

N°1, automne 2000

FRONTIERES...

ART PRIMITIF OU PATRIMOINE CULTUREL ? Le Musée du quai Branly en question

Julien Guilhem

"La notion d'art, qu'il s'agisse de l'art nègre, de l'art crétois ou de l'art impressionniste, reste à la fois imprécise, ineffable et irritante. L'art, c'est ce qui maintient vivante l'idole morte en tant qu'idole. L'art c'est ce qui dans un objet continue à servir quand il ne sert plus à rien".

Claude Roy, *L'art à la source. Arts premiers, arts sauvages*. Paris, Folio, 1992 : 143

Le projet de la création - à l'horizon 2004 - d'un Musée des Arts et Civilisations (MAC) ou Musée du Quai Branly¹, dédié aux seuls "arts premiers"², couplé à l'ouverture le 14 avril 2000 d'une salle au Louvre - de 1 400 m², disposant d'un budget global de 30 millions de francs - réservée à l'exposition de près de cent vingt chefs-d'œuvre de l'art primitif, sont deux moments clés de l'institutionnalisation d'une forme d'art qui jusqu'alors n'existait que dans les vitrines poussiéreuses de nos musées d'ethnologie ou au travers du marché de l'art. De plus, cette reconnaissance est significative de la prise de pouvoir symbolique de l'histoire de l'art au détriment de l'anthropologie dans la définition institutionnelle des objets des cultures non

¹ Le nom même du musée n'est pas encore définitif, l'hésitation porte entre Musée de l'Homme des Arts et des Civilisations, Musée des Arts et des Civilisations ou encore Musée du quai Branly, ce dernier étant le plus usité actuellement.

² Le qualificatif d'art "premier" appliqué aux productions matérielles des sociétés non occidentales, fut employé par le Président Chirac afin d'éviter de prononcer celui de "primitif" trop chargé en significations évolutionnistes et colonialistes. Cependant, le terme accolé au Musée du quai Branly est aujourd'hui abandonné par les acteurs, seuls quelques opposants au projet l'utilisent afin de faire ressortir le côté dix-neuviémiste de l'entreprise.

occidentales. C'est la lutte pour l'obtention de ce nouveau monopole qui est l'enjeu d'affrontements entre acteurs ethnologiques et "esthétisants"³.

Mais cette forme d'art, existe-t-elle vraiment ? "L'art primitif, connais pas !" se plaisait à rappeler Picasso. Effectivement, il convient de reconnaître que lorsqu'un objet franchit nos frontières - devenant de fait autre chose que ce qu'il est (un objet usuel, rituel, magique, etc.), nous pouvons être partagés entre deux attitudes : soit cet objet est assimilé à un patrimoine culturel, matériel, soit, au contraire, ce même objet est apprécié, remarqué, pour ses qualités plastiques, esthétiques. Et c'est bien cette dernière définition qui pose problème à la communauté ethnologique : le patrimoine, les objets exotiques, primitifs, non occidentaux, quel que soit le nom qui leur est donné, bénéficient d'une reconnaissance institutionnelle faisant la part belle à l'esthétique.

De plus, l'art primitif sert à comprendre la façon dont nous, Occidentaux, nous représentons les sociétés autres au travers de la possession et de l'exposition de leurs symboles, et non pas, comme il serait aisé de le concevoir, à décrire les cultures de façon exhaustive par leurs objets. Le regard porté sur ces objets ne prend pas alors en compte le point de vue indigène mais est exclusivement occidental, moderne. De fait, croire que l'entrée fracassante des "arts premiers" au Musée du Louvre repose sur une reconnaissance esthétique des cultures exotiques au nom d'un principe d'universalité de la pratique artistique est erroné. Car l'art en tant que tel n'est précisément pas universel ; l'erreur est alors de penser que tous les arts sont équivalents entre eux en valeur marchande et en valeur symbolique. Ce qui n'exclut pas, bien entendu, qu'il faille les traiter de la même manière. En outre, ce principe d'universalité repose sur l'idée que la reconnaissance de l'art est indépendante du contexte historique et social : croire qu'art primitif et art occidental sont équivalents nie la création de l'esthétique comme notion occidentale du XVIII^e siècle⁴.

Donc, le discours moderne, occidental, sur ces objets "exotiques" a pour corollaire un jugement ethnocentrique ne mettant pas en valeur l'esthétique telle qu'elle est perçue dans ces sociétés, mais telle que nous la percevons. Cependant, avant que ne soit lancé par Jacques Chirac le projet de création du Musée du quai Branly, ces questions ne se posaient pas de façon aussi virulente. Et pour cause, en France deux institutions avaient en charge de définir l'altérité au travers d'objets strictement sélectionnés et exposés : le Musée de l'Homme et le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO). Outre le fait que ces deux

³ Le terme d'"esthétisants" est employé par les opposants au projet du musée afin de souligner le choix purement "esthétique" des pièces qui y seront exposées.

⁴ Voir Jean-Louis Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris, L'Harmattan, 1993 : 127.

institutions possèdent un fonctionnement et une philosophie propre⁵, force est de constater qu'elles croulent depuis plus de vingt ans sous la poussière et l'immobilisme de leur hiérarchie.

Le "dépoussiérage" de ces deux institutions est en passe d'être opéré de façon assez radicale. C'est en décembre 1995 que le président Jacques Chirac - qui entend bien réaliser le musée du XXIème siècle comme projet présidentiel - et son ami le collectionneur et marchand d'art primitif Jacques Kerchache, annoncent le regroupement de ces deux musées en un seul afin de proposer un regard unique et fédérateur sur le patrimoine exotique et lui donner la légitimité qui lui était jusqu'alors déniée. Leur projet prétend non seulement leur offrir un écrin de prestige (le Louvre), mais également leur fournir une institution entièrement dédiée à leur expression (le Musée du quai Branly). Je m'attacherai ici à déterminer les enjeux respectifs de ces deux moments d'un même projet.

Le Pavillon de sessions. Enjeux d'une polémique

Les accusations d'"esthétisme" sur cette antenne du Louvre (le Pavillon des sessions) sont omniprésentes depuis que fut lancée l'idée de sa création ; cependant, les nominations de Maurice Godelier⁶ et de Germain Viatte⁷ à la tête, respectivement, du projet scientifique et du projet muséologique du nouveau musée (qui est à comprendre comme partie prenante du Pavillon), calmèrent un peu les esprits. La première entreprise de M. Godelier fut d'obtenir une "contextualisation" des objets présents au Louvre. Ne voulant pas que ceux-ci soient seulement appréciés pour leurs qualités artistiques, M. Godelier obtint la

⁵ Le Musée de l'Homme est un musée d'ethnologie. Successeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878), il fut inauguré en 1937 et dépend du ministère de l'éducation nationale. Depuis sa création par Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, il a la charge de conserver et de collecter, via de grandes enquêtes de terrain, des objets compris comme des "témoins" de modes de vie, de cultures disparues ou en voie de le devenir. Le statut de l'objet était alors scientifique et son intérêt muséal dépendait de sa capacité à représenter la société dont il est issu. Voir Nélia Dias, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*. Paris, 1991, éd. du CNRS et Ernest-Théodore Hamy, *Les origines du musée d'ethnographie*. Paris, 1988 [1889], éd. J-M Place. Ce qui n'est pas le cas du MAAO - successeur du Musée des Colonies et dépendant du ministère de la culture - qui propose un regard beaucoup moins scientifique que le Musée de l'Homme. Il s'agit certes toujours d'une visée pédagogique, mais également esthétique sur des chefs-d'œuvre qui mettent les sens en éveil. Néanmoins, le facteur culturel n'est pas totalement éludé au bénéfice de cette perception esthétique, mais le mode de présentation nous met en présence de chefs-d'œuvre et non plus seulement d'artefacts

⁶ Anthropologue français de renom, M. Godelier est Directeur d'études à l'EHESS.

⁷ G. Viatte fut Directeur du Musée National d'Art Moderne (MNAM) et est actuellement Directeur du MAAO.

création d'une salle permettant la compréhension sociale et culturelle de ces objets : "Il y aura donc au sein du musée du Louvre un "espace d'interprétation" équipé d'un certain nombre de terminaux et d'écrans qui permettront d'accéder à un programme donnant immédiatement accès à des informations sur l'objet, son contexte, sa fonction initiale, mais aussi aideront ceux qui souhaiteront aiguïser leur regard"⁸ confiait récemment Stéphane Martin (directeur de l'établissement public du Musée du quai Branly). Néanmoins, ce "compromis" ne fait pas l'unanimité chez les scientifiques du Musée de l'Homme.

Il s'agit dans ce projet de favoriser le croisement des regards, d'inciter à une rencontre entre l'art primitif et l'art occidental afin d'élargir la perception de l'Art⁹. Or, ses détracteurs objectent que non seulement cette rencontre a déjà eu lieu, mais qu'en plus cette confrontation semble se heurter à une incohérence chronologique puisque l'inventaire du Louvre s'arrête en 1860 (alors que la plupart des arts primitifs que nous connaissons ne sont pas aussi anciens).

Rappelons tout d'abord que la rencontre entre ces deux formes d'art a déjà eu lieu : les surréalistes, fauves, cubistes se sont chargés d'intégrer ces formes artistiques dans leur art. La perception des Fauves est néanmoins différente de celle de Gauguin notamment par l'élargissement de leur vision : aux productions des Mers du Sud chères à Gauguin, les Fauves (Matisse, Derain et Vlaminck en tête) ajoutèrent la sculpture africaine. Cependant, remarque Robert Goldwater, "l'attitude esthétique des Fauves, si elle va plus loin que celle de Gauguin, est encore empreinte de beaucoup de son romantisme. C'est sensible dans leur admiration qui se maintient pour tout ce qui est primitif, qu'ils tiennent pour primitif, sans se soucier de savoir si ses qualités formelles ressemblent à celles des autres œuvres primitives qu'ils admirent également"¹⁰. Ainsi, Gauguin et les Fauves - outre leurs différences de perception du primitivisme - se retrouvent dans ce que Goldwater nomme un "primitivisme romantique" faisant l'apologie d'un être-ensemble communautaire et exotique.

⁸ Stéphane Martin, "Du Louvre au quai Branly", *Connaissance des Arts*, 559, mars 1999 : 117. L'"Établissement public du Musée des Arts et des Civilisations" est le remplaçant légal de la "Mission de préfiguration du Musée de l'Homme des Arts et des Civilisations" qui était dirigée par Godelier et Viatte.

⁹ Jacques Kerchache se justifiait de ce choix dans un article du Monde : "Je ne suis pas là pour faire plaisir à quiconque, mais pour présenter une grosse centaine de chefs-d'œuvre incontestables. Ils prouveront à ceux qui ne sont pas encore convaincus qu'il y a de très grands artistes dans toutes les cultures. Ces pièces permettront d'élargir le vocabulaire esthétique des visiteurs". Cité par Emmanuel de Roux, in "Une centaine de chefs-d'œuvre "primitifs" vont entrer au Louvre", *Le Monde*, 15 juillet 1998.

¹⁰ Robert Goldwater, *Le primitivisme dans l'art moderne*. Paris, PUF, 1988 [1938] : 96.

De plus, au XX^{ème} siècle Picasso et les cubistes firent entrer le primitivisme dans une phase nouvelle, en le dotant d'une connotation plus concrète, mieux cernée et plus nettement axée sur l'esthétique. Or, contrairement à toute idée reçue, la perception de l'esthétique chez Picasso ne tient aucunement à la qualité des pièces ; Picasso n'était pas un collectionneur et ses objets étaient, pour la plupart, médiocres mais, comme il le disait, "on n'a pas besoin d'un chef-d'œuvre pour se faire une idée"¹¹. Un concept ou une composante stylistique peuvent tout à fait être extraits d'une pièce de second ordre¹². C'est d'ailleurs ce qui le guida lors d'une visite au Musée d'ethnographie du Trocadéro où, dit-il, il puisa la matière à ses Demoiselles : "Tout seul dans ce musée affreux, avec des masques, des poupées peaux-rouges, des mannequins poussiéreux. Les Demoiselles d'Avignon ont dû arriver ce jour-là, mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui!"¹³. Une fois encore, le mouvement cubiste et le primitivisme de Picasso sont une réaction à un modèle dominant, bourgeois. L'art symboliste des premières années de ce siècle est particulièrement en ligne de mire du projet de Picasso. Comme le souligne William Rubin, "Les Demoiselles représentèrent le dénouement du combat qu'il menait depuis dix-huit mois pour rompre avec le modernisme anémié des générations symbolistes, et ce ne fut pas un hasard si l'"africanisme" de Picasso y fit sa première apparition"¹⁴. Le couronnement de ce combat se fit dans un musée d'ethnographie ce qui, soulignons le, est loin d'être un fait anodin puisque ces différents cheminements d'artistes occidentaux dans l'art primitif n'auraient pu être envisageables sans l'exposition de ces objets dans des musées. Le rôle du Musée d'ethnographie du Trocadéro est prépondérant dans ces "découvertes", comble de l'ironie pour un musée qui ne se souciait pas de la dimension artistique des objets. En définitive, "la "découverte" de l'art africain a eu lieu quand l'état des recherches contemporaines l'a rendue nécessaire"¹⁵.

En fin de compte, on pourrait définir le primitivisme comme une illusion entretenue par la prétendue découverte de l'art primitif ; il n'y aurait de primitivisme et d'art primitif que parce que nous participons au maintien de ces catégories (ne serait-ce qu'en les discutant, en faisant un musée d'arts premiers en plein cœur de Paris, en repensant un peu partout en Europe la fonction de l'objet ethnographique dans un musée, etc.). Claude Roy pensait qu'" il n'est d'arts primitifs que si nous acceptons d'oublier la complicité profonde qui nous

¹¹ Pablo Picasso, cité par William Rubin (dir.), *Le primitivisme dans l'art du XX^{ème} siècle*. Paris, Flammarion, 1991 : 14.

¹² W. Rubin, *op. cit.* : 14.

¹³ Pablo Picasso, cité par Jean-Pierre Barou, *L'oeil pense*. Paris, Payot, 1996 [1993] : 105.

¹⁴ W. Rubin (dir.), *Le primitivisme dans l'art du XX^{ème} siècle*. Paris, Flammarion, 1991 : 54.

¹⁵ *Ibid.* : 13.

relie à tous ceux qui ont confié aux images et aux signes le témoignage de la difficulté commune d'être vivant et pensant. Si l'ethnologue donne au musée qu'il ordonne le beau nom de Musée de l'Homme, nous savons bien que c'est un titre qui doit couronner tous les musées de la terre"¹⁶.

Certes, le contexte culturel était absent à l'époque, voire totalement ignoré des productions artistiques cubistes. La pièce intéressait pour des caractéristiques qui ne sont pas celles de sa société d'origine, ni de son utilité (sociale, culturelle, quotidienne). Les collections du MAAO et du Musée de l'Homme (en ce qui concerne son Laboratoire d'ethnologie), sont aujourd'hui mises à contribution afin de constituer le fond de cette exposition qui, au regret du Directeur du Louvre Pierre Rosenberg¹⁷, prend la tournure d'une exposition permanente. Le choix des pièces à présenter dans cette antenne du Louvre ne laisse pas de doute quant à son but : il s'agit bien de sélectionner et d'exposer des objets choisis pour leurs "qualités esthétiques". Un point de vue qui va à l'encontre de toute la tradition ethno-muséale française édictée depuis, au moins, la création du Musée de l'Homme en 1937, ce qui explique en partie les réticences du musée et de la communauté ethnologique, même si nul ne nie la "beauté" propre aux arts primitifs. Ce qui fait problème selon les opposants au projet est l'application de critères esthétiques ne dépendant pas du contexte culturel d'origine des objets ; Sally Price remarquait à juste titre, que "si l'on admet que les œuvres de l'Art Primitif sont dignes de figurer aux côtés des œuvres des artistes les plus prestigieux de nos propres sociétés (...) nous devons ensuite reconnaître l'existence et la légitimité des cadres esthétiques où elles ont été produites"¹⁸. Et en effet, le sens commun établit une limite par trop marquée entre l'ethnologie et l'histoire de l'art : les ethnologues ne concevraient les

¹⁶ Claude Roy, *L'art à la source. Arts premiers, arts sauvages*. Paris, Gallimard (Folio), 1992 : 135.

¹⁷ Après de longues négociations, Pierre Rosenberg a finalement accepté que les arts primitifs franchissent les portes de son musée. Ses oppositions tenaient surtout au fait que la contextualisation était nécessaire à la compréhension de ces arts, car comme il le souligne ces arts "*ne parlent pas d'eux-mêmes*" in Michel Daubert, "Ces masques qu'on s'arrache", *Télérama*, 2474, 11 juin 1997 : 62. P. Rosenberg est tout à fait conscient du caractère particulier de ces œuvres qui sont issues d'une culture étrangère à la nôtre ; il est aussi conscient qu'elles étaient jusqu'à aujourd'hui partie prenante du champ anthropologique. Ce faisant, il désirait que les pièces exposées au Louvre le soient dans un caractère temporaire, servant à un tremplin vers le futur musée qu'elles devaient intégrer dès sa création. Or, Maurice Godelier précisait que "*la décision du Président de la République est très simple : ces arts rentreront au Louvre définitivement. C'est la position de principe. Ils deviennent donc sur le plan mondial les égaux de toute autre forme d'art, c'est un grand geste politique et symbolique*" (comm. pers. du 17 février 1999).

¹⁸ Sally Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*. Paris, L'École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995 : 142.

objets ethnographiques que dans le cadre de leur société d'origine, ne laissant alors que peu - ou pas - de place à un sentiment esthétique¹⁹. D'un autre côté, l'esthète et l'artiste, penseraient que l'objet peut se concevoir indépendamment de son contexte²⁰ et ce sur la base même d'un point de vue esthétique. Les oppositions, les réticences à voir entrer les arts primitifs dans un musée de beaux-arts se sont longtemps basées sur ce schéma. D'autre part, les exemples de la compréhension de l'art des sociétés exotiques par l'anthropologie ou l'histoire de l'art, tendent à prouver que cette frontière (et donc la question de la répartition des collections et du sens à leur attacher entre ces deux approches) est beaucoup plus ténue qu'elle n'y paraît : "Les uns et les autres visent naturellement à la compréhension des sculptures tribales dans le contexte où s'est inscrite leur création"²¹ souligne Rubin. Les réticences à l'institutionnalisation des arts primitifs ne peuvent donc reposer sur une stricte répartition des collections et, corrélativement, des objets de recherche.

En outre, l'opposition de P. Rosenberg à l'antenne du Louvre reposait aussi sur l'incohérence chronologique de l'exposition d'arts primitifs. Le Musée du Louvre accueillant les arts occidentaux depuis ses origines jusqu'à 1860, il semblait difficile de les faire coexister avec les arts tribaux datant de ce siècle ou, au mieux, du siècle dernier. Une idée que J. Jamin soutient : "J'ai toujours dit que si les arts primitifs devaient être quelque part ce n'est sûrement pas au Musée du Louvre mais au Musée National d'Art Moderne. Ça c'est incontestable, pour la bonne raison qu'il y a eu cette "rencontre" entre la peinture moderne du début du siècle et ces arts qui ont été "découverts" par Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso... Là, cela aurait un sens historique, voire

¹⁹ Voir Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat et Lucien Stefan, *L'art africain*. Paris, Mazenod, 1988, pp. 277-278.

²⁰ Une vision des choses que J. Clifford a aussi perçue : " L'ignorance du contexte culturel semble être pratiquement la condition préalable de la critique artistique. Dans ce système d'objet, une œuvre tribale est détachée d'un milieu pour circuler librement dans un autre, un certain monde de l'art - celui des musées, des marchés et des connaisseurs". in J. Clifford, *Malaise dans la culture*. Paris, ENSBA, 1996 : 200. Si cette citation est particulièrement parlante dans le cas des arts primitifs, il convient de comprendre que le principe de décontextualisation est à l'origine de l'exposition d'une grande partie des objets présents dans nos musées. Le patrimoine culturel que nous présentons dans nos musées de sociétés ou d'art et traditions populaires découle du même processus. C'est parce qu'un objet quitte la sphère culturelle qu'il peut devenir un symbole, une représentation, c'est en cela que les arts primitifs oscillent - dans le débat actuel - entre une définition patrimoniale et esthétique pour, finalement, déboucher sur un regroupement de ces deux intitulés en un.

²¹ William Rubin (dir.), *Le primitivisme dans l'art du XXème siècle*. Paris, Flammarion, 1991 : 1.

épistémologique"²². La réorganisation récente du Musée National d'Art Moderne ne s'y est d'ailleurs pas trompée en présentant une représentation - en l'état - de l'atelier d'André Breton où se côtoient, au milieu des productions de l'artiste, des statuettes et masques africains. Ainsi, le positionnement de l'art primitif dans la structure même de l'art contemporain ne pose pas de problème pour une très grande partie de l'histoire de l'art, les oppositions n'étant sensibles que dans le champ même de l'ethnologie où, traditionnellement, ces objets sont avant tout scientifiques, culturels mais non esthétiques, artistiques. Un argument qui est partagé par G. Viatte pour qui les frontières (géographiques et temporelles) sont faites pour être transgressées : "Quant aux histoires de frontières à définir, je crois que ce sont de faux problèmes. J'ai eu ce même genre de problème - mais chronologique - lors de la création du Centre G. Pompidou : fallait-il arrêter son inventaire à 1900, 1905, 1914...? De toute façon, même si nous traçons des frontières précises, nous nous empressons de ne pas les respecter. Nous avons présenté au Centre Pompidou des collections du XIXème et Orsay ne se gêne pas pour présenter des objets du XXème de temps en temps. Cela n'a aucune importance"²³.

En fait, les tensions que provoque le Pavillon des sessions sont compréhensibles dès lors que l'on accepte qu'il puisse y avoir plusieurs "points de vue" sur un même objet. Les deux institutions que sont le MAAO et le Musée de l'Homme proposent deux regards différents sur les mêmes objets ; leur regroupement dans le Musée du quai Branly n'est donc pas le fruit du hasard²⁴ : une vision artistique de l'objet coexistera avec une définition scientifique, l'esthétique avec l'ethnologie. Mais l'ampleur de cette redéfinition du patrimoine culturel non occidental ne s'arrête pas là, et trouvera son apothéose dans l'inauguration d'une institution lui étant exclusivement vouée.

²² Jean Jamin (Directeur d'études à l'EHESS), communication personnelle du 15 janvier 1999.

²³ G. Viatte, comm. pers. du 18 février 1999. Sur la question de la création des musées d'Orsay puis du MNAM, J. Jamin (comm. pers. du 15 janvier 1999) remarquait que "*le Louvre termine son inventaire de la peinture et de la sculpture en 1860. C'est pour cela que le Musée d'Orsay a été créé, pour montrer ce qui était après 1860. Et c'est aussi pour cela que l'on a fait le MNAM*".

²⁴ On notera le caractère cyclique des préoccupations au sujet de l'art primitif et de sa place au musée. La création du Musée d'ethnographie du Trocadéro a été jugée nécessaire pour deux raisons. La première faisait état de l'accroissement des collections ethnographiques et de la nécessité de créer un lieu où les exposer. La deuxième traduit la volonté de regrouper ces collections disséminées dans divers musées de préhistoire ou d'histoire naturelle, dans un seul et même musée, centralisateur. La création en 2004 d'un Musée du quai Branly fait état de la même préoccupation, à savoir regrouper les deux institutions majeures en France (le Musée de l'Homme et le MAAO) en un seul musée.

Le Musée du quai Branly, entre patrimoine et art

Ni seulement musée d'art, ni seulement musée d'ethnologie, le Musée du quai Branly²⁵ se veut nouveau dans sa conception et dans le regard qu'il portera sur les collections. Le projet a fait l'objet de bon nombre de négociations tant sur le choix de l'endroit où implanter ce musée, que sur sa fonction. Depuis le 23 décembre 1998 - mais la date effective est mai 1999 - un Établissement public a été créé afin de guider cette opération, tâche qui, auparavant, était assurée par la Mission de préfiguration du Musée de l'Homme des Arts et des Civilisations. Les collections seront constituées par les fonds du laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme (250 000 pièces) et du MAAO (24 000 pièces), la préhistoire et l'anthropologie physique resteront rattachées au Muséum d'Histoire Naturelle. Le futur musée sera piloté par une co-tutelle ministérielle (Culture - donc Direction des Musées de France - et Éducation nationale).

Pour certains, c'est là que se trouve la grande idée, à savoir concilier l'esthétique et la science. Et c'est là le point capital, celui qui fait le plus couler d'encre puisqu'il impose à deux visions antinomiques de réaliser un ensemble d'accords et de compromis afin de proposer une définition nouvelle, réactualisée, de l'objet non occidental. Néanmoins, même si cette définition de l'objet et de sa fonction est capitale dans la réalisation du futur musée, il s'agit de comprendre que, derrière cet intitulé, se cachent des enjeux sociaux beaucoup moins théoriques. En effet, remarque G. Viatte, "le vieux débat sur la qualité esthétique ou ethnographique des collections d'art primitif me semble complètement dépassé et masque surtout des problèmes de pouvoir et des querelles de personnes"²⁶.

De plus, ce musée ne vient pas - à l'origine - de la communauté scientifique mais d'une initiative présidentielle ; en revanche, lorsque cette communauté a pris conscience de l'importance de l'entreprise et de l'enjeu que ce projet représentait, elle est entrée dans le débat (comme ce fut le cas lors du

²⁵ La superficie du musée devrait être de 30 000 m² dont 15 000 m² pour les collections permanentes, 2 000 m² pour les activités administratives, 10 500 m² pour les laboratoires, ateliers et réserves d'ethnologie et 2 500 m² pour l'accueil. Le budget de construction ne devrait pas - théoriquement - excéder 1,1 milliard de francs (à titre de comparaison, c'est le budget annuel de fonctionnement de la Bibliothèque nationale de France), le budget annuel de fonctionnement du musée devrait tourner autour de 300 millions de francs. En outre la réalisation du projet est confiée à l'architecte français Jean Nouvel, sélectionné par un concours d'architecture d'ampleur internationale.

²⁶ Germain Viatte, cité par E. de Roux, in "Germain Viatte s'explique sur sa mission au sein du musée des arts premiers", *Le Monde*, 25 mars 1997 : 25.

neuvième colloque de l'Association Pour la Recherche en Anthropologie Sociale du 7 mars 1998²⁷. Cependant, les oppositions ne viennent pas - pour l'essentiel du moins - de la communauté ethnologique mais de l'intérieur même du Musée de l'Homme et du Muséum National d'Histoire Naturelle, et ce même si les ethnologues du Musée de l'Homme sont tous - sans exception - conscients de l'état de délabrement de leur musée et de l'absence de cohérence scientifique et muséale des expositions, chaque laboratoire travaillant indépendamment de tout projet commun. En fait, les quelques oppositions marquées se résument à la peur de voir la structure actuelle complètement remise en cause et, avec elle, la carrière des scientifiques ainsi que la collaboration de personnels venant d'horizons divers (ethnologues versus conservateurs).

Les opposants au projet peuvent aussi se montrer beaucoup plus virulents et ce sur une question douloureuse, à savoir la reconnaissance officielle de l'art primitif par un musée qui lui serait spécifiquement consacré. Car, il faut le rappeler, depuis le début de ce siècle les arts primitifs ont pris place dans les musées ; restait à leur donner un écrin à leur mesure²⁸. Les ethnologues - qui jusqu'alors gardaient tant bien que mal leur objet de recherche à l'abri (relatif) des spéculations financières - durent repenser l'objet non occidental en fonction d'un contexte social et culturel différent de celui du Musée de l'Homme. Les temps ont changé, et la planète s'est rétrécie. Comme le remarquait Michel Panoff en parlant du "nouvel exotisme" : "à coups de charters aériens et autres trekkings c'est en *live* que tout un chacun avait eu la possibilité de connaître des coutumes très éloignées des nôtres, et c'est tous les soirs que la télévision nous apportait maintenant ces images énigmatiques dont l'anthropologie proposait naguère l'interprétation. Bien entendu, l'éloignement de soi à l'autre n'avait nullement diminué dans l'intervalle, ni la compréhension gagné un pouce de

²⁷ Durant ce colloque où plusieurs anthropologues français furent présents, les discussions se construisirent autour de la reconnaissance du musée d'anthropologie par la communauté scientifique. Ce colloque marque un tournant dans l'affaire dans la mesure où les anthropologues entrent dans le débat pour *faire* ce musée, on y insista sur l'importance de la prise de position de la communauté anthropologique afin que ce musée soit "d'anthropologie" et non pas exclusivement "d'art". Source : *Lettre d'information de l'APRAS*, 21, automne 1998, pp. 5-8.

²⁸ Ce qui n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes. Pour André Langaney (directeur du laboratoire d'anthropobiologie du Musée de l'Homme), il s'agit là d'une vulgaire application de la rhétorique des galeristes et d'un "caprice du prince" : "*Aujourd'hui, un lobby de collectionneurs et antiquaires pousse un Président discrédité à vouloir, par caprice princier, remplacer le musée de l'Homme et le populaire musée de la Marine par un musée d'Art exotique, qualifié scandaleusement de "primitif" ou "premier"! Ce projet raciste et aberrant vient de gens pour qui l'art s'évalue par le prix des "pièces" sur le marché ou par les stars de notre culture qui les ont volés ou possédés*" (André Langaney, "Les vertus du musée de l'Homme", *Libération*, 18 juin 1997 : 5).

terrain, comme le prouve la montée ininterrompue du racisme et de la xénophobie"²⁹. C'est ainsi que la conception de l'objet du Musée de l'Homme (l'objet comme témoin), "s'accordant à une volonté de lutter contre le racisme, était pionnière à l'époque, mais ne répond plus aujourd'hui aux questionnements engendrés par la mondialisation et l'évolution des idées"³⁰. En outre, le contexte de la mondialisation des idées et des pratiques culturelles semble discréditer toute question portant sur le caractère particulier d'un art ou d'une culture et, corrélativement, il en serait de même pour ce qui est de la définition de l'authenticité d'une œuvre. Si tant est que l'on se pose la question de l'authenticité des pièces présentées dans le futur musée, il convient de comprendre que celle-ci ne s'évalue plus seulement en fonction de son caractère "ethnographique" (*i.e.* mode de collecte particulier, discours scientifique, objectif testimonial) mais en tant que valeur marchande (l'authenticité s'évalue par le pedigree - c'est-à-dire l'histoire de la pièce depuis son arrivée sur le sol occidental : les expositions où elle fut présentée, ses différents acquéreurs, etc.³¹, comme c'est le cas avec ce masque à transformation kwakiutl provenant de la collection de Lévi-Strauss³² et exposé au Louvre.

Ainsi, le contexte de la mondialisation devrait faire en sorte que le dialogue et le relativisme culturel remplacent la condescendance des années 1937, telle devrait être la base sociale du futur musée. En fait, l'intention de ses concepteurs est d'en faire un musée résolument post-colonial pour mettre fin à une vision dépassée des cultures que le Musée de l'Homme semble encore véhiculer.

Et c'est là un autre point du programme scientifique du Musée du quai Branly : considérer les cultures comme contemporaines et non comme entités figées par la muséographisation. Le but recherché, comme s'en explique M. Godelier, est d'apporter une reconnaissance internationale et contemporaine aux artistes non occidentaux modernes. Le Musée du quai Branly devra donner à penser le musée comme l'inverse d'une ghettoïsation, il devra montrer que l'Afrique des musées d'ethnologie est aussi l'Afrique de 2004. Ainsi, une exposition d'art contemporain "exotique" serait possible en même temps qu'une exposition classique d'objets. La reconnaissance de cette dynamique culturelle qui, *in fine*, entend bien rompre avec la muséographie statique et réductrice des

²⁹ Michel Panoff, "Une valeur sûre : l'exotisme", *L'Homme*. "Anthropologie, état des lieux", 97/98, 1986 : 325.

³⁰ Claude François Baudez, Jean-Hubert Martin et Louis Perrois, "Ethnoesthétique et mondialisation", *Le Monde*, 7 novembre 1996 : 18.

³¹ Voir sur ce point Sally Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*. Paris, ENSBA, 1995.

³² Les exemples ne manquent pas dans le catalogue de l'exposition du Louvre. Voir Jacques Kerchache, *Sculptures*. Paris, Réunion des musées nationaux, 2000 : 426.

musées d'ethnologie classiques, permet de fournir une base à la contextualisation des objets. Entendons nous, les objets seront présentés sans aucun "contexte culturel", autrement dit, sans aucune scénographie en carton-pâte reproduisant une scène de la vie quotidienne ou un rituel ; pour les concepteurs du futur musée, ce serait totalement dépassé et sans aucun lien ni avec la pédagogie ni avec la science. Sur ce point, les avis divergent encore : pour certains les objets des sociétés exotiques ne peuvent révéler leur sens qu'une fois replacés dans une mise en scène contextuelle, qui, bien souvent, devient une reproduction faisant appel à mannequins et décors. La dernière rénovation de la salle des Amériques du Musée de l'Homme donne un exemple du genre³³. Pour J. Kerchache, le fait de concevoir les arts primitifs comme égaux des arts occidentaux rend toute contextualisation inutile : "Y a-t-il besoin d'un contexte pour les œuvres exposées au Louvre ? La production artistique occidentale est présentée dans nos musées sans qu'on ait besoin d'évoquer le bagage génétique de leurs auteurs ou de rappeler les mœurs et coutumes des pays dont elle est issue. Les hommes nés sur le continent africain ou dans les îles du Pacifique seraient-ils si différents de nous qu'ils mériteraient de recevoir un traitement radicalement opposé ?"³⁴. Cependant, croire que l'art primitif peut se passer de contextualisation ethnographique au motif que la muséographie de l'art occidental n'y fait pas recours, revient à occulter le fait que cette dernière opère déjà dans son contexte. Les différentes œuvres d'art occidental n'ont pas recours à cette "mise en situation" pour la seule raison que nous sommes leur contextualisation, nous sommes une partie de la culture dans laquelle ces œuvres ont évolué et nous sont parvenues. Ainsi, le contexte culturel d'origine n'aura pas autant d'importance que le pouvoir conféré à ces objets de représenter leur culture ; en outre, la sélection - contrairement à ce que l'on a pu penser - ne se basera pas uniquement sur la qualité esthétique des pièces, leur valeur de témoignage sera, à l'instar du Musée de l'Homme, une partie importante du programme du Musée du quai Branly : "Dans le futur musée il y aura, à côté des objets esthétiquement intéressants, des séries d'objets usuels qui n'ont pas besoin d'être "beaux" mais "significatifs" du point de vue social et culturel. Ce sont des objets intéressants dans la vie quotidienne, rituelle, etc. mais ce n'est

³³ Un type de diorama que J. Jamin critique vertement en montrant qu'il n'a rien à voir avec le projet initial de Rivet et Rivière : *"ce qui est extraordinaire c'est que dans la perspective de Rivet et Rivière, contextualiser ne voulait pas dire : reproduire le lieu d'où vient l'objet, mais : expliquer à quoi pouvait servir l'objet, par des notes, des dessins, des photographies. Mais en aucun cas remettre l'objet dans une sorte de modèle réduit de la société d'où il vient"* (comm. pers. du 15 janvier 1999).

³⁴ Jacques Kerchache, "Les Africains et les Amérindiens seraient-ils si différents de nous ?", propos recueillis par E. de Roux, in *Le Monde*, 9 octobre 1996 : 20.

pas la qualité esthétique qui les fait se sélectionner. C'est la qualité de "témoignage" et non d'œuvre d'art"³⁵.

En conséquence, le fait d'apporter une vision moderne de l'art des sociétés muséalisées permet de donner un fond sémantique à l'objet ; celui-ci n'est plus une entité figée, réifiée, mais au contraire un extrait de la société qu'il convient, par une action consciente, de replacer dans une dynamique moderne. Pour ce faire, les sociétés concernées seront consultées afin que "l'ethnologie (...) [ne soit] plus une science autoritaire qui décrit et reconstruit les sociétés à partir d'un point de vue strictement occidental. Elle fait de plus en plus appel à des intervenants des cultures lointaines pour leur donner la parole et créer ainsi une polyphonie. Le dialogue qui s'engage de plus en plus souvent avec eux influe sur la manière dont nous traitons et montrons les témoignages de leur savoir-faire et leurs œuvres"³⁶. De fait, les ethnographiés d'hier entrent non seulement au Musée du Louvre dans le cadre de l'institutionnalisation (occidentale) de leurs arts, mais aussi deviennent partie prenante des programmes muséographiques des musées d'ethnologie.

Conclusion

Le moins que l'on puisse dire est que des susceptibilités ont été violentées par ce projet. Des débats passionnels se succèdent et ceci montre que, contrairement à ce qu'affirmait Louis Dumont en 1996, nous ne sommes pas en train d'enterrer "purement et simplement l'ethnologie, non seulement au plan de l'exposition et de la conservation des objets, mais aussi au plan de la recherche et de la communication en général"³⁷. Ce n'est pas l'avis de Lévi-Strauss pour qui le Musée du quai Branly est un projet à respecter, qui pourrait de surcroît redorer le blason suranné de l'objet ethnographique. "Un musée d'ethnographie ne peut plus, comme à cette époque, offrir une image authentique de la vie des sociétés les plus différentes de la nôtre. À quelques exceptions près, qui ne dureront pas, les sociétés sont progressivement intégrées à la politique et à l'économie mondiales. Quand je revois les objets que j'ai recueillis sur le terrain entre 1935 et 1938 et c'est aussi vrai des autres, je sais bien que leur intérêt est devenu soit documentaire, soit aussi ou surtout esthétique. Sous le premier aspect, ils relèvent du laboratoire et de la galerie d'étude ; sous le second, du

³⁵ M. Godelier, comm. pers. du 17 février 1999.

³⁶ Claude François Baudez, Jean-Hubert Martin et Louis Perrois, "Ethnoesthétique et mondialisation", *Le Monde*, 7 novembre 1996 : 18.

³⁷ Louis Dumont, "Non au Musée des arts premiers", *Le Monde*, 25 octobre 1996 : 18.

grand musée des arts et des civilisations que les Musées de France appellent de leurs vœux"³⁸.

Le projet du Louvre est symboliquement et politiquement très fort, mais si l'on s'accordait à reconnaître que l'art est une construction occidentale moderne, que les arts primitifs ne sont devenus "art" qu'une fois que nous les avons institutionnalisés, il serait légitime de pousser jusqu'au bout la réflexion et de présenter ces chefs-d'œuvre dans un musée qui ne laisse pas de place à une énième représentation de Nous par opposition aux Autres ; de l'Occident par opposition au Primitif, Premier. Les concevoir, donc, comme un patrimoine culturel que nous - Occidentaux - esthétisons, figeons dans le temps et l'espace. Mais, la représentation de l'Autre que nous donnons au travers de nos expositions est une construction sociale de la réalité qu'il convient d'interroger afin de ne pas naturaliser une pratique artistique qui n'a, en soi, rien de naturel. La double réalisation du Pavillon des sessions et du Musée du quai Branly cristallise ces interrogations et devrait être l'objet d'un débat critique. Les récentes prises de position de l'ensemble de la communauté ethnologique, ainsi que les différents intervenants (qu'ils soient historiens de l'art, conservateurs ou galeristes) pour la réalisation de ce musée - mais avec un débat autour de la question de la représentation du patrimoine culturel non occidental - laissent à penser que ce musée ne sera pas simplement, comme le remarquait André Langaney, un "caprice du Prince".

³⁸ Claude Lévi-Strauss, "Une synthèse judicieuse", *Le Monde*, 9 octobre 1996 : 20.

Références bibliographiques

BAROU, Jean-Pierre, 1993, *L'œil pense*. Paris, Payot.

CLIFFORD, James, 1996, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXème siècle*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

DEOTTE, Jean-Louis, 1993, *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris, L'Harmattan.

DIAS, Nélia, 1991, *Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France*. Paris, éd. du CNRS.

GOLDWATER, Robert, 1938, *Le primitivisme dans l'art moderne*. Paris, PUF [1988].

HAMY, Ernest-Théodore, 1988, *Les origines du musée d'ethnographie*. Paris, éd. Jean-Michel Place [1889].

JAMIN, Jean, 1984, "Aux origines du Musée de l'Homme. La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti", *Cahiers ethnologiques*, 5, pp. 7-86.

JAMIN, Jean, 1998, "Faut-il brûler les musées d'ethnographie ?", *Gradhiva*, 24, pp. 65-69.

KERCHACHE, Jacques, PAUDRAT, Jean-Louis et STEPHAN, Lucien, 1988, *L'art africain*. Paris, Mazenod.

KERCHACHE, Jacques, 2000, *Sculptures*. Paris, Réunion des musées nationaux.

LEVI-STRAUSS, Claude, 1979, *La voie des masques*. Paris, Plon.

LUMLEY, Henri de, LANGANEY, André et ROUCH, Jean, 1996, "Pour une rénovation du musée de l'Homme", in *Biologie Géologie*, 2, pp. 239-246.

PRICE, Sally, 1995, *Arts primitifs ; regards civilisés*. Paris, L'École nationale supérieure des Beaux-Arts.

ROY, Claude, 1992, *L'art à la source. Arts premiers, arts sauvages*. Paris, Folio.

RUBIN, William (dir.), 1991, *Le primitivisme dans l'art du XXème siècle*. Paris, Flammarion.