux, donc les feuilles qu'on prenait dans les forêts des *Migan* avaient une certaine importance tout au moins au niveau symbolique qui vise à renforcer la fonction thérapeutique ou symbolique du rituel.

L'importance de cette forêt a été également perçue par le colonisateur, et ce n'est pas un hasard que la forêt ait été choisie comme lieu où un certain nombre d'institutions stratégiques aient été construites par le gouverneur de la colonie. Il s'agit du palais du gouverneur, de la maison de la perception, maison de la sécurité qui est devenue la gendarmerie, l'hôpital militaire qui est devenu le centre hospitalier de l'Ouémé-Plateau, il s'agit du service de l'agriculture qui est devenue direction de l'Agriculture y compris le jardin, mais il s'agit aussi du jardin du gouverneur, jardin d'essai, et c'est ce que nous appelons Jardin des Plantes et de la Nature aujourd'hui⁷³. »

Ce commentaire du conservateur traduit une position distanciée face à l'importance symbolique de ce lieu. Il ne cherche pas à condamner l'opération politique de l'administration coloniale qui a sciemment choisi la forêt sacrée pour établir le quartier colonial. Il s'agissait de substituer la religion et le sacré par la science et la recherche⁷⁴. Soyibou Varissou analyse au contraire le processus d'hybridation provoqué par l'introduction d'une forme de « modernité » à travers la colonisation. Lors de ses visites guidées, il met en relief le passage entre la forêt sacrée et le jardin d'essai.

Au cours d'un atelier muséographique, nous avons pu observer que le conservateur s'interrogeait sur la « transmissibilité » (Perret 1996 : 104) du passé religieux que constituaient la forêt sacrée et le passé colonial. La question implicite était de savoir comment faire de ce lieu une « allégorie⁷⁵ » qui cristallise les opérations de passages entre différents régimes politiques. La réflexion menée au cours de l'atelier a permis de souligner l'importance de la contextualisation historique du site en rappelant les différentes strates qui sont autant de processus qui ont fait de la forêt sacrée un Jardin des Plantes et de la Nature. Le conservateur proposait aussi d'installer de nouveaux cartels désignant les arbres en plusieurs langues : français, latin et les langues vernaculaires, afin de rendre ce site lisible à un public qui ne

73. Description du Jardin des Plantes et de la Nature par Soyibou Varissou.

74. Même si quelques arbres ont été conservés, ils ont été circonscrits par une nouvelle approche, expérimentale et biologique.

75. Nous faisons à nouveau référence au concept benjaminien de l'allégorie analysé par Catherine Perret : « L'allégorie est d'abord un montage interprétatif qui, en tant que tel, ignore l'idée selon laquelle la tradition se constituerait à la façon d'un patrimoine génétique » (Perret 1996 : 102).

soit pas nécessairement francophone. Il nous a semblé que cette pluralité de langues permettait certes de diversifier le public du lieu et de répondre ainsi aux exigences de médiation culturelle du conservateur. Mais cette initiative nous est surtout apparue comme une prise en compte du caractère hybride de ce lieu qui a connu des métamorphoses physiques et taxinomiques. Par ailleurs, la conservation des anciens cartels apposés par l'administration coloniale auprès des arbres, à côté des nouveaux, permettrait de faire de ces anciens cartels la trace non seulement de la colonisation, mais de l'opération moderne qui a refoulé le caractère hybride de nature et de culture que constitue ce lieu.

Le Palais royal d'Abomey

L'étude de l'exposition du *vodun* dans le Palais royal d'Abomey nous permet d'explicitier une autre opération d'hybridation du *vodun*. Ce musée, amplement développé au chapitre précédent, est qualifié par son conservateur de « musée de site vivant » ou encore de « patrimoine vivant ». Ainsi le Palais royal d'Abomey constitue-t-il le paradigme du « patrimoine immatériel » reconnu et valorisé par l'UNESCO. Nous allons voir que l'exposition du *vodun* joue simultanément sur le registre matériel et immatériel. Nous avons vu que le récit muséographique varie en fonction du guide, mais nous pouvons toutefois observer qu'il oscille toujours au sein de l'opposition ethnologique maussienne de la religion et de la magie. Nous allons voir que cette opération de purification, qui consiste ici à séparer le religieux et le magique, favorise la production d'hybrides de religieux et de magique.

Les visites guidées contemporaines insistent toutes sur la valorisation du « patrimoine immatériel ». Ainsi le récit du guide semble-t-il jouer le rôle de « révélateur » des traces immatérielles qui structurent le site. Il consiste dès lors à présenter au public les traces invisibles qui constituent la « tradition » ou encore l'identité de la société fon. La scénographie du musée présente le *vodun* selon deux modalités : la première se tisse à travers toute la visite du palais et permet de lui donner une touche dramatique, la seconde prend la forme d'un discours neutre aux allures encyclopédiques. Nous proposons d'évoquer quelques espaces du palais par lesquels est conduit le visiteur pour explicitier la manière dont les traces du *vodun*, constitutives du palais, sont aujourd'hui retranscrites en termes de « patrimoine vivant ».

Le premier espace se trouve dans la première cour du palais. Le guide désigne les ossements et les crânes qui ornent le premier bâtiment. Il rappelle que c'est dans cette cour qu'était célébrée la fête des coutumes⁷⁶ qui a suscité de nombreux commentaires de la part des voyageurs étrangers :

76. Nous renvoyons à l'article de Catherine Coquery-Vidrovitch, « La fête des coutumes au Dahomey : historique et essai d'interprétation » (1964 : 696-716).

« Une distinction fondamentale doit être établie entre les *Grandes Coutumes* où le nombre des victimes avoisinait peut-être cinq cents, et les *Coutumes annuelles* où il était sans doute dix fois moindre. Les *Grandes Coutumes* étaient célébrées durant plusieurs semaines à la mort du roi régnant, après un interrègne de deux ans précédant l'intronisation définitive du prince héritier et consacré aux préparatifs de la fête. Les *Coutumes annuelles* étaient des fêtes d'anniversaires célébrées en l'honneur de tous les ancêtres et dédiées plus spécialement au dernier roi » (Coquery-Vidrovitch 1964 : 703).

L'analyse historique de Catherine Coquery-Vidrovitch établit un lien entre le faste de ces cérémonies et le contact avec les Européens : « la puissance meurtrière qui se serait accrue avec l'extension de la traite aurait trouvé une sorte de sacralisation dans le développement parallèle des fêtes sanglantes des coutumes » (Coquery-Vidrovitch 1964 : 699). Ces cérémonies permettaient à la dynastie royale aboméenne de magnifier son pouvoir auprès de sa population, des royaumes voisins et des Européens. La multitude des témoignages que l'historienne évoque dans son article montre la réussite de l'ambition aboméenne.

Nous pouvons observer que ces récits, qui ont contribué à la construction d'une image sanguinaire et « barbare » du royaume d'Abomey, ont inspiré le ton dramatique que certains guides affectent pendant la visite du palais. C'est avec une nostalgie, feinte ou réelle, que le guide distingue le temps de gloire du royaume, où étaient pratiqués les sacrifices humains, et la situation contemporaine, qui a remplacé les esclaves et les prisonniers de guerre par des bœufs. Cette évocation des fêtes des coutumes confère immédiatement une charge tragique à la cour de Glélé puisque tous les crânes de bœufs qui gisent au sol rappellent le sacrifice humain.

Le second moment dramatique de la visite concerne la tombe du roi et celle de ses épouses. Le guide déclare que sous les pieds du public sont enterrées quarante et une « épouses volontaires »⁷⁷. Nodicio précise qu'elles étaient plus de deux cents à vouloir rejoindre le roi et qu'il n'y en avait que quarante et une qui pouvaient être satisfaites. Le guide Prosper profite de ce moment pour souligner la « barbarie » des temps anciens.

Dans la tombe du roi sont installés un lit et des coupelles à offrandes apportées par les épouses royales tous les cinq jours, jour du marché. Il peut arriver que la visite coïncide avec la date de la cérémonie. Pour le conservateur et les guides, la visite constitue la « preuve » que ce palais peut être

77. Elles auraient été 85 en 1774 à la mort du roi Tegbessou et 595 en 1789 à la mort de Kpengla (Coquery-Vidrovitch 1964 : 708). Si l'on se fie au témoignage de Nodicio, le nombre aurait diminué sous les règnes de Ghézo et de Glélé, dont les palais constituent le musée actuel. Cette observation corrobore l'hypothèse de Coquery-Vidrovitch qui établit un lien entre l'opulence des sacrifices et la traite, puisque c'est à partir du règne de Ghézo (1818-1858) et par conséquent de Glélé (1858-1889) que la traite est condamnée, même si elle se poursuivra de manière clandestine.

qualifié de « patrimoine vivant ». Or, cette commémoration a lieu parce que l'ancêtre défunt a été divinisé, il est devenu un *vodun*. Nous voyons dès lors que le « patrimoine vivant » est un hybride fabriqué par le cadre muséographique qui sépare pour re-mélanger la matérialité du patrimoine de l'immatérialité religieuse. Nous pouvons observer que la visite du site fait du *vodun* un hybride de « patrimoine » matériel et de « vivant » qui désigne l'aspect immatériel du religieux.

Enfin, après la présentation du *vodun* à travers le site, le visiteur est conduit vers une salle d'exposition qui s'institue comme un espace d'analyse. La scénographie semble faire référence à la méthode ethnologique des années 1930 en présentant le *vodun* en termes dichotomiques opposant la religion à la magie.

La salle se trouve dans le dernier espace de l'*Adjallala* du roi Ghézo, démarqué physiquement par le dénivellement d'une marche. Une porte souligne l'entrée dans cette salle, qui, contrairement à l'ensemble de l'espace d'exposition de l'*Adjallala*, est le seul pouvant être coupé des autres. Sur le panneau introduisant l'exposition est inscrit : « Religion ou magie ? ». Nous allons voir que cette pièce modifie l'ensemble de l'exposition en proposant une réinterprétation du site à partir de cette grille de lecture binaire.

Le premier cartel distingue les dieux du peuple et les dieux de la famille royale : *Mawu-Lisa* est le dieu femelle, *Segbo-Lisa* est le mâle. Ils sont les créateurs du monde et de ses richesses.

Une vitrine présente un récade *Chango*, une statue en bois – *Mawu-Lisa* –, un espace indiquant un objet manquant et des *Boccio*. Le cartel décrit la fonction de ces objets : « intervient surtout dans les rituels d'exorcisme, des maladies mortelles ou comme support de *Bo* agrégat de substance à effet magique ». Au fond, au sol, est installé un *Legba* ayant un énorme phallus destiné à la prospérité de la collectivité familiale qui en l'occurrence est ici la famille royale. En face de la grande vitrine, dans une table creusée et protégée par une vitrine, sont disposés les ustensiles nécessaires à la consultation du *Fa*.

L'articulation muséographique de la religion à la magie a pour objet de rejouer l'ambivalence du regard que les premiers missionnaires portaient sur les pratiques religieuses de la côte africaine qu'ils exploraient. Toutefois l'approche muséographique ne cherche pas véritablement à démystifier le rapport aux objets *vodun* dont ils mettent essentiellement en valeur l'aspect formel, contrastant avec le commentaire inscrit sur les cartels, qui mettent en avant la dimension « magique » : « exorcisme », « effet magique », etc. Elle construit un nouvel hybride de religion et de magie.



Photo 49. Le musée du *Vodun* de Gabin Djimassé, Abomey, Bénin.

Photo A. Seiderer © MRAC.

Le musée du *Vodun* de Gabin Djimassé

Le musée privé créé par Gabin Djimassé se trouve dans une concession familiale à Abomey. Le fondateur du musée est un ancien consultant qui déclare avoir choisi de quitter Cotonou, la capitale administrative, pour se consacrer au patrimoine *vodun*. L'analyse de ce musée nous permet d'étudier un processus d'hybridation du *vodun* opéré cette fois à partir du protectionnisme culturel.

Au cours d'un entretien, Djimassé insiste sur la nécessité de son projet muséographique qui permet selon lui d'enrayer la plus grande menace qui pèse sur ces objets, à savoir leur attrait capitalistique :

« Premièrement j'ai commencé très tôt à m'intéresser à l'artisanat culturel : les *Boccio*. Les objets sont récupérés auprès des gens estimant ne plus en avoir besoin. Ils étaient utilisés par leurs parents et ne partagent plus la croyance. Il n'y a pas de montant fixe, mais je rachète les objets sauf quand, cas rare, des vieux me les apportent parce qu'ils sont convaincus du bienfait du musée. Je lutte contre la saignée des objets vers les USA et l'Europe⁷⁸. »

78. Entretien avec Gabin Djimassé à Abomey, le 13 octobre 2005.

Le vocabulaire du fondateur du musée souligne une distance religieuse puisqu'il qualifie les objets *vodun* « d'artisanat culturel », et non de « fétiches », tel que le font aujourd'hui les chefs de couvents eux-mêmes. Djimassé précise qu'il veut contrecarrer le fléau que représentent les collectionneurs sillonnant le pays en quête de « fétiches ». C'est-à-dire qu'il a construit ce musée pour empêcher ces objets d'être achetés par d'autres. Il précise que son entreprise consiste à protéger le patrimoine *vodun*, tandis que les autres collectionneurs se contentent d'en faire une plus-value qui prive la société béninoise de ses biens. Il précise que son initiative répond à une requête formulée par les chefs de cultes *vodun* qui ne voient plus dans leur descendance des membres capables de prendre en charge la protection et la célébration des divinités. Il déclare ainsi que la baisse de la croyance et de la pratique religieuse *vodun* conduit à faire des nouvelles générations la première menace pour les attributs religieux.

Nous pouvons donc observer que le discours de légitimation du musée par Gabin Djimassé est fondé sur l'idée d'un changement rapide de la société contemporaine béninoise qui par conséquent se détourne de son histoire. Ce récit est redoublé par la menace que constituent les collectionneurs privés. Le musée privé semble pour Gabin Djimassé répondre à cette double exigence : transmettre le passé et sauver les objets de la menace capitalistique.

Le projet du fondateur du musée consiste à transformer ce lieu en centre culturel dans lequel il pourrait louer des chambres aux chercheurs ou touristes intéressés par le « patrimoine *vodun* ». Jusqu'à présent, son exposition est composée d'une série d'objets, posés à même le sol, classés par fonction. Seuls les bijoux sont disposés sur des étagères, et les tenues employées pour les cérémonies rituelles sont accrochées à un cintre fixé au volet de la pièce.

La scénographie ressemble plus à un entrepôt qu'à un espace d'exposition. L'originalité du lieu reposerait sur l'interprétation sérielle d'objets exposés du point de vue de leur fonction au sein de l'espace muséographique. Lors de la visite, guidée exclusivement par le fondateur du musée, celui-ci décline la place et le rôle des objets dont il dispose afin de permettre au visiteur de se représenter les « rudiments » de la religion *vodun*. Djimassé précise que les objets qui sont encore utilisés pour des rituels se trouvent toujours dans les couvents, et que ceux qui ne trouvent plus d'« usage » ou qui sont menacés d'être vendus par des membres « infidèles » des familles sont déposés au musée.

Nous pouvons observer que la scénographie à travers laquelle Gabin Djimassé met en scène ces objets reproduit l'approche ethnographique introduite au Bénin avec l'IFAN, tout en lui donnant une nouvelle dimension. C'est-à-dire que la systématisme de sa collection, qui veut concurrencer les collections étrangères, transforme l'exposition en entrepôt où sont déposées des séries d'objets *vodun*. L'exposition met en scène un propos

inavoué par son fondateur, à savoir son opération spéculative. Le déplacement de ces objets qui sortent du couvent pour être exposés dans un espace « neutre » consiste à convertir l'artisanat en pièce d'art. Le protectionnisme culturel dans lequel il s'est engagé produit de la valeur capitalistique.

Djimassé rivalise avec les collectionneurs privés qui sillonnent la ville pour piller les couvents *vodun* par l'intermédiaire de « missionnaires⁷⁹ ». La création du musée – et la constitution de la collection – a permis à Gabin Djimassé de devenir un notable respecté par la société. Il est souvent appelé à jouer le médiateur entre différents acteurs politiques locaux, ou encore entre les chercheurs ou touristes et la société aboméenne.

Exposition *Vaudou* de la Fondation Zinsou

La fondation Zinsou est née du désir de créer en « Afrique », au Bénin, un lieu d'exposition où le public africain pourra voir de l'art africain. La fondation a été inaugurée avec une exposition des œuvres de l'artiste Romuald Hazoumé. Elle a ensuite consacré un espace à celles de Cyprien Tokoudagba dans le cadre de l'exposition sur le Dahomey. Les expositions organisées jusqu'à présent permettent de préciser que cette fondation est plus un relais africain d'expositions à visées internationales qu'un promoteur d'artistes⁸⁰. Nous allons étudier l'exposition photographique réalisée par l'artiste belge Jean-Dominique Burton pour observer un nouveau mode d'hybridation du *vodun* à partir de sa spectacularisation.

Le catalogue publié à l'occasion de l'exposition permet de comprendre que le parti pris des responsables du projet est avant tout esthétique. Le très beau livre dispose de deux textes, chacun traduit en trois langues. Dans la brève préface, Marie-Cécile Zinsou, présidente de la fondation, rappelle l'envergure internationale de l'artiste et son lien à la fondation : « Il est belge et son regard créateur est universel. Son objectif s'est posé aussi bien sur l'Asie que sur le sud des États-Unis, sur le Burkina-Faso que sur le Bénin » (Zinsou 2007). Il s'agit de souligner que le Bénin et son patrimoine *vodun* peuvent rivaliser d'intérêt avec l'Asie ou les États-Unis. Quelques lignes plus bas, elle précise que ce projet répond à une demande formulée par les *voduno*, les chefs de cultes, eux-mêmes. Elle ajoute que l'intérêt de

79. Ce terme employé localement pour désigner les individus partant piller les fétiches dans les couvents n'est pas explicitement lié au registre religieux. Les interlocuteurs interrogés à Lomé précisent qu'il s'agit de l'acte de vol lui-même : « les gens qui partent en mission (de pillage) ». Il est toutefois surprenant que ce terme désigne deux réalités proches à savoir des personnes dont le rôle est de voler les objets religieux, en l'occurrence des fétiches.

80. La fondation dispose d'une infrastructure qui a permis de réunir les conditions de sécurité nécessaires pour convaincre le musée du quai Branly de prêter les objets royaux du Dahomey à l'occasion de la commémoration du centenaire de la mort de Béhanzin.

ces photographies est de constituer un objet dont vont se saisir des regards extrêmement divers. Elle rappelle à ce titre la multiplicité des points de vue déterminée par la multiplicité du public :

« Les regards de tous ces publics seront tous différents. C'est le miracle d'une expérience muséale en Afrique : les yeux des enfants avides de savoir ; les yeux de leurs maîtres, compagnons les plus fidèles du musée ; les yeux des initiés, pour qui les photographies ne sont pas des œuvres d'art, mais des représentations sacrées ; les yeux des fidèles des religions du Livre, pour qui ces objets sont profanes, mais peuvent éblouir de leur énigmatique beauté et de leur force captivante » (Zinsou 2007 : Introduction).

Cette diversité liée au point de vue de chacun des acteurs traduit une approche faisant écho à l'idée de « diversité culturelle » construite autour de ces photos du fait qu'elles soient l'« interface » entre un monde révélé et un monde secret, sacré.

Ce projet photographique consiste à représenter des féticheurs de différentes villes du sud du Bénin et de leurs *vodun* respectifs. La recherche du photographe se veut intuitive et sensible. Ainsi le photographe a-t-il réalisé son projet de portraits dans un délai extrêmement bref, sillonnant les villes, accompagné par un guide averti, pour photographier les protagonistes qu'il rencontrait.

Dans l'avant-propos, le photographe formule ce que ses photographies sont censées représenter : « la curiosité et l'intérêt pour ce culte monothéiste se manifestant en apparence par un polythéisme symbolique, originaire du Dahomey et remontant à la nuit des temps, me poussèrent à rencontrer ses grands initiés » (Burton 2007). Ce commentaire est lourd de conséquences dans la mesure où il s'inscrit dans un débat qui divise les anthropologues et/ou les ethnologues ne parvenant plus à savoir si le recours au monothéisme est le signe de la réussite de l'influence des missionnaires, ou si effectivement le terme de polythéisme a toujours été inadéquat pour évoquer ces pratiques religieuses. Paul Hazoumé, un ethnologue du Dahomey, décrit le phénomène dans les termes suivants :

« Je m'empresse de signaler, en passant, que les religions d'importation occidentale (le christianisme : catholicisme et protestantisme avec de nombreuses sectes nées de ce dernier) ou orientale (l'islamisme) sont enfoncées, tels deux puissants coins, depuis quelques années, dans ce bloc animiste du Dahomey, ou si l'on préfère, ces religions monothéistes sont incorporées comme un ferment à notre société animiste et la font évoluer dans le sens occidental ou oriental » (Hazoumé 1957 : 66).

Mais Burton ici ne souligne pas la complexité d'analyse du phénomène, et le piège qui réside dans la volonté d'y déceler sa « vérité propre » puisque celle-ci ne peut être abordée que dans son processus de construction. Par ailleurs, il met de côté un élément qui nous semble pertinent dans le panthéon *vodun*, à savoir que, si référence ultime il y a, si hiérarchie il y a, elle est

en dernière instance pensée comme une entité double : le couple *Mawu-Lisa*. Ainsi, s'il nous semble juste de pouvoir souligner la pluralité des points de vue portés sur ces photographies, il est moins évident de pouvoir attribuer ou prédéterminer chaque regard à une fonction propre, comme si un chef de culte ne pouvait pas être attiré par l'enjeu politique que constitue la réalisation d'un portrait monumental de soi et d'un de ses fétiches. Si ce projet nous semble intéressant, ce n'est pas, comme le pose le discours muséographique, parce qu'il permet d'accéder à la « vérité » du *vodun* en déjouant les « apparences trompeuses ». Ce qui nous semble intéressant n'est donc pas tant ce que nous apprendrait le photographe sur la société religieuse du sud du Bénin, mais ce que traduit la possibilité d'une telle entreprise, à savoir l'instrumentalisation de ce dernier par les *voduno*.

Les couvents sont souvent ornés par les portraits des dignitaires du lieu, mais ce qui semble nouveau, ici, c'est le fait que ces photos ne soient plus exposées dans les couvents, mais investissent une fondation destinée à un large public. Cette exposition fait office de campagne politique pour les *voduno*, officialisés par l'exposition.

Résistance du musée Akaba Idénan de Kétou

L'étude du musée Akaba Idénan situé à Kétou, nous permet de voir une tout autre opération d'hybridation du *vodun* par son institutionnalisation muséographique. La transformation de la Porte sacrée en musée faisait partie des projets marxistes-léninistes, mais c'est avec l'avènement démocratique que ce lieu culturel est devenu, ou du moins a été décrété, « patrimoine historique » par l'État. Nous allons voir que cette région principalement peuplée de Yoruba est chargée d'une mémoire distincte de celle d'Abomey. Jusqu'à présent, nous avons insisté sur les opérations d'hybridation du *vodun* par l'élaboration d'un discours moderne porté par l'institution muséographique. L'étude du musée de Kétou nous permet d'explicitier à quel point l'opération d'hybridation échappe à la configuration prescrite par ce discours moderne. La « mise en scène » du *vodun* dans ce musée procède par la soustraction des objets au regard du public et par l'impossibilité d'en parler. Nous allons voir que la non-discursivité du *vodun* et sa non-représentation réactualisent sa puissance par le musée.

En 1994, la Porte sacrée, lieu emblématique de la ville de Kétou, est transformée en musée. Le projet de restauration du palais aurait été négocié entre le roi et le gouvernement.

Située à la frontière avec l'actuel Nigeria, la ville de Kétou se trouve dans une région ayant été rattachée au Dahomey lors de la colonisation, mais elle aurait été fondée par des migrants provenant du Nigeria (Parrinder 1967). Cette région a souvent été au cœur des conflits avec les rois du Dahomey et la mémoire des guerres menées contre cette ville est encore vive. Un proverbe fréquemment cité à Kétou illustre les tensions qui ani-



Photo 50. Porte du musée Akaba Idénan de Kétou. Bénin.

Photo et © A. Seiderer.

ment encore aujourd'hui les habitants de la région : « Si quelqu'un frappe à ta porte, demande toujours si c'est un homme ou si c'est un Fon ». La ville de Kétou aurait été bâtie par des Yorouba migrant vers l'ouest. Les habitants ne reconnaissent pas l'autorité de l'État. Il semble que le pouvoir politique soit déterminé par le pouvoir religieux cristallisé autour de deux fétiches. Le premier est nommé *Aitonla* : il s'agit d'une décharge monumentale sur

laquelle les villageois viennent déféquer en guise d'offrande. Cette divinité aurait été installée par une « sorcière » appelée Ya Mepere. Le second a été installé dans la Porte sacrée à la suite du sacrifice d'un bossu d'origine fon surnommé Akiniko (Parrinder 1967 : 21) : *Idénan*.

Kétou est une ville fortifiée dont la légende rapporte que lors d'une conquête aboméenne, les Fon auraient volé une des portes de protection de la ville, mais que celle-ci serait rentrée toute seule. Ainsi les fortifications de la ville sont également nommées la « porte sacrée d'*Idénan* ». Il semblerait que ce soit le roi Ede, un roi yoruba, qui serait à l'origine des fortifications de la ville qui constituent un exemple architectural précieux pour le gouvernement. D'après Parrinder, ce monument est un des rares exemples encore visibles des constructions militaires yoruba rappelant celles des zones côtières d'Afrique de l'Ouest. Deux grandes portes en bois sont montées sur des pivots en pierre. Ces portes avaient le pouvoir de se refermer toutes seules en cas d'alerte. Le roi Abeokuta y regroupait son conseil et procédait à des sacrifices pour apaiser *Idénan*, la puissante divinité de la ville (Parrinder 1967 : 27).

Le musée n'est donc pas un Palais royal, mais une fortification qui protégeait l'entrée de la ville et qui abrite *Idénan*. Il s'agit d'un fétiche très puissant, qui serait, selon les témoignages, hermaphrodite ou encore un *Legba*. Le *Legba* ou le *Esu Legba*⁸¹ n'a pas perdu d'influence auprès de la population, et l'image que certaines personnes font véhiculer du *vodun* reproduit l'image inquiète et manichéenne construite par les missionnaires, dès lors qu'elle s'adresse à des étrangers.

La Porte sacrée Akaba *Idénan* est confrontée à l'extension urbaine de la ville, ce qui inquiète à la fois les responsables du culte et le conservateur :

« Je suis allé voir le roi pour lui demander de déplacer les fétiches encore plus loin, car ils ne doivent pas être vus par les femmes, or avec l'extension de la ville, les femmes risquent trop facilement de le voir. Le roi répond que personne ne peut les déplacer⁸². »

La Porte sacrée est donc immuable. Cependant, il faut noter que, derrière l'argument du conservateur du musée, Alaho Justin, pour envisager un déplacement des fétiches, nous pouvons surtout entendre la nécessité pour le conservateur de résoudre les problèmes que ces objets sacrés posent à

81. L'ancien conservateur du musée parle en tant que responsable du patrimoine national. C'est pour cette raison qu'il a rebaptisé le fétiche de la Porte sacrée en langue fon. Au lieu d'employer le terme yoruba : *Esu Elegbara*, il lui donne le nom fon : *Legba* (Verger 1957 : 109). La diversité culturelle qui se traduit par celle des langues est subsumée par la langue fon.

82. Entretien avec l'ancien conservateur du musée de Kétou, Alaho Justin, à Porto-Novo.

la muséographie, puisqu'ils font de ce lieu un espace sacré dont l'accès est restreint à certaines personnes.

La Porte sacrée est entourée d'un mur encerclant lui-même le fossé de l'ancienne ville. À l'intérieur de l'enceinte se trouve le site que le visiteur peut aujourd'hui visiter en guise de musée, ce qui lui donne immédiatement conscience des restrictions que comporte son statut d'étranger.

Le projet de restauration du site avait été élaboré en accord avec le roi, mais il semblerait, selon certaines sources, que la finalité du lieu n'avait pas été précisée et que la population ainsi que la royauté kétoise se seraient trouvées mises devant le fait accompli lorsque ce lieu sacré est subitement devenu un espace d'exposition destiné au public. Cette version est notamment rapportée par l'ancien conservateur du musée, Alaho Justin, qui avait pris ses fonctions en 1994. Au cours d'un entretien effectué dans le palais royal d'*Honmé* où il a été affecté comme bibliothécaire, celui-ci rapporte la complexité de son expérience de conservateur à Kétou. Il déclare que la population ne pouvait accepter qu'un étranger, nommé par le gouvernement, vienne administrer le site sacré. Dès lors se posait la question de l'accueil des publics qui ne pouvaient franchir le lieu sans être préalablement passé par le roi. Le circuit muséographique classique qui, moyennant un ticket, donnait au visiteur accès à l'exposition n'était pas toléré à Kétou. Le conservateur a dû quitter le lieu qui est aujourd'hui géré par des acteurs locaux. Ainsi, ce musée échappe parfaitement au contrôle du ministère de la Culture, et les visites organisées se font en marge de l'enjeu républicain.

Nous avons demandé à l'ancien conservateur de nous faire une visite guidée imaginaire du « musée » afin de pouvoir la comparer à celles que nous avons pu faire par l'intermédiaire de personnes différentes à chaque visite. Nous pouvons observer que le discours muséographique décrit des portes dont certaines sont des divinités, d'autres servent à les cacher :

« Quand on arrive à Kétou pour visiter le musée, on arrive d'abord par la porte femelle, qui est sur la place du marché. La porte femelle reçoit les doléances et offrandes des femmes. Après, nous avons la galerie où les gens se rassemblent, puis la grande cour, *hodeantor*, les gens qui agissent mal y sont corrigés. Quand on descend, on voit la porte mâle : porte magique qui serait partie et revenue d'elle-même. Elle reçoit beaucoup de sacrifices. Quand le service est rendu, il y a des messes. Maison à côté, homme qui fait les louanges pour la porte mâle. Puis, poste de douane, là où les gens restaient et devaient déposer quelque chose pour le roi.

C'est une construction qui date des années 1600 et quelques. Pour protéger le royaume contre Abomey. Après le poste de douane, on voit la forteresse qui encercle le royaume à l'époque. Large de dix mètres⁸³. »

83. *Idem*.

Ainsi la première porte, porte femelle, est maculée de sang, d'huile de palme, de gari (igname râpé), ou encore des plumes de poulets sacrifiés. Le visiteur se trouve devant une divinité à laquelle la population vient faire des offrandes. Il nous est arrivé de troubler un rituel en visitant le lieu et nous nous sommes fait chasser par une vieille dame. La porte mâle doit être franchie pieds nus, et le visiteur est prévenu que le moindre faux pas le conduirait à sa perte. En traversant ainsi la porte, le visiteur accède à la première fortification. Le long toit progressivement tendu vers le sol est supporté par des colonnes sculptées.

Les portes closes indiquent les limites de l'espace que peut franchir un non-initié. Le lieu devient ici une métonymie du *vodun*, c'est-à-dire que la description du lieu et ses portes closes parlent du *vodun* et de ses interdits. Si le conservateur, Justin Alaho, évoque l'impossibilité pour l'État de s'inscrire dans cette région en élisant soi-même les responsables du site, cela ne veut pour autant pas dire que ce soit le musée en tant que tel qui soit rejeté. Mais il est de fait réinventé, remodelé, en fonction des interdits qu'impose la pratique religieuse. Ainsi, l'opération d'hybridation du *vodun* dans ce musée réactualise sa puissance et l'insoumission de cette région à la nation, emblématisée par la culture fon.

Conclusion

Les objectifs postcoloniaux réinvestis dans les musées d'ethnographie visent à transformer le musée en appareil critique à partir duquel se « décoller » des paradigmes qui ont fait naître ces institutions.

C'est notamment contre une écriture ethnologique et esthétique de l'Autre, analysée à travers le pavillon des Sessions du Louvre et le musée colonial d'Abomey, que s'élève la critique postcoloniale. Elle souligne combien la représentation esthétique transforme ces objets en chefs-d'œuvre et construit une métaphysique de l'Autre. Elle montre également que l'écriture ethnographique opère comme « [...] cette *parole* instituée *en lieu de l'autre* et destinée à être entendue *autrement* qu'elle ne parle » (de Certeau 1975 : 247). C'est la rationalité sur laquelle s'appuie la science ethnographique qui est remise en question. La *parole* instituée *en lieu de l'autre* désigne la coupure épistémologique à laquelle procède l'ethnographie qui sépare l'oral de l'écrit et confère à la parole un statut que de Léry qualifie d'« insensé » et que seule l'écriture peut instituer. La parole devient le nom propre du « sauvage » et cette équation a pour conséquence d'instituer l'écriture comme porte-parole d'une réalité qualifiée d'inassignable.

L'analyse du musée Palais royal d'Abomey a permis d'étudier ce processus d'écriture ethnographique de l'Autre à partir de cette parole autre. Ce déplacement permet d'observer les formes de détournements et de réappropriations de l'image idéale instituée par le récit ethnographique. Cette perspective permet de souligner les risques d'une posture critique identifiant la parole de l'Autre à la victime dont elle serait le défenseur. Cette substitution de l'Autre-ethnographique par l'Autre-victime ne fait que réifier le mécanisme pourtant dénoncé par la critique postcoloniale. Ainsi, l'analyse du musée Palais royal d'Abomey opère-t-elle un décentrement à partir duquel comprendre que le musée d'ethnographie, tout comme le musée d'art, construisent des images idéales de l'Autre qui ne garantissent pas pour autant la reproduction du Même. Ce déplacement opéré grâce à une recherche muséologique et anthropologique *in situ* montre que les sujets postcoloniaux s'avèrent ruser avec les reconstructions officielles d'une histoire qu'ils ne cessent de reconstruire.

La seconde partie du livre s'est plus spécifiquement concentrée sur les pratiques postcoloniales développées sciemment par les musées d'ethnographie pour rompre avec les paradigmes coloniaux. Là où la portée d'une écriture ethnographique de l'Autre est nuancée, de fait, par le détournement que lui inflige le contexte historique et mémoriel dans lequel il s'inscrit, cette deuxième partie étudie des pratiques qui répondent à une volonté délibérée de l'institution muséale de se « réinventer ». L'actualisation de la critique postcoloniale se traduit par la recherche d'une nouvelle classification d'objets, des techniques de restauration développées avec les communautés sources disposant d'un savoir complémentaire à celui du restaurateur. Les récits produits sur les objets se démultiplient, les informations les réinscrivent dans une construction dynamique où convergent les connaissances du conservateur, celles du chercheur ayant confronté les données historiques au contexte culturel, social et politique contemporain, celles de la diaspora et de la « communauté source » qui peuvent dans certains cas partager une émotion ou une expérience subjective. Enfin des artistes transforment à leur tour l'objet de collection en le performant plastiquement ou conceptuellement. Ces différentes approches font de l'objet de collection un matériau de recherche partageable et soulignent les processus de réécriture à partir desquels il devient transmissible. Ces différentes stratifications empêchent l'identification de l'objet à un discours unique qui ferait autorité. Par la démultiplication des discours, l'objet devient transmissible à condition de renoncer à une vérité intemporelle ou éternelle (Perret 2000 : 63). Il ne s'agit pas pour autant d'accepter un relativisme dans lequel tous les récits s'équivalent, mais de souligner les étapes qui participent à la construction de l'objet. Ces différents récits ne sont pas nécessairement portés par des personnes différentes, un conservateur peut tout à fait être un chercheur, faire partie de ce que l'on appelle parfois la « communauté source » et/ou être membre de la diaspora. De même, un artiste peut-être un chercheur, issu ou non de la diaspora, etc. Ce qui importe, c'est de garder la trace des différentes stratifications que cristallise l'objet patrimonialisé et d'avoir conscience des processus d'hybridation engendrés par ses différentes épistémés.

C'est précisément dans cette perspective que se développent des expositions « postcoloniales » qui déplacent ou réfléchissent les cadres de l'institution dans lesquels viennent signifier les objets. Nous avons évoqué la diversité des formes scénographiques et muséographiques que peut prendre cette actualisation de la critique postcoloniale. Des expositions réalisées par des artistes, des expositions d'objets d'art extra-européen dans des musées d'art ancien ou moderne, l'intervention d'artistes contemporains dans des musées d'ethnographie, d'artistes de la diaspora dans des musées d'art, des expositions réalisées par des membres de la diaspora et d'autres qui mettent en abîme le musée et son processus d'exposition, etc.

Si ces typologies d'expositions se révèlent arbitraires et inaptes à penser les processus d'hybridation qu'elles engendrent, elles constituent des expériences qui invitent à déplacer les cadres à partir desquels se construisent les discours érigés sur l'Autre. Elles invitent à réfléchir aux techniques de représentation.

L'actualisation de la critique postcoloniale conduit parfois à questionner le principe de laïcité des musées. L'antinomie apparente entre l'exposition d'objets religieux dans des musées laïques incite certaines institutions à créer des espaces des cultes dans l'idée de « réparer » le sacrilège que constitue leur patrimonialisation. C'est une fois encore en transposant cette question dans le contexte des musées béninois, et plus spécifiquement l'exposition d'objets *vodun*, que nous pouvons observer les postures idéologiques qui sous-tendent certains gestes de rupture et de changement de paradigmes. Postures qui empêchent de voir les changements qui opèrent de fait, en permanence. Sous couvert d'une re-sacralisation du patrimoine investit par les communautés croyantes, le musée renforce son image de gardien du temple et son pouvoir féticheur réifiant les objets par leur mise en spectacle.

L'actualisation de la critique postcoloniale par les musées d'ethnographie engage des pratiques hétérogènes qui varient selon l'institution. Elles se limitent parfois à n'être qu'un alibi à partir duquel les musées feignent une « ouverture » à l'Autre, conduisant paradoxalement à sa réification. Elles manquent ainsi l'objectif qui consiste à engager un principe d'altération à partir duquel déployer un regard critique sur les processus d'écriture de l'Autre mis en œuvre par l'investigation et l'exposition de sa culture matérielle.

Tant que l'actualisation de cette critique postcoloniale ne se fige pas en doctrine, il convient d'observer qu'elle pose des questions fondamentales et invite le musée à devenir un espace expérimental où s'inventent de nouveaux dispositifs de transmission susceptibles de réfléchir l'histoire au présent.

Bibliographie

- ADOTEVI, Stanislas Stero. 1998. *Négritude et Négrologues*. Paris : Le Castor astral.
- AFFERGAN, Francis. 1987. *Exotisme et Altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*. Paris : PUF.
- AHMAD, Aijaz. 1992. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. Londres-New York : Verso.
- AHOUANMENO, Michel. 1961. *Dahomey. Un an d'indépendance, 1^{er} août 1960-1^{er} août 1961*. Cotonou : secrétariat d'État à l'Information.
- AMES, Michael. 1993. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver : University of British Columbia Press.
- AMSELLE, Jean-Loup & M'BOKOLO, Elikia. 1999 (1985). *Au cœur de l'ethnie : ethnies, tribalisme et État en Afrique*. Paris : La Découverte.
- AMSELLE, Jean-Loup. 2008. *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. Paris : Stock.
- APPADURAI, Arjun. 1986. *The Social Life of Things*. Cambridge : Cambridge University Press.
- APPADURAI, Arjun. 2001 (1996). *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris : Payot.
- ARDOUIN, Claude. 1996. *Culture, Museums and Development in Africa*. Washington : Smithsonian Institution Press.
- ARENDE, Hannah. 2007. *Walter Benjamin, 1892-1940*. Paris : Allia.
- ARINZE, Emmanuel. 1998. « African Museums: The Challenge of change ». *Museum international* 50 (1) : 31-38.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth & TIFFIN, Helen. 2002 (1989). *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literatures*. Londres : Routledge.
- ASSOUN, Paul-Laurent. 2006. *Le Fétichisme*. Paris : PUF.
- ASTLEY, Thomas. 1743-1747. *A New General Collection of Voyages and Travels*. Londres.
- BAL, Mieke. 1996. « The discourse of the museum ». In R. Greenberg, B.W. Fergusson & S. Naire, *Thinking about Exhibitions*. Londres : Psychology Press.
- BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal & VERGÈS, Françoise. 2003. *La République coloniale*. Paris : Hachette-Albin Michel.
- BANCEL, Nicolas, BERNAULT, Florence, BLANCHARD, Pascal, BOUBEKER, Ahmed, MBEMBE, Achille & VERGÈS, Françoise (éd.). 2010. *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. Paris : La Découverte.
- BANEGAS, Richard. 2003. *La Démocratie à pas de caméléon. Transition et imaginaires politiques au Bénin*. Paris : Karthala.
- BASCOM, William. 1969. *Ifa divination, communication between gods and men in West-Africa*. Indiana : Indiana University Press.
- BHABHA, Homi. 2007 (1994). *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot-Rivages.
- BAYART, Jean-François. 2010. *Les Études postcoloniales. Un carnaval académique*. Paris : Karthala.

- BENJAMIN, Walter. 1966. *Angelus Novus*. Francfort : Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter. 1979. *Correspondance*, tome 2. Paris : Aubier Montaigne.
- BENJAMIN, Walter. 1998 (1974). *Images de pensée*. Paris : Christian Bourgeois.
- BENJAMIN, Walter. 2000a (1989). *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*. Paris : Cerf.
- BENJAMIN, Walter. 2000b. *Œuvres*, tome III. Paris : Gallimard.
- BENJAMIN, Walter. 2000c. *Sens unique*. Paris : 10-18.
- BERGER, Anne. 2006. « Traversées de frontières : postcolonialité et études de genre en Amérique ». *Labyrinthe* 24 (2) : 11-37.
- BÖHME, Hartmut. 2006. *Fétichismus und Kultur. Eine andere theorie der Moderne*. Hambourg : Rowohlt's enzyklopädie.
- BONETTI, Roberta. 2009. « *Abebuu adekai* chez les Ga du Ghana. Un regard anthropologique sur l'image ». In *Histoire de l'art et anthropologie*. Paris : INHA-musée du quai Branly.
- BOONE, O. 1960. « La section d'Ethnographie ». In *Congo-Tervuren, 50^e anniversaire de l'inauguration du palais actuel VI* (2). Tervuren : Musée royal du Congo belge.
- BOSMAN, Guillaume. 1705. *Voyage en Guinée contenant une description nouvelle & très exacte de cette côte*. Paris : Antoine Schouten.
- BOUTTIAUX, Anne-Marie. 1999. « Des mises en scène de curiosités aux chefs-d'œuvre mis en scène. Le musée royal de l'Afrique à Tervuren : un siècle de collections ». *Cahiers d'études africaines* XXXIX (3-4) : 595-616.
- BOUTTIAUX, Anne-Marie. 2007. *Afrique : musées et patrimoines pour quels publics ?* Paris-Tervuren : Karthala-Culture Lab-Musée royal de l'Afrique centrale.
- BOUTTIAUX, Anne-Marie. 2009. *Persona. Identités cachées et révélées*. Tervuren-Milan : Musée royal de l'Afrique centrale-Cinq Continents.
- BOUTTIAUX, Anne-Marie. 2011. « The porosity of objects ». In A.-M. Bouttiaux & A. Seiderer (éd.), *Fetish Modernity*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, pp. 152-157.
- BOUTTIAUX, Anne-Marie & SEIDERER, Anna. 2011. *Fetish Modernity*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale.
- BOUTTIAUX Anne-Marie. 2012a. « Les enjeux du projet européen *Ethnography Museums and World Cultures* ». In M. Regourd (éd.), *Musées en mutation. Un espace public à revisiter*. Paris : L'Harmattan, pp. 387-398.
- BOUTTIAUX Anne-Marie. 2012b. « Challenging the dead hand of the museum display: The Case of Contemporary Guro Masquerades ». *Museum Anthropology* 35 : 35-48.
- BOUTTIAUX, Anne-Marie. 2013. « Still Tangled in Contradiction After All These Years *Ethnography Museums and World Cultures* European Project ». In V. Lattanzi, S. Ferracuti & E. Frasca (éd.), *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* Rome : Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, pp. 37-58.
- BRINKGREVE, Francine. 2012. « From Colonial Collecting to Virtual Sharing: Shared Cultural Heritage between Indonesia and the Netherlands ». In I. Kopania (éd.), *South-East Asia: Studies in Art, Cultural Heritage and Artistic Relations with Europe*. Warsaw/Toru: Polish Institute of World Art Studies-Tako Publishing House, pp. 153-158.

- BROSSES de, Charles. 1760. *Du culte des dieux fétiches, ou parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie*. Genève.
- BUCHLI, V. 2004. *The material culture reader*. Oxford : Berg.
- BURNS, Vivian. 1974. « Travel to heaven: Fantasy coffins ». *African Arts* 7 (2) : 24-25.
- BURTON, Jean-Dominique. 2008. *Vaudou*. Milan : Cinq Continents.
- BUTLER, Judith. 2005 (1990). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte.
- CAFURI, Roberta. 2003. *In scena la memoria : anthropologia dei musei e dei siti storici del Benin*. Turin : L'Harmattan.
- CANGUILHEM, Georges. 1968. « Histoire des religions et histoire des sciences dans la théorie du fétichisme chez Auguste Comte ». In G. Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*. Paris : Vrin.
- CESAIRE, Aimé. 1968 (1955). *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence africaine.
- CHATEAU, Yves. 1981. « Préface ». In L. Guillermit, « Critique de la faculté de juger » esthétique de Kant, commentaire. Paris : Pédagogie moderne.
- CHIVALLON, Christine. 2002. « La diaspora noire des Amériques. Réflexions sur le modèle de l'hybridité de Paul Gilroy ». *L'Homme* 161 : 51-73.
- CHIVALLON, Christine. 2006. « Diaspora, ferveur académique autour d'un mot ». In W. Berthomière & C. Chivallon (éd.), *Les Diasporas dans le monde contemporain*. Paris : Karthala, pp. 15-27.
- CIARCIA, Gaetano (dir.). 2011. *Ethnologues et passeurs de mémoires*. Paris-Montpellier : Karthala-Maison des sciences de l'Homme.
- CLARKE, John Henrik. 1958-1959. « La célébration d'une veillée funèbre dans la tribu ga du Ghana ». *Présence africaine* : 107-112.
- CLIFFORD, James & MARCUS E. George. 1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley : University of California Press.
- CLIFFORD, James. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Harvard : Harvard University Press.
- CLIFFORD, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard : Harvard University Press.
- COHEN, William B. 1981 (1980). *Français et Africains. Les Noirs dans le regard des Blancs 1530-1880*. Paris : Gallimard.
- COUTTENIER, Maarten. 2005. *Congo tentoongesteld. Een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*. Louvain : Acco.
- COUTTENIER, Maarten. 2010. *100 ans. Si les murs pouvaient parler*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale.
- COUTTENIER, Maarten. 2014. « We Can't Help Laughing: Physical Anthropology in Belgium and Congo (1882-1914) ». In N. Bancel, T. David & D. Thomas (éd.), *The Invention of Race : Scientific and Popular Representations of Race*. Londres : Routledge.
- COOTE, J. & SCHELTON, A. 1992. *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford : Clarendon Press.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. 1964. « La fête des coutumes au Dahomey : historique et essai d'interprétation ». *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations* 4 : 696-716.

- CUSSET, François. 2005. *French Theory: Foucault, Derrida & cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris : La Découverte.
- CUSSET, François, 2008. « Le champ postcolonial et l'épouvantail post-moderne ». *Revue des Livres* (édition en ligne) : 1-11.
- DIAS, Nélia. 2000, « Musées et colonialisme : entre passé et présent ». In D. Taffin (éd.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*. Paris : Maisonneuve-Larose, pp. 15-34.
- D'ALMEIDA-TOPOR, Hélène. 1996. *Naissance des États africains. XX^e siècle*. Paris : Casterman-Giunti.
- DE CERTEAU, Michel. 1975. *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard.
- DE L'ESTOILE, Benoît. 2007. *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers*. Paris : Flammarion.
- DE L'ESTOILE, Benoît. 2008a. « L'anthropologie après le musée ? ». *Ethnologie française* 4 (38) : 665-670.
- DE L'ESTOILE, Benoît. 2008b. « The past as it lives now: an anthropology of colonial legacies ». *Social Anthropology* 16 (3) : 267-279.
- DE LÉRY, Jean. 1994 (1578). *Histoire d'un voyage en terre du Brésil*. Paris : Livre de Poche.
- DELEUZE, Gilles. 2002. *L'Île déserte et autres textes*. Paris : Minuit.
- DERRIDA, Jacques. 1967a. *De la grammatologie*. Paris : Minuit.
- DERRIDA, Jacques. 1967b. *L'Écriture et la Différence*. Paris : Seuil.
- DIRLIK, Arif. 1994. « The postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism ». *Critical Inquiry* 20 (2) : 328-356.
- DOUSSON, Lambert. 2008. « Esthétisation de la politique ou politisation de l'art ? ». In W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Plus Philosophie », pp. 127-142.
- DORLIN, Elsa. 2009. *La Matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*. Paris : La Découverte.
- FASSIN, Éric. 2005. « Préface ». In J. Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte.
- FASSIN, Éric. 2006. *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*. Paris : La Découverte.
- FAULKNER, William. 2000. *Absalon, Absalon !* Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. 1969. *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel & DELEUZE, Gilles. 1972. « Les intellectuels et le pouvoir ». *L'Arc* 49 : 3-10.
- FOUCAULT, Michel. 1997. *Cours au collège de France*. 1976. Paris : Seuil-Gallimard.
- FREUD, Sigmund. 1956. *Naissance de la psychanalyse*. Paris : PUF.
- FREUD, Sigmund. 1968. *Métapsychologie*. Paris : Gallimard.
- FREUD, Sigmund, 2010. *Œuvres complètes*. Paris : PUF.
- GASSAMA, Makhily. 2008. *L'Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar*. Paris : Éditions Philippe Rey.
- GAUGUE, Anne. 1997. *Les États africains et leurs musées. La mise en scène de la Nation*. Paris : L'Harmattan.
- GAUGUE, Anne. 1999a. « La mise en scène de la nation dans les musées d'Afrique tropicale ». *Ethnologie française* XXIX (3) : 337-344.
- GAUGUE, Anne. 1999b. « Musées et colonisation en Afrique tropicale ». *Cahiers d'études africaines* XXXIX (3-4) : 727-745.

- GEERTZ, Clifford. 1983 (1973). *Bali, interprétation d'une culture*. Paris : Gallimard.
- GELL, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford : Clarendon Press.
- GENET, Jean. 1982 (1949). *Journal du voleur*. Paris : Gallimard.
- GENET, Jean. 2001 (1948). *Les Nègres*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
- GEORGEL, Chantal. 1994. « The museum as metaphor ». In D. Scherman & I. Rogoff (éd.), *Museum Cultures*. Minneapolis : University of Minnesota.
- GEURDS, Alexander & VAN BROEKHOVEN, Laura (éd.). 2013. *Creating Authenticity. Authentication Processes in Ethnographic Museums*. Leiden : Sidestone Press.
- GEURDS, Alexander. 2013. « Culture Sketching: The Authenticity Quest in Ethnographic Museums. An Introduction ». In A. Geurds & L. Van Broekhoven (éd.), *Creating Authenticity. Authentication Processes in Ethnographic Museums*. Leiden : Sidestone Press, pp. 1-10.
- GIKANDI, Simon. 2004. « Poststructuralisme et discours postcolonial ». In N. Lazarus (éd.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Paris : Éditions Amsterdam, pp. 175-202.
- GILROY, Paul. 2003 (1993). *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Cahors : Kargo.
- GLIOZZI, Giuliano. 2000. *Adam et le Nouveau Monde. La naissance de l'anthropologie comme idéologie coloniale : des généalogies bibliques aux théories raciales (1500-1700)*. Lecques : Théétète éditions.
- GODELIER, Maurice. 2000. « L'anthropologue et le musée ». *Débat* 108 : 85-95.
- GUILLERMIT, Louis. 1981. « Critique de la faculté de juger » esthétique de Kant, commentaire. Paris : Pédagogie moderne.
- GUSTAFSSON, Lotten. 2008. « La leçon des choses. Grammaire cachée des collections congolaises dans les musées suédois ». *Ethnologie française* XXXVIII (2) : 75-97.
- HAINARD, Jacques, GONSETH, Marc-Olivier & KAEHR, Roland (éd.). 2002. *Le Musée cannibale*. Neuchâtel : Musée ethnographique de Neuchâtel.
- HALL, Stuart. 2007. *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, édition établie par M. Cervulle, traduction de Ch. Jaquet. Paris : Éditions Amsterdam.
- HALL, Stuart. 2013. *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, édition établie par M. Cervulle, traduction d'A. Blanchard et Fl. Voros. Paris : Éditions Amsterdam.
- HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. 2000. *Empire*. Paris : Exils.
- HAZOUMÉ, Paul, 1957. « L'âme du Dahoméen animiste révélée par sa religion ». *Présence africaine* XIV-XV : 65-86.
- HEGEL, Georg W.F. 1990. *La Raison dans l'histoire. Introduction à la philosophie de l'histoire*, édition dirigée par L. Papaioannou. Paris : 10|18.
- HEINICH, Nathalie. 2012. « Les émotions patrimoniales : de l'affect à l'axiologie ». *Social Anthropology* 20 (1) : 19-33.
- HOUNDÉGLA, Frank. 2007. « Une expérience de maîtrise d'œuvre. Le réaménagement de l'exposition permanente du musée historique d'Abomey ». *Africultures* (70) : 71-74.
- HOUNTONDJI, Paulin. 1980. *Sur la « philosophie africaine »*. *Critique de l'ethnophilosophie*. Yaoundé : Cle.

- HOUNTONDJI, Paulin. 1982. « Occidentalisme, élitisme : réponse à deux critiques ». *Recherches pédagogiques et culture* 56 : 58-67.
- HOUNTONDJI, Paulin. 1997. *Combat pour le sens*. Paris : Flamboyant.
- HUME, David. 1989. *L'Histoire naturelle de la religion*. Paris : Vrin.
- IACONO, Alfonso. 1992. *Le Fétichisme, histoire d'un concept*. Paris : PUF.
- JAMIN, Jean. 1999. « Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? ». *Gradhiva* 24 : 65-70.
- JUHE-BEAULATON, Dominique. 2013. « Arbres mémoires, forêts sacrées et jardins des plantes de Porto-Novo (Bénin) : un patrimoine naturel urbain à considérer ». In C. Mengin & A. Godonou (éd.), *Patrimoine et développement : réflexions pluridisciplinaires à partir de l'exemple de Porto-Novo (Bénin)*. Paris : Sorbonne nouvelle.
- JULLIEN, François. 2012. *L'Écart et l'Entre. Leçon inaugurale de la chaire sur l'altérité*. Paris : Galilée.
- KAFKA, Franz. 1980. *Un artiste de la faim. À la colonie pénitentiaire et autres récits*. Paris : Gallimard.
- KANT, Emmanuel. 1988. *Observations sur le culte du beau et du sublime*. Paris : Vrin.
- KANT, Emmanuel. 1993. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Vrin.
- KARP, I., KRATZ, C.A., SZWAJA, L. & YBARRA-FRAUSTO, T. 2006. *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*. Durham-Londres : Duke University Press.
- KARP, I. & LAVINE, S. D. 1991. *Exhibiting Cultures. The Poetics and the Politics of Museum Display*. Washington : Smithsonian.
- KELLY, Paul (éd.). 2002. *Multiculturalism Reconsidered*. Cambridge : Polity Press.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. 1998. *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley : University of California Press.
- KOPYTOFF, I. 1986. « The Cultural Biography of Things: Commoditization as process ». In A. Appadurai (éd.), *The Social Life of Things*. Cambridge : Cambridge University Press, pp. 64-94.
- KRATZ, Corinne. 2011. « Rhetorics of Value: Constituting Worth and Meaning through Cultural Display ». *Visual Anthropology Review* 27 (1) : 21-48.
- LACOSTE, Yves. 2010. *La Question postcoloniale. Une analyse géopolitique*. Paris : Fayard.
- LATOUR, Bruno & LOWE, Adam. 2010. « The migration of the aura, or how to explore the original through its fac similies ». In Thomas Bartscherer (éd.), *Switching Codes*. Chicago : University of Chicago Press, pp. 275-297.
- LATOUR, Bruno. 1997. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte-Syros.
- LAZARUS, Neil. 2004. *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Paris : Éditions Amsterdam.
- LEGENDRE, Pierre. 1985. *L'Inestimable Objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident, Leçon IV*. Paris : Fayard.
- LE GUEN, Claude. 2008. « Désir & Besoin ». In *Dictionnaire freudien*. Paris : PUF.
- LEIRIS, Michel. 1981 (1934). *L'Afrique fantôme*. Paris : Gallimard.
- LESTRINGANT, Frank. 2005. *Jean de Léry ou l'invention du sauvage. Essai sur l'histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Paris : Honoré Champion.

- LEVI-STRAUSS, Claude. 1962. *La Pensée sauvage*. Paris : Plon.
- LEVI-STRAUSS, Claude. 1993. *Tristes Tropiques*. Paris : Plon.
- LIPPARD, Lucy. 1973. *Six years: the dematerialization of the art objects from 1966 to 1972*. New York : Praeger.
- LUWEL, M. 1960. « Histoire du Musée royal du Congo belge à Tervuren ». In *Congo-Tervuren, 50^e anniversaire de l'inauguration du palais actuel VI* (2). Tervuren : Musée royal du Congo belge, pp. 30-49.
- LUWEL, M. 1960. « La Section des Sciences morales, politiques et historiques ». In *Congo-Tervuren, 50^e anniversaire de l'inauguration du palais actuel VI* (2). Tervuren : Musée royal du Congo belge, pp. 67-68.
- MANCERON, Gilles. 2006. *1885 : le tournant colonial de Ferry contre Georges Clemenceau et autres affrontements parlementaires sur la conquête coloniale*. Paris : La Découverte.
- MAUPOIL Bernard. 1981 (1943). *La Géomancie à l'ancienne Côte des Esclaves*. Paris : Musée de l'Homme.
- MAUSS, Marcel. 1968. *Œuvres*. Paris Éditions de Minuit.
- MBEMBE, Achille, 2006. « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? Entretien avec Achille Mbembe ». *Esprit* 330 : 117-133.
- MEIJER-VAN MENSCH, Léontine & TIETMEYER, Elisabeth. 2013. « *Participative strategies in collecting the present* ». Berlin : Panama Verlag.
- MERCIER, Jacques & ZEMPLINI, Andras. 2000. « Exposer le sens ». *Débat* 108 : 96-114.
- MERCIER, Paul & LOMBARD, Jacques. 1959. *Guide du Musée d'Abomey*. Paris : IFAN.
- MIGNOLO, Walter. 1992. « On the Colonization of Amerindian Languages and Memories: Renaissance Theories of Writing and the Discontinuity of the Classical Tradition ». *Comparative Studies in Society and History* 34 : 301-330.
- MODEST, Wayne & FABER, Paul. 2012. *Encounters. Hidden stories from the tropenmuseum's collection*. Amsterdam : Kit Publishers.
- MOUTSOPOULOS, E. 1964. *Forme et subjectivité dans l'esthétique kantienne*. Paris : Éditions Ophrys.
- MUDIMBE, Valentin. 1988. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Londres : Indiana University Press.
- MURPHY, Maureen. 2009. *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*. Paris : Les Presses du réel.
- NDIAYE, Ken. 2011. « Ethnography museums, Diasporas and Modernity: What's at stake ». In A.-M. Bouttiaux & A. Seiderer (éd.), *Fetish Modernity*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, pp. 29-37.
- NORET, Joël. 2011. « Notes on vodun imagery in Southern Benin. Observing an African religion modernity ». In A.-M. Bouttiaux & A. Seiderer (éd.), *Fetish Modernity*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, pp. 99-104.
- O'HANLON, Michael. 2011. « Consuming Shields ». In A.-M. Bouttiaux & A. Seiderer (éd.), *Fetish Modernity*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, pp. 140-147.
- PAINE, Crispin. 2013. *Religious objects in Museums: Privat lives and public duties*. Londres : Bloomsbury.
- PARRINDER, E. G. 1967. *The story of Ketu. An ancient Yoruba Kingdom*. Ibandan : Ibandan University Press.

- PEERS, Laura & BROWN, Alison K. 2003. *Museums and Sources communities*. Londres-New York : Routledge.
- PERESSUT, Luca Basso, LANZ, Francesca & POSTIGLIONE, Gennaro (dir.). 2013. *European Museums in the 21st Century: Setting the framework*, vol. 1-3. <http://www.mela-project.eu/>
- PERRET, Catherine. 1996. « L'allégorie : une politique de la transmission ? ». In *Europe. Walter Benjamin*, pp.102-112.
- PERRET, Catherine. 2000a. « Pour un modèle non généalogique de la transmission ». *Rue Descartes* 30.
- PERRET, Catherine. 2000b. « Fils, l'art et la transmission de la modernité ». *Rue Descartes* 30.
- PERRET, Catherine. 2007. *Walter Benjamin sans destin*. Bruxelles : La Lettre volée.
- POMIAN, Krzysztof, 1984. « Le musée face à l'art de son temps ». In *L'Art contemporain et le musée. Les cahiers du musée national d'Art moderne*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- POMIAN, Krzysztof. 2000. « Entretien avec Maurice Godelier ». *Débat* 108 : 85-95.
- POUCHEPADASS, Jacques. 2007. « Le projet critique des *postcolonial studies* entre hier et demain ». In M.-C. Smouts (éd.), *La Situation postcoloniale. Les postcoloniale studies dans le débat français*. Paris : Presses de Science Po, pp. 173-218.
- POUILLON, Jean. 1975. *Fétiches sans fétichisme*. Paris : Maspero.
- POULOT, Dominique. 1997. *Musée, Nation, Patrimoine : 1789-1815*. Paris : Gallimard.
- PRICE, Sally. 2007. *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago : University of Chicago Press.
- PRICE, Sally. 2011. *Au musée des illusions, le rendez-vous manqué du quai Branly*, Paris : Denoël.
- QUARCOOPOME, Nii. 2009. *Through African Eyes. The European in African art, 1500 to present*. Detroit : Detroit Institute of Art.
- REGOURD, Martine. 2012. *Musées en mutation. Un espace public à revisiter*. Paris : L'Harmattan.
- RENAUT, Alain. 2009. *Un humanisme de la diversité- essai sur la décolonisation des identités*, Paris : Flammarion.
- RORTY, Richard. 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton : Princeton University Press.
- ROUSTAND, Mélanie & RAULT Wilfried. 2005. « Du MAAO au musée du Quai Branly ». *Cultures & Musées* 6 : 65-83.
- SAID, Edward W. 1980 (1978). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Le Seuil.
- SAID, Edward W. 2000 (1993). *Impérialisme et culture*. Paris : Fayard.
- SCHERMAN, Daniel & ROGOFF Irit. 1994. *Museum Cultures*. Minneapolis : University of Minnesota.
- SECRETAN, Thierry. 1995. *Going into darkness : Fantastic coffins from Africa*. Londres : Thames and Hudson.
- SEIDERER, Anna. 2008. « La muséification des objets vodou: un dispositif de légitimation identitaire ». *Tabou* 5 : 387-409.

- SEIDERER, Anna. 2010. « Unique copy ». In A.-M. Bouttiaux & K. Koyo (éd.), *Géo-Graphics, a map of art practices in Africa, past and present*. Milan-Bruelles-Tervuren : Sivana Editoriale-Centre for Fine Arts-MRAC, pp. 58-62.
- SEIDERER, Anna, 2011a. « Modernity as object of desire ». In A.-M. Bouttiaux & A. Seiderer (éd.), *Fetish Modernity*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, pp. 133-137.
- SEIDERER, Anna. 2011b. « Eros civilisateur : représentations idéales et pratiques de la transmission ». *Cahiers philosophiques* 124 : 23-42.
- SEIDERER, Anna, 2013. « Pratiques muséales au regard de l'esclavage et de la traite au Bénin ». In F. Vergès (éd.), *Exposer l'esclavage*. Paris : Musée du quai Branly-Africultures, pp. 127-137.
- SHELTON, Anthony. 2001. « Unsettling the meaning: Critical museology, Art and anthropology discourse ». In M. Bouquet (éd.), *Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future*. Londres : Berghahn Books, pp. 142-161.
- SMOUTS, Marie-Claude (éd.). 2007. *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*. Paris : Presses de Science Po.
- SOULILLOU, Jacques. 1989. « Ravissantes périphéries ». In *Magiciens de la terre*. Paris : Centre Georges Pompidou, pp. 28-31.
- SPIVAK, Gayatri. 1998. *In Other Words Essays in Cultural Politics*. New York : Routledge.
- STORA, Benjamin. 2007. « Un besoin d'histoire ». In M.-C. Smouts (éd.), *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*. Paris : Presses de Science Po, pp. 293-298.
- SZASZ, Thomas. 1985. *Karl Kraus et le docteur des âmes*. Paris : Hachette.
- SURGY de, Albert. 1993. *Fétiches II. Puissance des objets, charme des mots*. Paris : École pratique des Hautes Études.
- TEMPELS, Placide. 1982. *Plaidoyer pour la philosophie bantou*. Kinshasa-Limelete : Faculté de théologie catholique.
- TEVOEDJRE, Albert. 1961. *Dahomey. Un an d'indépendance, 1^{er} août 1960-1^{er} août 1961*. Cotonou : secrétariat d'État à l'Information.
- TILLEY, C., KEANE, S., KUCHLER, S., ROWLANDS, M. & SPYER, P. 2006. *Handbook of material culture*. Londres : Sage.
- THURAM, Lilian, SNOEP, Nanette, BLANCHARD, Pascal & BOETSCH, Gilles. 2011. *Exhibitions. L'invention du sauvage*. Paris : Musée du quai Branly-Actes Sud.
- TSCHUMI, Regula. 2006. « Last Respects, First Honoured. Ghanaian Burial Rituals and Figural Coffins ». In E. Bronfen et al. (éd.), *Six Feet Under. Autopsy of Our Relation to the Dead*. Bern-Leipzig : Kunstmuseum-Kerber, pp. 114-125.
- VAN BROEKHOVEN, Laura. 2013. « Authenticity and curatorial practices ». In A. Geurds & L. Van Broekhoven (éd.), *Creating Authenticity. Authentication Processes in Ethnographic Museums*. Leiden : Sidestone Press, pp. 151-161.
- VERGER, Pierre. 1957. *Notes sur le culte des Orisha et vodun à Bahia, la baie de tous les Saints au Brésil et l'ancienne Côte des esclaves en Afrique*, coll. « Mémoires » n° 51/1. Dakar : Institut français d'Afrique noire.
- VERGO, Peter. 1989. *New Museology*. Londres : Reaktion Book.

- VERSWIJVER, Gustaaf. 2011. « Plastic straw headdresses among the Kayapo Indians ». In A.-M. Bouttiaux & A. Seiderer (éd.), *Fetish Modernity*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, pp. 158-163.
- VOGEL, Suzanne. 1988. *Art/Artifact: African art in anthropology collections*. New York : Prestel Verlag-Center for African Art.
- WASTIAU, Boris. 2000. *ExitCongoMuseum*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale.
- WHITE, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth Century Europe*. Baltimore : The John Hopkins University Press.
- YOUNG, Robert. 2001. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford : Blackwell.
- ZINSOU, Marie-Cécile. 2007. « Préface ». In J.-D. Burton, *Vaudou*. Milan : Cinq Continents.

Archives

- De SOUZA, Rachida. 1985. « Recensement et présentations sommaires des principales collections du Musée de l'Homme, fonds ancien du Dahomey, 1889-1944. » Document conservé à la direction des Musées, Monuments et Sites, au Bénin
- Rapports des laboratoires et des ateliers du projet *Ethnography Museums and World Cultures*.
- Revue de l'IFAN, Dakar.
- Guide du musée ethnographique Alexandre-Sénou-Adandé. Former, communiquer tout en distrayant afin de mieux faire apprécier les cultures du Bénin*, édité par le ministère de la Culture, de l'Artisanat et du Tourisme et le West African Museum Program (WAMP), en novembre 2005.

Une critique postcoloniale en acte

Les musées d'ethnographie contemporains sous le prisme des études postcoloniales

Ce livre réalisé dans le cadre du projet européen *Ethnography Museums and World Cultures*, dirigé par le Musée royal de l'Afrique centrale, interroge l'impact d'une critique postcoloniale sur les pratiques institutionnelles des musées d'ethnographie.

Il développe une approche dialogique qui décentre les enjeux signalés par les études postcoloniales et examine des tentatives contemporaines développées par certains musées d'ethnographie européens en déplaçant le cadre d'analyse vers les pays et les cultures auxquels ils voudraient précisément rendre « justice ». Cette mise en perspective à la fois « africaine », à travers les musées béninois, et « européenne », à travers ceux rencontrés au cours du projet, permet d'observer comment les défis épistémologiques et politiques, dont la critique postcoloniale est porteuse, soulèvent des questions fondamentales toutefois souvent menacées de crispations idéologiques.

La recherche esquisse des hypothèses à partager avec des chercheurs, des conservateurs et des acteurs culturels soucieux de changer les paradigmes qui ont vu naître ces musées d'ethnographie.

ISBN 978-9-4916-1543-€



9 789491 615436 >