



FERNANDA CELIS, ISALINE DELÉDERRAY-OGUEY (éd.)

LE MUSÉE DISCIPLINAIRE COMME LIEU D'ORGANISATION ET DE PRODUCTION DES SAVOIRS

CONVERSATIONS AVEC DOMINIQUE POULOT

THESIS 17 / 2016-2017

CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART ET DE MUSÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

EDITIONS
ALPHIL

PRESSES
UNIVERSITAIRES
SUISSES

FERNANDA CELIS, ISALINE DELÉDERRAY-OGUEY (ÉD.)

THESIS

**CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE**

**LE MUSÉE DISCIPLINAIRE COMME LIEU
D'ORGANISATION ET DE PRODUCTION DES SAVOIRS**

CONVERSATIONS AVEC DOMINIQUE POULOT

N° 17, 2016-2017

FERNANDA CELIS, ISALINE DELÉDERRAY-OGUEY (ÉD.)

THESIS

**CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE**

**LE MUSÉE DISCIPLINAIRE COMME LIEU
D'ORGANISATION ET DE PRODUCTION DES SAVOIRS**

CONVERSATIONS AVEC DOMINIQUE POULOT

N° 17, 2016-2017

**REVUE SEMESTRIELLE PUBLIÉE PAR
L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART ET DE MUSÉOLOGIE
DE L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL**

ÉDITIONS ALPHIL-PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES

© Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2018
Case postale 5
2002 Neuchâtel
Suisse

www.aphil.ch
commande@aphil.ch



Institut
d'histoire
de l'art
et de muséologie

© Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Neuchâtel

DOI:10.33055/Thesis.2016-2017.017.01

ISSN 1660-3435
ISBN Papier: 978-2-88930-214-7
ISBN PDF: 978-2-88930-215-4
ISBN EPUB: 978-2-88930-216-1

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE RÉDACTION :

Pierre Alain Mariaux, Université de Neuchâtel, directeur
(pierre-alain.mariaux@unine.ch);
Lucas Burkart, Universität Basel
(lucas.burkart@unibas.ch);
Philippe Cordez, Centre allemand d'histoire de l'art de Paris
(philippecordez@yahoo.fr);
Pascal Griener, Université de Neuchâtel
(pascal.griener@unine.ch);
Yann Potin, Archives nationales, Paris et Université de Paris XIII
(yann.potin@freesbee.fr);
Tristan Weddigen, Universität Zürich
(tristan.weddingen@uzh.ch).

CE NUMÉRO A ÉTÉ PUBLIÉ AVEC LE SOUTIEN DE :

– Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel
– Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Neuchâtel
Les auteurs et les éditeurs remercient ces institutions.

Les Éditions Alphil bénéficient d'un soutien structurel de l'Office fédéral de la culture pour les années 2016-2020.

PAGE DE COUVERTURE :

Dépôt visible du Musée d'Ethnologie de Barcelone. Photo: Fernanda Celis.

DOS DE LA COUVERTURE :

Fernanda Celis et Isaline Deléderray-Oguey, doctorantes à l'Université de Neuchâtel, organisatrices des Entretiens de la Fondation Maison Borel 2017.

PIERRE ALAIN MARIAUX

PRÉFACE

POUR EN FINIR AVEC LES MUSÉES DE RESTES

Longtemps, le musée se contentait d'être ce formidable estomac patrimonialisant qui engloutissait tout ou presque, sans distinction, mais dans le respect des disciplines. Cependant, grandissant comme un dépôt (de soi et des autres, de l'ailleurs et de l'ici), il a très vite été compris comme un mouvoir à objets, puis comme un cimetière; Paul Valéry en a fait le lieu du chaos. Il en a fallu du temps pour que le musée s'en remette ! À juste titre, le muséologue rappelle la crise qu'il a traversée, un moment périlleux pour l'institution sans doute. Mais qui ne doit pas faire oublier qu'il s'agissait là d'une rare opportunité d'adopter un point de vue réflexif, de revenir sur les phases de cette lente immobilisation; en ce sens, cette crise fut salutaire. Sous l'impulsion de la nouvelle muséologie, qui souhaitait ancrer mieux encore le musée au cœur des relations sociales en concevant l'homme comme son centre afin d'en faire un instrument du social, l'institution est devenue le lieu de l'hyper-présent, du *contemporain*. Avec le corollaire surprenant que cela ouvrait les portes du spectaculaire, au sens le plus trivial. Son enveloppe le dit au premier regard: formes hardies et matériaux nouveaux se conjuguent pour un geste architectural qui marque l'environnement (souvent) urbain; le Centre Beaubourg en est sans doute le prototype, si l'on se fie à François Mairesse, mais il ne faudrait

pas négliger les leçons du XIX^e siècle comme l'a rappelé très justement Pascal Griener. Inscription, parfois curieuse, des collections dans des dispositifs qui font la part belle à l'art d'aujourd'hui, au risque de perdre de vue l'objet et son environnement natif – bien que la muséologie subisse un *estrangement* par son entrée en musée, qui devrait la détacher définitivement de son contexte, on ne peut jamais complètement abstraire l'objet de ses usages. Mais à trop vouloir accueillir le contemporain, sans retenue, on perd de vue le but premier de ce lieu suspendu. D'institution poussiéreuse et passéiste trop attachée sans doute à la discipline qui l'avait porté à l'origine, en effet, le musée en a malheureusement oublié qu'il demeurerait résolument une institution du passé, ou mieux peut-être : du passé *dans le présent*. Au prétexte de la nécessité de cet ancrage dans le présent, on a multiplié les approches syncrétistes. La naissance du musée de société en est le symptôme éclatant : musée de tout, et donc de rien, il déroule des salles emplies de curiosités sans logique (ou si peu), dans un *remake* pathétique du cabinet de curiosités. Au sein de ce type de musée, les collections ont-elles encore leur place ? N'est-ce pas plutôt le discours (on ose à peine dire : le point de vue) qui prime sur elles et les transforme en un ensemble d'objets ventriloques ? Le musée d'aujourd'hui serait-il un musée par défaut, qui ne se laisse guère identifier par ce qu'il conserve, encore moins par la discipline qui l'avait porté ?

Si la typologie muséale se précise au cours du XIX^e siècle, aidée en cela par la multiplication des musées qualifiés de « disciplinaires », c'est sans doute que le savoir s'est constitué en champs spécifiques, distinguant dès la Révolution française, et en ce qui concerne les musées, l'art, la science et l'histoire. Ces savoirs produisent, usent, transforment des objets ; ce faisant, ils modifient notre rapport au monde et par conséquent bouleversent les disciplines. Que serait aujourd'hui le *tertium* entre le musée disciplinaire, moribond, et le musée de société, omnipotent ? Pour répondre à cette question, il s'agirait de sublimer les disciplines, car il y aura toujours le désir de savoir, de connaître, et de transmettre. La tentation de circonscrire une incompréhension par une question de

recherche pourrait toujours s'enfermer dans une méthode éprouvée – quoique cela ne vaut que si son objet demeure invariant, identifiable, et ceci est par définition stérile – mais elle sera plus utile si elle conduit à revoir nos modèles, quel qu'en soit le prix. Il est donc temps de réinventer les disciplines, de repartir des objets, et de refonder le musée comme lieu de savoir.

INTRODUCTION
L'ÉDITION 2017 DES ENTRETIENS
DE LA FONDATION MAISON BOREL

« Si l'on devait aujourd'hui poser la question des savoirs au musée, ce pourrait être en ces termes : comment ré-enchanter le savoir dans ses objets ? »

Dominique Poulot,
*« Musées et recherche : quelques perspectives », 2013.*²

L'édition 2017 des Entretiens de la Fondation Maison Borel a été féminine et internationale ! En effet, ce sont des mémorantes et des doctorantes venues de France, du Japon, de Roumanie, d'Italie, du Mexique et de Suisse qui se sont retrouvées dans le cadre agréable de la Maison Borel à Auvernier, le 6 juin 2017, pour réfléchir et échanger avec le professeur Dominique Poulot à propos du musée comme lieu d'organisation et de production des savoirs. Cet ouvrage est le reflet des conférences et des débats d'idées qui se sont succédé lors de cette journée.

¹ Nous remercions chaleureusement Grégoire Oguey pour sa relecture.

² POULOT Dominique, « Musées et recherche : quelques perspectives », in *Musées*, Montréal : Société des musées québécois, vol. 31, 2013, p. 5.

Les Entretiens de la Fondation Maison Borel sont organisés chaque année depuis 2012 par l’Institut d’histoire de l’art et de muséologie de l’Université de Neuchâtel, en collaboration avec la Fondation Maison Borel – Une maison pour la muséologie. Nés d’une volonté de créer un point de rencontre entre les doctorants de différentes disciplines des sciences humaines et sociales, les Entretiens offrent la possibilité à des jeunes chercheurs de présenter leurs recherches en cours à un chercheur invité, éminent spécialiste, historien de l’art, historien des musées, historien ou encore sociologue. Ces journées d’études ont pour objectif de favoriser les échanges d’idées et de points de vue sur des questions de méthodes, dans les différentes disciplines des sciences humaines et sociales.

Les Entretiens de la Fondation Maison Borel doivent leur nom à la fondation éponyme sise à Auvernier. Cette Fondation est un centre de recherche dans le domaine de la muséologie qui accueille chaque année des étudiants, des chercheurs ou des professeurs du monde entier pour séjourner dans la maison vigneronne construite au XVII^e siècle, mais également des manifestations scientifiques étroitement liées aux activités du Musée d’art et d’histoire de Neuchâtel et de l’Université de Neuchâtel.

La première édition des Entretiens, avec le philosophe, historien et essayiste Krzysztof Pomian comme chercheur invité, avait pour but de questionner le concept de « sémiophore ». Six doctorants en lettres et en sciences humaines – historiens de l’art, historiens, anthropologues et philosophes – avaient alors présenté leurs recherches, en les mettant en résonance avec le concept de Pomian. L’édition de 2013, déployée autour de la sociologue de l’art Nathalie Heinich, était intitulée *La sociologie au service de l’art ?*. Cette édition a fait l’objet d’une publication qui retrace admirablement les communications et les discussions qui s’y sont tenues³. En 2014, Claire Barbillon, historienne de l’art et actuelle directrice de l’École du Louvre, a échangé avec les doctorants autour

³ GUERDAT Pamela, RÉRAT Melissa (éd.), *Une expérience au croisement de l’art et de la sociologie. Conversations avec Nathalie Heinich*, Neuchâtel : Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, collection Thesis, n° 16, 2014-2015.

de l'*Histoire de la culture/Théorie de la culture, une réflexion utile aux études muséales*?, tandis qu'en 2015, Johanne Lamoureux, professeure titulaire à l'Université du Québec à Montréal, a discuté avec les doctorants de la question suivante : *Que reste-t-il du patrimoine et de ses enjeux au XXI^e siècle ?*.

L'édition 2017, intitulée *Le Musée disciplinaire comme lieu d'organisation et de production des savoirs*, était menée par Dominique Poulot. Dominique Poulot est professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, membre honoraire de l'Institut universitaire de France et ancien président du Comité des travaux historiques et scientifiques (École des Chartes). Spécialiste de l'histoire du patrimoine et des musées, il a soutenu sa thèse de doctorat en 1989, sous la direction de Daniel Roche, sur les origines intellectuelles du patrimoine et la formation des musées en France. Après avoir été *Jean Monnet Fellow* à l'Institut universitaire européen (Florence) en 1990-1991, il devient professeur d'histoire moderne aux Universités de Grenoble puis de Tours, pour finalement rejoindre Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 2000. Il a également été professeur invité dans de nombreuses universités notamment nord-américaines et *Getty Scholar* au *Getty Research Institute* à Los Angeles. Parmi ses nombreuses publications autour de l'histoire institutionnelle des musées qui font désormais référence, ne citons que son dernier ouvrage, *L'art d'aimer les objets*⁴.

L'idée de l'édition 2017 des Entretiens est partie du constat suivant : à l'origine, une étroite relation unissait les musées et les disciplines scientifiques dont ils relevaient. Lors de la création des musées spécialisés, durant le XIX^e siècle, ce lien entre savoir et musée était même évident. Les principales catégories de musées commencent à voir le jour en Europe au milieu du XIX^e siècle, distinguant les musées d'art, les musées des sciences naturelles ou muséums, les musées d'histoire, puis les musées ou départements d'archéologie et, vers la fin du siècle, d'ethnographie, en plus des musées industriels ou des arts décoratifs. Mais peu à peu,

⁴ POULOT Dominique, *L'art d'aimer les objets*, Collection « Patrimoine en mouvement », Québec, Presses de l'Université Laval et Paris, Éditions Hermann, 2016.

cette relation est devenue de moins en moins évidente, jusqu'à voir une discipline se dédoubler. Charles W. Haxthausen parle ainsi de deux histoires de l'art, l'une au musée, l'autre à l'académie : « *with their different audiences, different values, different conceptions of scholarship and, in some cases, mutual suspicion of each other's professional practices* »⁵. Le même constat vaut pour d'autres disciplines, à l'instar de l'ethnographie prise pour exemple dans l'ouvrage *Academic Anthropology and the Museum* de Mary Bouquet (2001)⁶. Le but de ces Entretiens était de se demander ce qu'il en est quinze ans après ces réflexions. Avec la création de nouveaux musées, comme le MUCEM de Marseille ou le Musée des confluences de Lyon, dont la grande diversité des collections ne correspond plus à une seule discipline « académique », comment s'articule alors le rapport entre musée et savoir ?

Dans le premier article, Dominique Poulot s'intéresse à l'articulation entre savoir et musée, dans le cas particulier et original de la mobilité et des musées des migrations. Il invite à une réflexion sur les silences que les musées ont gardés face à la mobilité comme phénomène contemporain. Le côté éphémère des migrations, ainsi que la circulation des objets et des personnes, représentent un défi pour une institution muséale, vouée à fixer les objets dans un territoire. Dominique Poulot articule ses réflexions non seulement autour des musées français – en particulier la Cité nationale pour l'histoire de l'immigration –, mais également à une échelle plus large, autour des enjeux intellectuels des musées de migration.

Ensuite, en faisant le point sur la tendance des musées d'ethnographie à devenir des lieux pour la divulgation des savoirs plutôt que pour leur production, Fernanda Celis présente dans son article la situation actuelle de la relation entre les musées d'ethnographie et la discipline académique qui se trouvait à son fondement, en termes de déconnexion et de reconnexion. À travers des exemples de terrain

⁵ HAXTHAUSEN Charles W. [ed.], *The two Art Histories: the Museum and the University*, Williamstown : Sterling and Francis Clark Art Institute, 2002, p. IX.

⁶ BOUQUET Mary [ed.], *Academic Anthropology and the Museum: back to the future*, New York : Berghahn Books, 2001.

issus de sa thèse, elle met en évidence la déconnexion qui s'opère entre musée et discipline académique, quand les collections d'ethnographie cessent d'être convoquées pour produire un discours savant en ethnologie. À l'inverse, elle identifie une démarche de reconnexion lorsque les musées récupèrent les méthodes de l'ethnologie pour produire des discours savants dans leurs différentes expositions – surtout sur des thèmes contemporains. L'accent est mis sur les exercices de coproduction des savoirs entre le musée et des acteurs externes, tels que des artistes ou des communautés sources.

Cette forme de coproduction des savoirs est amplement traitée dans le travail d'Armande Cernuschi, qui propose une réflexion à partir d'une étude de cas : l'exposition temporaire *Tsiganes, la vie de bohème ?* présentée au Musée dauphinois de Grenoble entre 2015 et 2017. Ce musée, qui possède une longue expérience dans le développement de projets de collaboration entre son équipe scientifique et les communautés qui l'entourent, a consacré ladite exposition à retracer l'histoire de deux communautés récemment installées à Grenoble, les Tsiganes et les Roms de l'Isère. Cette recherche ne s'arrête pas au moment de l'aboutissement du projet d'exposition, mais va au-delà en posant la question de la conservation et de la transmission de ces savoirs, après la fin de l'exposition.

Jole Cerruti nous emmène dans le Pacifique sud, pour retracer les parcours des objets kanaks qui, surtout à la fin du XIX^e siècle, ont quitté la Nouvelle-Calédonie pour s'installer dans les collections de musées européens, telle la collection *Giglioli* au Musée de la préhistoire et d'ethnographie Luigi Pigorini à Rome. Aujourd'hui, ces objets bénéficient d'une nouvelle perspective, sous la forme d'objets ambassadeurs de la culture kanak. Ainsi, la recherche et la valorisation de ce patrimoine dispersé s'en trouvent stimulées. À travers la collection *Giglioli*, nous sommes invités à suivre les histoires contenues dans les objets du patrimoine kanak à Rome.

Après des thématiques proches des disciplines classiques que sont l'anthropologie, la sociologie ou l'ethnographie, Cristina Brăgea s'intéresse dans son article à l'art contemporain en nous décentrant géographiquement encore une fois, puisqu'elle nous invite à suivre sa recherche en Turquie. Partant de son travail d'enquête lors de

l'exposition subReal, organisée par le Centre d'art contemporain SALT à Istanbul, en 2013, en parallèle aux mouvements contestataires de la place Taksim, Cristina Brăgea met en exergue la possibilité que les espaces muséaux ont de se constituer en lieux publics et donc appropriables par leurs visiteurs. Elle nous montre comment l'incitation provocatrice de l'art contemporain et l'anonymat dont les visiteurs de l'exposition jouissent forment une combinaison qui stimule ces derniers à exprimer leurs opinions dans un contexte politique très tendu.

C'est avec plaisir que nous présentons la réunion de ces textes dans un ouvrage qui constitue la trace d'une journée riche en échanges, que la Maison Borel a stimulés grâce à son ambiance accueillante, tout en nous préservant d'une pluie aussi drue que printanière. Nous tenons à remercier les participants de cette journée qui ont animé les débats autour d'un sujet qui nous tient à cœur, celui de la production des savoirs dans notre domaine d'étude, les musées.

LE MUSÉE, LES OBJETS ET LES IDÉES : ENTRE SAVOIRS ET POINTS DE VUE

Résumé : Le rapport entre les objets de la collection et les idées à communiquer au public est essentiel dans le discours officiel d'un musée, mais c'est une question compliquée. Bien sûr, différents types de savoirs se rapportent à différentes spécialités de musées, et le processus de différenciation et de spécialisation des disciplines scientifiques, comme celui des musées qui les exposent, ont été très remarquables durant les dernières décennies. Plus généralement, la thèse d'un passage d'une muséologie d'objets à une muséologie d'idées a voulu rendre compte des ambitions didactiques croissantes des expositions, permanentes ou temporaires. Toutefois, ni les savoirs ni les idées ne sont le seul propos des musées : comme le prouve le cas des musées d'immigration en France, il s'agit de spectacle et d'identités, de politique et de sentiments, beaucoup plus que d'érudition historique.

Le rapport des musées aux savoirs et spécifiquement aux savoirs « disciplinaires » est aujourd'hui à la fois évident – il est revendiqué avec force dans les bilans de la recherche des établissements –, et problématique – en ce que le musée contemporain ne coïncide à proprement parler avec aucune « discipline » particulière, telle que les divisions académiques la conçoivent. Bien entendu, il faut limiter d'entrée de jeu l'originalité de pareil

¹ Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne

constat, qui renvoie à l'écart assez généralement observé entre les logiques d'institution et les partages intellectuels. Dans son livre sur la pratique du métier d'historien, *Comment on écrit l'histoire*, Paul Veyne remarquait, voici une génération, qu'il était naïf d'imaginer que la division des chaires en Sorbonne ait le moindre rapport avec des divisions épistémologiques, et même disciplinaires, dignes de ce nom². Néanmoins, on pouvait identifier, à l'âge classique du *musée disciplinaire*, soit au cours d'une grande partie du xx^e siècle, qui un musée d'histoire, qui un musée de beaux-arts, qui un musée du folklore ou des arts et traditions populaires, qui un musée d'ethnologie..., en fonction des collections réunies, et des expositions montées, qui se réclamaient d'un registre donné d'informations et de jouissances. Tel n'est plus exactement le cas aujourd'hui.

Du point de vue du rapport aux savoirs des musées, on observe un double mouvement. Le premier tient à une montée en généralité de certains musées, qui entendent rendre compte de questions actuelles de manière globale et inédite. Ce processus, en France particulièrement, a émergé avec les nouvelles catégories d'écomusée et de «musée de société» apparues au cours de la décennie 1970. Si, comme le disait Fernand Braudel, la société est bien «*l'ensemble des ensembles*», on comprend qu'un musée qui revendique ce niveau de synthèse ait du mal à s'identifier à une discipline particulière et veuille offrir au contraire une synthèse des approches disponibles. Le risque est de proposer une forme d'éditorialisation du propos, sinon une vulgarisation un peu molle. Dans le même temps, ou à peu près, on a observé une multiplication et une radicalisation de musées identifiés à des spécificités collectionneuses ou documentaires. Pareille configuration d'établissements liés à des particularités, notamment locales et mémorielles, paraît alors abandonner l'horizon de savoirs discutés et mis en commun au profit d'idiosyncrasies. La tentation du cabinet de curiosités répondrait en somme à celle du musée global.

² VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris : Éd. du Seuil, 1971.

Pour rendre compte de cette série de mutations des collections et des expositions, la thèse d'un passage d'une muséologie d'objets à une muséologie d'idées est devenue classique dans la littérature internationale au cours des années 1980. Mais il convient sans doute de reconnaître que l'une ne s'est pas simplement substituée à l'autre sous la forme d'un « progrès », laissant de côté un certain nombre de musées impropres à s'identifier à l'une ou l'autre catégorie. Jean Davallon proposait naguère de lire le nouveau musée comme son maître Roland Barthes lisait le théâtre à son âge critique, c'est-à-dire comme un lieu où l'objet de l'exposition est pris « *entre le spectacle et la construction d'une opinion* »³. Dans cette perspective, quelques musées ont illustré de manière remarquable au cours des dernières décennies un mélange de spectacle, de savoirs et d'opinions – dont au premier chef les nouveaux musées consacrés aux phénomènes des migrations.

Dans leurs versions contemporaines, les musées de migrations ne datent que des deux ou trois dernières décennies, et ils empruntent tant aux mémoires qu'aux nouvelles histoires de migrations pour, au premier chef, se détacher nettement de l'ancienne histoire des expansions et des colonisations européennes. Ces musées sont en effet directement liés à la place inédite occupée par les thématiques de la reconnaissance des identités – sinon de leurs devoirs de mémoire – au sein de l'espace public. Ce faisant, ils participent, notamment en France, des rapports complexes, et souvent polémiques, entre les historiens, la politique et le droit, particulièrement illustrés par des phénomènes comme les lois mémorielles, les commémorations officielles et les initiatives de patrimonialisation de communautés⁴. En même temps, ils illustrent une nouvelle discipline au sein des musées « savants », celle des études consacrées aux mobilités par les sciences de l'homme.

³ DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Culture & Musées*, 1992, vol. 2, n° 2, p. 99-123.

⁴ Voir BARUCH Marc-Olivier *Des lois indignes ? Les historiens, la politique et le droit*, Paris : Tallandier, 2013.

UNE THÉMATIQUE LONGTEMPS ABSENTE DU SAVOIR DES MUSÉES : LA MOBILITÉ

Le rapport du musée aux migrations est à envisager d'abord dans le traitement général par le musée des mobilités – des choses et des hommes. Dans le champ patrimonial en général, et dans les musées en particulier, les mobilités et les migrations ont été traditionnellement peu abordées. Le rapport du musée, comme institution, aux phénomènes de mobilité était à vrai dire difficile à penser. Le principe du musée moderne est lié en effet à une volonté de fixer des objets et des œuvres sur un territoire. Dans ses premières incarnations au cours des XVII^e-XVIII^e siècles, il illustre l'exercice d'un pouvoir sur un espace délimité, qu'il soit princier ou républicain, impérial ou royal. Il avait partie liée avec les résolutions d'interdire la sortie du territoire en question d'œuvres précieuses, représentatives du génie local, ou tout simplement d'objets utiles aux progrès collectifs de la communauté. L'émergence de musées consacrés à l'histoire a ensuite redoublé ces effets, qui témoignaient le plus souvent d'une vocation nationale exclusive, attachée à illustrer la continuité du pays.

Car la relation entre musées et historiographies nationales a été marquée par deux éléments principaux, le premier se référant à la spécificité d'une nation dans l'ensemble de l'humanité et le second à l'articulation de ses traits distinctifs avec la morale, le caractère ou la psychologie du groupe⁵. Dans les musées européens, par conséquent, les mobilités ou les migrations des populations n'ont été évoquées, voire convoquées, que dans la seule mesure où elles participaient du récit national. C'est particulièrement évident lorsque le phénomène des migrations est pensé dans le cadre d'une expansion, militaire ou commerciale, ou bien dans celui d'une exportation de main-d'œuvre caractéristique de l'identité nationale.

⁵ LEERSSEN Joep, «Imagology: History and method», dans Manfred BELLER, Joep LEERSSEN (ed.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*, Series: *Studia Imagologica*, vol. 13, Amsterdam & New York : Rodopi, 2007, p. 17-32.

Sur le cas français voir DETIENNE Marcel, *L'identité nationale, une énigme*, Paris : Gallimard, 2008.

Le (petit) *Musée des Suisses dans le monde*, ouvert depuis quarante-cinq ans, en est un témoignage : installé sur les hauteurs de Genève au château de Penthes, il a d'abord donné à voir la gloire militaire dont se sont couverts les mercenaires suisses à travers l'Europe, avec un choix de personnages du reste largement aristocratiques. Par la suite, l'ambition du musée s'est étendue à d'autres catégories : « *marchands, banquiers, ingénieurs, artisans, artistes, chercheurs scientifiques, explorateurs, missionnaires, diplomates, correspondants, délégués humanitaires, aventuriers* »⁶. En miroir, peut-on dire, la France a installé un musée des Gardes suisses à Rueil-Malmaison, dans leur caserne historique, même si la fidélité au roi de ce corps d'élite de l'Ancien Régime lui vaut une mémoire difficile dans le récit républicain.

En France, tel ou tel récit de glorification locale ou nationale a pu évoquer depuis le début du xx^e siècle des circulations de populations, qu'il s'agisse de colonisation collective ou d'aventures plus ou moins individuelles, mais toujours au nom de la valeur française. Durant l'entre-deux-guerres, de telles présentations ont souvent illustré la qualité particulière d'une population autochtone dans ses aptitudes à trouver fortune ailleurs, comme dans l'exposition consacrée à l'expansion basque au musée de Bayonne, qui brossait le tableau d'une diaspora internationale pour mieux nourrir l'orgueil d'un « peuple »⁷. Au musée des Monuments français, Paul Deschamps exposait les différentes figures de l'expansion de l'architecture ou de la sculpture nationale depuis le Moyen Âge, et pendant les Croisades en particulier. C'était peu ou prou le moment où l'histoire de l'art française voyait paraître les synthèses de Louis Réau consacrées à la diffusion des modèles esthétiques classiques dans toute l'Europe. Enfin, le domaine des musées coloniaux constituait un champ à part, qui, parallèlement à la mise en valeur des ressources de la colonie pour la métropole, évoquait

⁶ <http://www.penthes.ch/musee/> consulté le 20 septembre 2017.

⁷ On se reportera à BATTESTI Jacques, « Le musée à l'échelle du monde : la salle de l'expansion basque (1954-1989) », *Bulletin du Musée basque* 173 (2009), p. 91-108.

les migrations bienfaitrices ou héroïques des Européens, et pas du tout celles des colonisés, d’hier ou d’aujourd’hui. Il en allait de même pour les musées missionnaires, ou encore pour les musées médicaux ou scientifiques dévolus aux expéditions savantes, aux découvertes et aux entreprises civilisatrices, comme on disait alors. Ces entreprises, comme le prouvent leurs dénominations et leurs configurations, étaient clairement politiques: le musée permanent des Colonies, inauguré à Paris en 1931, est rebaptisé en 1935 musée de la France d’outre-mer – avant de devenir en 1961 le Musée des arts africains et océaniens, dans une perspective qui répond cette fois au mythe du musée d’art universel de Malraux. On pourrait multiplier les exemples de telles réalisations, qui ont été longtemps «*prisonnières d’un nationalisme muséographique [...], [tant elles ont été] élaborées à l’aune de la construction du récit national, [et] inscrites dans la perspective de l’intégration*»⁸.

Le nouveau musée d’histoire des migrations de la décennie 2000 participe au contraire d’un ensemble de réaménagements qui a marqué le paysage des musées de société au cours de ces vingt dernières années, quant au répertoire des sources mobilisées et des mises en exposition, et quant à l’émergence d’intérêts savants et de demandes sociopolitiques inédites⁹.

UNE PRISE EN COMPTE DES MOBILITÉS DANS LES MUSÉES FRANÇAIS 1970-1990 QUI CHERCHE SA «DISCIPLINE»

Au cours de la décennie 1960-1970, la nouvelle «école des *Annales*», dans la lignée de Fernand Braudel, a exercé ce que François Furet appelait un «*hégémonisme de fait*». Il n’est bien

⁸ GROSFOGUEL Ramon, LE BOT Yvon, POLI Alexandra, «Intégrer le musée dans les approches sur l’immigration», *Hommes & Migrations* 5 (2011): 6-11, ici p. 7.

⁹ On se reportera aux réflexions de LE GOFF Jacques dans *Histoire et Mémoire*, Paris: Gallimard, 1977, et à sa préface à BLOCH Marc, *Apologie pour l’histoire ou Métier d’historien*, Paris: A. Colin, 1997. Vue d’ensemble du cadre professionnel contemporain des musées d’histoire dans KAVANAGH Gaynor, *History Curatorship*, Leicester: Leicester University Press, 1990.

sûr pas question de soutenir que l'évolution des différents musées d'histoire y a répondu terme à terme, mais la promotion d'une histoire nouvelle a été remarquable dans les quelques musées d'histoire alors modernisés, comme dans certains musées de société de cette génération, notamment là où l'influence de Georges-Henri Rivière – du Musée national des arts et traditions populaires à Paris – pouvait accompagner sans contradiction une conscience historique, régionale ou locale. Ainsi, au musée de Bretagne à Rennes, dirigé par un conservateur historien, Jean-Yves Veillard, les sacs à procès pendus dans une sorte de diorama illustraient la justice de l'âge classique, selon des modalités à la fois érudites et spectaculaires. L'effort était moins évident dans tous les musées pour l'exposition de l'histoire contemporaine ou immédiate, dont les dispositifs médiatiques étaient la plupart du temps plus paresseux. Car les établissements exposaient surtout une histoire paysanne enracinée dans les paroisses et les campagnes, d'après une historiographie marquée par les leçons alors novatrices de la démographie historique. Les plus célèbres des historiens français, comme Emmanuel Le Roy Ladurie, évoquaient alors davantage « l'histoire immobile » que les circulations de populations¹⁰. Certes, tels ou tels musées ont pu se consacrer à des entreprises commerciales internationales, comme celui de la Compagnie des Indes à Lorient, ouvert en 1984, lequel rendait compte de la thématique de la mondialisation dans un esprit braudélien de généalogie du capitalisme, mais leur rapport à une histoire des migrations demeurerait marginal.

Par la suite, le renouveau des musées français d'histoire a été surtout marqué par le mouvement des écomusées imaginés par Georges-Henri Rivière, partie prenante d'un retour sur soi de l'anthropologie, du lointain au proche. Dans l'esprit des différentes formes de la « prise de parole » issue de Mai 68, selon le diagnostic de Michel de Certeau¹¹, l'écomusée élaborait une

¹⁰ LE ROY LADURIE Emmanuel, *L'histoire immobile*, Leçon inaugurale au Collège de France, 1973.

¹¹ CERTEAU Michel de, *La Prise de parole*, Paris : Desclée de Brouwer, 1968.

nouvelle conscience d'elle-même par la société¹². Il participait en ce sens d'une dynamique inédite du « patrimoine », dont témoignaient aussi les recherches commanditées par la Mission du Patrimoine ethnologique sur les pratiques culturelles de l'identité au cours des années 1980-1990. Cette décennie a vu pareils établissements inaugurer un régime intellectuel et muséal fondé sur la « *provocation de la mémoire* », selon une excellente formule de Freddy Raphaël¹³. Ce relatif âge d'or a culminé avec la reconnaissance apportée par la Direction des musées de France au type « musée de société »¹⁴. À partir de la fin des années 1980, on voit se développer, à propos des mémoires des migrations, tout à la fois « *travaux d'historiens sur ce thème, actions de préservation des archives, recueils de témoignages* »¹⁵. Des liens inédits entre l'art contemporain et les collectes mémorielles de phénomènes migratoires apparaissent par la suite à l'occasion de diverses manifestations régionales¹⁶. Mais ce sont les expositions du Musée dauphinois à Grenoble consacrées à la place des immigrés dans la région qui montrent pour la première fois la capacité des musées français à s'emparer du thème – à condition sans doute que ce soit à la périphérie des grands établissements parisiens. La question immigrée s'inscrit ainsi dans le champ du musée régional d'ethnographie, ou d'arts et traditions populaires, et dans le cadre d'une mobilisation de la mémoire de communautés présentes, de manière

¹² Voir le manifeste de *Terrain*, la revue de la Mission du Patrimoine ethnologique du ministère de la Culture : FLEURY Élisabeth, « Avant-propos », *Terrain*, n° 11, 1988, p. 5-7. Un bilan de cette ethnologie est fourni par SEGALIN Martine (sous la direction de), *L'autre et le semblable*, Paris : Presses du CNRS, 1989.

¹³ RAPHAËL Freddy, HERBERICH-MARX Geneviève, « Le musée, provocation de la mémoire », *Ethnologie française*, 17, 1, 1987, p. 87-95.

¹⁴ Sanctionnée par le colloque *Musées et sociétés : actes du Colloque Mulhouse-Ungersheim, juin 1991*, édité par Éliane Barroso et Emilia Vaillant, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1993.

¹⁵ RIBERT Évelyne, « Formes, supports et usages des mémoires des migrations », *Migrations société* 23.137 (2011) : 59-78.

¹⁶ CHAOUITE Abdellatif *et al.*, « La Biennale Traces en Auvergne-Rhône-Alpes », *Hommes & Migrations* 1 (2017) : 151-162.

très différenciée du reste, dans une agglomération – les Grecs, les Italiens, les Maghrébins¹⁷.

La prise en compte des mobilités au sein des réflexions des sciences humaines et sociales a pesé plus généralement ensuite sur la recomposition des musées consacrés aux phénomènes contemporains¹⁸. La mobilité y est désormais définie comme un concept englobant qui rassemble « *un ensemble de valeurs sociales* » ; « *une série de conditions géographiques* » ; « *un dispositif et son arsenal de techniques et d'acteurs* »¹⁹. Certains musées consacrés à la mobilité des personnes l'envisagent alors de manière proprement technique ou pratique : tels sont les musées des transports, dont une partie des collections est évidemment semblable à celles des musées de migrations *stricto sensu*, et dont les expositions mettent aussi l'accent sur les reconstitutions de cabines ou les étalages de valises. Au reste, au cours des dernières décennies, quelques musées exposent les aléas – sinon les catastrophes – de la mobilité, qu'il s'agisse de la vitesse contemporaine, dans la suite des réflexions de Paul Virilio, ou de malheurs divers de la technique. Œuvre de Christian Boltanski, le musée pour la Mémoire d'Ustica à Bologne, consacré à la destruction du DC9 en 1980²⁰, n'est pas un musée de migration, au sens propre du terme, mais un musée mémorial de mobilités individuelles « normales », devenues à l'occasion d'un « fait divers » énigmatique autant de victimes. Aujourd'hui, les interventions d'artistes pour dénoncer les migrations contemporaines donnent lieu à des expositions temporaires ou à des mémoriaux qui font de la mobilité un des objets privilégiés de la réflexion muséale collective²¹.

¹⁷ Voir la communication d'Armande Cernuschi aux présents *Entretiens*.

¹⁸ BRUNET Roger, FERRAS Robert, THÉRY Hervé, *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*. GIR RECLUS/La Documentation française, 1992.

¹⁹ LEVY Jacques, LUSSAULT Michel, *Dictionnaire de géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : La Documentation française, 2013.

²⁰ Christian Boltanski pour son exposition de 2017 à Bologne a ainsi conçu une installation, *Volver*, faite de couvertures de survie, dédiée aux conditions de sauvetage des migrants.

²¹ CONDEVAUX Aurélie, LEBLON Anaïs, « Construire des “patrimoines” culturels en mobilité : acteurs, circuits, réseaux », *Autrepart 2*, 2016, p. 5-20.

LE PREMIER MUSÉE NATIONAL D'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION EN FRANCE

La place des histoires de migration au sein de l'histoire générale de la nation est un enjeu important quant à la reconnaissance d'une sous-discipline ; elle a aussi des conséquences sur le statut des musées spécialisés dans ce thème. En la matière, l'ouverture d'un musée parisien sur l'histoire des migrations a marqué un tournant capital. Les demandes de création s'étaient multipliées au cours de la décennie 1990, tout en se heurtant à une frilosité politique évidente. L'entreprise, décidée en 2004, a connu un calendrier politique défavorable, puisque l'arrivée de Nicolas Sarkozy à la présidence de la République en 2007 a coïncidé avec le souci d'afficher une politique d'identité nationale. Ouvert le 10 octobre 2007, mais privé d'inauguration officielle, laquelle attendra un nouveau président – à savoir François Hollande en décembre 2014 –, le musée offrait à la question de l'immigration la légitimité ultime d'un patrimoine national et républicain, fût-ce dans une muséographie largement inspirée des États-Unis²².

Imaginé dans le but de « *constituer un repère identitaire pour la France du XXI^e siècle* »²³, le projet de la Cité nationale pour l'histoire de l'immigration (CNHI) avait pour mission de « *rassembler, sauvegarder, mettre en valeur et rendre accessibles les éléments relatifs à l'histoire de l'immigration en France, notamment depuis le XIX^e siècle et de contribuer ainsi à la reconnaissance des parcours d'intégration des populations immigrées dans la société française et de faire*

²² Parmi les nombreux articles consacrés au musée, voir le récit d'une participante à son élaboration – qui démissionna avec beaucoup des historiens lors de la crise de l'ouverture : BLANC-CHALÉARD Marie-Claude, « Une Cité nationale pour l'histoire de l'immigration : Genèse, enjeux, obstacles », *Vingtième siècle*, n° 92, octobre-décembre 2006, p. 138.

²³ TOUBON Jacques, *Rapport au Premier ministre, Mission de préfiguration du centre de ressources et de mémoire de l'immigration*, La Documentation française, collection des rapports officiels, Paris 2004, p. 10. Il ne s'agit pas ici d'exposer en détail l'histoire de l'établissement, déjà traitée par de nombreux articles, et qui fait l'objet du livre de GRUSON Luc, *Le Musée national de l'histoire de l'immigration, Genèse d'un musée*, Préface de Jacques Toubon, Postface de Benjamin Stora, Paris : La Documentation française, 2017.

évoluer les regards et les mentalités sur l'immigration en France». Le terme de *Cité* faisait référence à un ensemble d'institutions antérieures – telle la *Cité de l'architecture* de 2007, et d'autres – qui avaient voulu s'écarter du modèle canonique du musée et se réclamaient d'une image davantage ouverte et dynamique, écho en cela aux mouvements de la nouvelle muséologie des années 1960-1970. D'une certaine manière le terme de *cité* renvoyait aux propos de Duncan Cameron et d'autres sur le musée forum²⁴.

Selon une tradition qui remonte au XIX^e siècle, celle des transferts de modèles muséologiques à travers le monde, au gré de visites et d'emprunts amicaux mais néanmoins intéressés, l'équipe de préfiguration menée par Jacques Toubon, ancien ministre de la Culture et patron du projet, avait fait le tour du monde des musées d'immigration en quête d'inspiration, sinon de recettes. Un colloque international sur les musées d'immigration dans le monde avait été organisé à la Bibliothèque nationale de France, dont la lecture demeure éclairante aujourd'hui quant au processus alors en cours. La configuration d'Ellis Island semblait fournir une réalisation exemplaire à suivre²⁵. Un tel épisode prouve la mondialisation des modèles muséaux, que la récente multiplication de «succursales» de musées n'a fait qu'entériner, mais aussi leur lien désormais obligé à une entreprise savante, légitimée par la collaboration de chercheurs et d'intellectuels.

LA QUESTION DES SAVOIRS AU SEIN DES MUSÉES DE L'IMMIGRATION

Il semble que, comme on l'observe dans la comparaison de deux expositions sur l'immigration, *Repères* au musée parisien et *D'Isère et du Maghreb* au musée dauphinois, l'intermédialité soit

²⁴ L'article emblématique de Duncan Cameron, «Le musée : un temple ou un forum» (1971), avait été traduit et publié dans l'anthologie de DESVALLÉES André, *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Paris : Éditions W, 1992.

²⁵ GREEN Nancy L., «A French Ellis Island? Museums, Memory and History in France and the United States», *History Workshop Journal*, n° 63, Spring 2007, p. 244-5. Voir SUTHERLAND Claire, «Leaving and longing: migration museums as nation-building sites», *Museum and society*, 12.2, 2014, p. 118-131.

essentielle à de tels dispositifs : « *le recours à la sémiotique du récit narratif et à sa dramaturgie peut être considéré comme l'archétype d'une mise en exposition de l'immigration [...] ce, quelle que soit l'institution qui organise l'exposition* »²⁶. Quelle est alors la place spécifique des savoirs, de leurs exposés ou de leur vulgarisation dans pareil dispositif ? C'est un enjeu que les études de publics des musées d'immigration, comme celles des expositions consacrées à l'histoire de migrants au sein de musées généralistes, ne cessent de mettre en évidence. Pour citer l'une des études récemment parues, à propos d'une exposition sur l'histoire des immigrants espagnols, « *le public s'est majoritairement déplacé en raison de sa proximité avec l'histoire présentée, qu'il s'agisse de migrants, de descendants de migrants ou de leurs proches, tous étant d'une manière ou d'une autre en quête de leur histoire. Pour autant, leurs regards et leurs interprétations divergent. Ils convergent en revanche sur l'absence de lecture de cette exposition en termes de reconnaissance de leur histoire* »²⁷. Est-ce à dire qu'on « n'apprendrait » rien dans les musées d'immigration ?

Au moins, déplorer que l'histoire de l'immigration en France soit un « *non-lieu de mémoire* » comme le faisait naguère Gérard Noiriel dans ses premiers écrits sur l'histoire française de l'immigration, pour l'opposer au riche inventaire des « *lieux de mémoire* » dressé par Pierre Nora dans la décennie 1980²⁸, n'est plus d'actualité. Des synthèses européennes ont été traduites²⁹, et

²⁶ POLI Marie-Sylvie, IDJÉRAOUI-RAVEZ Linda, « Représentations de l'immigration dans les musées d'histoire », *Hermès, La Revue-Cognition, communication, politique*, 61, 2011, p. 67-76.

²⁷ RIBERT Évelyne, « Un public à la recherche de son histoire : les visiteurs d'une exposition sur l'immigration espagnole en France », *Communications*, 1, 2017, p. 165-181.

²⁸ NOIRIEL Gérard, *Le creuset français*, Paris : Seuil, 1988, et « Histoire, mémoire, engagement civique », *Hommes et migrations*, 1247.1, 2004, p. 17-26.

²⁹ BADE Klaus J., *Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München : Beck, 2000, est traduit au Seuil deux ans plus tard. Voir par ailleurs le bilan de VASOODEVEN Vuddamalay, WIHTOL DE WENDEN Catherine, « Migration and Migration Research in France », *International Migration and the Social Sciences*, Londres : Palgrave Macmillan, 2006, p. 79-142.

la recherche proprement française en la matière est devenue plus visible notamment grâce aux musées. La *Cité* elle-même a en effet alimenté une activité de publications notoire, en association avec les chercheurs³⁰, selon le modèle des grands musées nationaux dépendant du ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. En fait, la physionomie des musées de migrations³¹ mais aussi celle d'expositions thématiques de plus en plus nombreuses au sein de musées généralistes illustrent aujourd'hui ce que la politique de reconnaissance fait à « l'histoire publique » – c'est-à-dire aux usages publics de l'histoire³². La première exposition du nouveau musée de l'Europe à Bruxelles, consacrée aux échanges et aux migrations, est ainsi une exposition qui montre les circulations et les emprunts de mots sur le continent, par exemple dans le champ culinaire, et qui expose à son tour des valises, en guise d'indices de toute circulation humaine. La multiplication de ces installations témoigne à l'évidence d'une muséologie « tendance ».

En 2011, le président Sarkozy lança le projet d'une « Maison de l'histoire de France », à la fois musée et centre de recherches, qui donna lieu à de nombreux rapports mais suscita surtout une intense polémique due aux soupçons d'instrumentalisation de l'histoire que le programme, mal ficelé, semblait fâcheusement alimenter. L'ancien ministre de la Culture Jean-Jacques Aillagon posait la question en ces termes, pour défendre les réalisations du précédent président, Jacques Chirac : « *La France a-t-elle besoin aujourd'hui d'un tel traitement culturel de son inconscient historique ? [...] Dans l'ordre du partage de la mémoire plusieurs initiatives ont déjà été prises au cours des dernières années, celle du MUCEM*

³⁰ Un numéro spécial d'*Hommes & migrations*, n° 267 (mai-juin 2007) est alors consacré à l'ouverture du musée.

³¹ « Présentation », *Communications* 2017/1 (n° 100), p. 5. Voir aussi BAUSANT Michèle, DOS SANTOS Irène, RIBERT Évelyne, RIVOAL Isabelle (dir.), *Migrations humaines et mises en récit mémorielles*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2015.

³² ATTWOOD Bain, CHAKRABARTY Dipesh, LOMNITZ Claudio, « The public life of history », *Public Culture* 20.1, 2008, p. 1-4.

de Marseille pour souligner la solidarité des civilisations du Nord et du Sud de la Méditerranée, celle de la Cité de l’immigration pour illustrer les apports des immigrations successives à l’édification de l’identité humaine et culturelle de notre pays»³³. Ainsi la Cité de l’immigration se trouvait-elle réunie au musée marseillais, conçu au départ par le conservateur Michel Colardelle pour « corriger » l’indifférence à l’histoire du Musée des arts et traditions populaires, et installé par la suite sans lui sous le nom de Musée de l’Europe et des civilisations de la Méditerranée (MUCEM). Les deux grands musées de société de la décennie 2000 évoqués par l’ancien ministre prouvaient bien que chez les politiques la configuration d’une nécessaire « prise » muséale répondait à une question de l’immigration subsaharienne plus ou moins issue de l’ancien monde colonial, et devenue le sujet de débats cruciaux sur l’assimilation et l’intégration dans les consultations électorales successives.

Dans ce contexte, les enjeux spécifiques de reconnaissance auxquels ces musées sont liés ne sont pas soumis, ou pas exclusivement, au principe d’une « leçon » d’histoire à apprendre³⁴. Les patrimoines mis au musée, ou qui font l’objet de commémorations diverses, sont le fruit de négociations complexes, qui engagent au mieux différentes communautés patrimoniales³⁵, et qui dessinent peu à peu une opinion au et du musée. En ce sens, l’apparition de musées d’immigration n’est pas tant à rapporter à l’émergence académique de savoirs, c’est-à-dire de « *migration studies* », ou encore à la naissance et à la consolidation de cursus de formations et d’études en la matière, qu’à la construction d’opinions au sein d’un espace public, comme à la reconnaissance d’objets et d’images d’immigrés, qui vont par exemple du champ du sport

³³ Cité par Marc-Olivier BARUCH, *Des lois indignes ? Les historiens, la politique et le droit*, Paris : Tallandier, 2013, p. 243.

³⁴ De ce point de vue, je me permets de renvoyer au numéro de *Culture et Musées*, 28, 2017 que j’ai coordonné sur ce thème, « Le Musée et le politique ».

³⁵ RAUTENBERG Michel, « Les “communautés” imaginées de l’immigration dans la construction patrimoniale », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 1 octobre 2007, consulté le 8 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/framespa/274> ; DOI : 10.4000/framespa.274

à celui du music-hall. Le musée n'est ni une « grange aux faits » selon l'expression de Lucien Febvre, car s'il recèle des archives il ne joue pas le rôle d'un dépôt, ni un laboratoire scientifique, même si ses personnels sont des savants : il est bien une forme de théâtre critique, entre objets et idées, en quête d'un point de vue et d'opinions à former, à provoquer ou à combattre.

Abstract: The relationship between the objects of a collection and the ideas to be exposed to the public is fundamental in museums, but it is a vexed question. Of course, there are different kinds of knowledge that can be linked to different specialities of museums, and the process of specialization was very clear these last decades in the two fields, the scientific and the museal ones. More generally, the hypothesis of a move from a museology of objects to a museology of ideas may explain the increasingly didactic ambitions of the permanent displays of museums and of the temporary exhibitions as well. But knowledge or ideas are not the only issue, or purpose, of the new museums: as the example of the French museums of immigration makes it clear, museums are about spectacle and identities, politics and feelings, much more than about giving intellectual lessons about history.

L'ETHNOLOGIE DANS LES MUSÉES D'ETHNOGRAPHIE : DÉCONNEXIONS ET RECONNEXIONS DISCIPLINAIRES

Résumé : Dans ce texte nous analyserons la relation actuelle entre les musées avec des collections ethnographiques et l'ethnologie comme discipline. Après une introduction sur ce qu'on comprend comme musée disciplinaire à l'heure actuelle, on mettra en relief le fait que même avec des collections classées comme ethnographiques, le musée peut se déconnecter de l'ethnologie ou se rapprocher d'elle. Finalement, nous nous concentrerons sur les formes de récupération de la discipline au sein des expositions, ce qui sera observé avec la présentation des études de cas.

LES MUSÉES DISCIPLINAIRES

À l'heure actuelle, on peut définir les musées disciplinaires comme ceux dont les collections sont mobilisées pour produire des récits et des savoirs dans une discipline en particulier. En d'autres termes, dans ces institutions, on étudie et on présente l'histoire, les beaux-arts, l'archéologie, les sciences naturelles ou l'ethnologie, pour ne citer que quelques exemples, sous un paradigme de l'objet. Cette façon de comprendre les musées disciplinaires repose sur l'idée qu'il n'y a pas de valeurs intrinsèques à un objet qui le font appartenir à une catégorie étanche, mais que c'est

plutôt le regard porté sur lui qui leur donne ces valeurs et, dans un cadre plus défini, c'est l'institution muséale qui définit ce regard. Par exemple, un objet dans un musée des beaux-arts a le statut d'œuvre d'art, alors que s'il était exposé dans un musée d'histoire, le même objet pourrait être plutôt mobilisé comme document, ou comme *objet-témoin* dans un musée d'ethnographie. C'est, comme Jean-Loup Amselle l'explique, une compréhension institutionnelle du musée où la primauté est attribuée au contenant sur le contenu, de sorte que c'est le musée qui produit son objet¹.

Mais la façon de comprendre les musées disciplinaires a beaucoup changé à travers les années. Au début, ces institutions ont été créées dans un esprit d'ordre et de classification du monde, pour le rendre connaissable. Ce qui a amené à créer des typologies de musées selon la *nature* de leurs collections²; comme l'expliquait en 1929 le professeur de muséographie à l'Université de Rochester, M.E.S. Foyles, dans son travail *Un essai de classification et de définition des musées*:

*«Il a paru nécessaire de décider d'abord sur quelle base se ferait la première classification. Presque tout dans la nature est groupé selon ses qualités intrinsèques. Les listes des minéraux et des roches sont dressées d'après leur composition et non suivant leur usage. On classe les animaux pour ce qu'ils sont en eux-mêmes et non pour leur habitat. Il fallait donc répertorier d'abord les musées selon leur contenu, de manière à les bien définir».*³

C'est dans cette logique que les musées d'ethnographie, comme musées disciplinaires, ont aussi été fondés, avec des collections composées par des objets d'une *nature ethnographique*, c'est-à-dire

¹ AMSELLE Jean-Loup, *Le musée exposé*, Paris: Lignes, 2016, p. 139.

² On peut évoquer la logique de non-compartimentation des *savoirs* dans laquelle les premières collections étaient rassemblées dans des cabinets de curiosités, comme forme de construction du monde antérieure à la division par discipline sur laquelle les musées disciplinaires se sont conçus.

³ FOYLES M.E.S., «Un essai de classification et de définition des musées», *Museum news*, 15 septembre 1929, reproduit dans *Mouseion*, n° 10, 1930, p. 69-70.

des objets montrant des traits exotiques, traditionnels, de confection artisanale, etc., à travers lesquels on pouvait connaître les cultures dont ils étaient issus. Ainsi, dans plusieurs cas, les musées d'ethnographie ont précédé l'institutionnalisation de l'ethnologie comme discipline à l'université et, par conséquent, ils l'ont beaucoup influencée. De ce fait, la discipline a clairement été marquée par une sorte de paradigme matériel, se rapprochant des méthodes propres à l'archéologie, à laquelle les études ethnographiques s'assimilaient, dans une logique évolutionniste, qui partait de l'idée que la connaissance des soi-disant peuples primitifs permettait aussi de comprendre les ancêtres des civilisations modernes⁴.

Ces liens, qui d'abord reliaient étroitement le musée d'ethnographie et la discipline, sont devenus de moins en moins évidents au long du xx^e siècle. Alors que l'ethnologie s'institutionnalisait à l'université, le musée cessait d'être une référence pour la discipline, en devenant un lieu plutôt pour la divulgation des savoirs que pour sa production, comme l'explique Nélia Dias: «*contrairement au xix^e siècle où le musée était le point de départ de la recherche, le musée n'est souvent plus aujourd'hui qu'un lieu d'illustration de la recherche extérieure*»⁵.

Même si actuellement la production scientifique n'a pas une place prépondérante dans beaucoup des musées d'ethnographie, elle est encore visible sous la forme d'expositions savantes, de catalogues de collections ou des études matérielles, par exemple. Néanmoins, les sujets auxquels l'ethnologie muséale s'intéresse tendent à être

⁴ Une expression de cette forme de comprendre l'ethnographie est recueillie par Serge Reubi quand il cite l'expression de Julius Kollmann au «Bericht der Museumskommission» de 1914: «*Les populations autochtones extra-européennes sont la clef de la compréhension de notre préhistoire qui, sans l'aide de l'ethnographie, resterait un livre fermé pour l'éternité*».

REUBI Serge, *Gentlemen, prolétaires et primitifs, Institutionnalisation, pratiques de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse, 1880-1950*. Berne: Peter Lang, 2011, 753 p., p. 136.

⁵ DIAS Nélia, "Does anthropology need museums? Teaching ethnographic museology in Portugal, Thirty years later", in BOUQUET Mary (ed.), *Academic Anthropology and the Museum, Back to the future*, New York: Berghahn Books, 2001, p. 92.

très différents des sujets développés à l'université. Si l'on confronte les thématiques traitées par l'ethnologie muséale des dernières années avec les sujets d'étude choisis à l'université – prenons, par exemple, les thèses de doctorat ou les projets de recherche –, on peut remarquer que, par exemple, les cadres temporels des sujets de recherche dans les deux institutions sont bien différents. Cette confrontation nous permet de mettre en évidence la tendance des musées ethnographiques vers les études ethno-historiques, qui se présente plus clairement en comparant avec la prédominance des études sur des sujets contemporains faites à l'université. De plus, la tendance du musée vers le passé comprend, en même temps que la négligence des études contemporaines conduites au musée, l'exclusion de la représentation de ces études menées hors du musée. Comme Boris Wastiau l'explique par rapport au Musée royal de l'Afrique centrale: «*jusqu'à ce jour, les collections ethnographiques postcoloniales restent pratiquement absentes des salles publiques et par conséquent le fruit des missions ethnographiques contemporaines (depuis les années 1990) échappe totalement au visiteur*»⁶. De façon générale, on peut dire que la production des savoirs en ethnologie dans les musées, et l'exposition de ces savoirs, est plutôt liée au passé, ce qui est déroutant vu que l'ethnographie est, en principe, une discipline synchronique.

Au-delà des différences identifiables entre les cadres temporels dans lesquels se focalisent les études ethnologiques dans ces deux institutions, l'état actuel de la recherche dans les musées d'ethnographie est encore plus complexe. Dans ce texte, nous verrons comment, d'une part, il y a des musées qui ont cessé de produire des contenus dans la discipline, et même de les diffuser, en coupant avec leur identité de musée d'ethnographie. D'autre part, nous verrons comment, dans d'autres musées d'ethnographie, il existe encore une vraie démarche de récupération de la discipline pour

⁶ WASTIAU Boris, «La reconversion du musée glouton», in GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland (éd.), *Le musée cannibale*, Neuchâtel: MEN, 2002, p. 93. Il faut remarquer que le Musée royal de l'Afrique centrale est fermé depuis 2013 pour des travaux de rénovation qui comprendront un changement du discours muséal.

la production de contenus. Dans les deux cas, nous observerons ces démarches de déconnexion et de reconnexion disciplinaires⁷, à travers le prisme des expositions.

DÉCONNECTER LE MUSÉE DE LA DISCIPLINE

La déconnexion d'un musée d'ethnographie avec l'ethnologie est bien possible ; si l'ethnologie quitte le musée, les collections arrêtent d'être des collections ethnographiques, en devenant des *muséalia*⁸, avec lesquels on peut construire des discours très différents, en raison de la discipline mobilisée pour le faire.

Étant donné que c'est la science qui met en dialogue les objets pour créer un discours, on pourrait dire qu'avec le départ de l'ethnologie du musée, l'objet devient un objet muet, un objet qui ne fait référence qu'à lui-même. En d'autres termes, le départ de l'ethnologie laisse les objets désenchantés, incapables de produire des savoirs dans la discipline à laquelle, en principe, ils étaient attribués.

Au musée, ces objets désenchantés subsistent normalement sur la base de la valeur patrimoniale qu'ils ont acquise au fil du temps, en devenant des objets historiques, ou en raison de leur instrumentalisation dans des projets non scientifiques. En Europe, par exemple, les collections ethnographiques ont été marquées par les contextes coloniaux dont elles étaient souvent issues, raison pour laquelle elles sont particulièrement sensibles à être mobilisées dans des discours politiques. Mais, au-delà de cet enjeu, c'est principalement à cause de son propre objet d'étude – l'être humain dans sa dimension culturelle ou sociale – que l'ethnologie est très susceptible d'être instrumentalisée pour des propos non scientifiques qui,

⁷ La description des expositions faite dans ce texte fait partie des informations issues des travaux de terrain menés dans le cadre de ma thèse de doctorat. Ces travaux comprennent la visite critique des expositions sur des sujets anthropologiques entre 2014 et 2017.

⁸ MAIRESSE François, DELOCHE Bernard, « Objet (de musée) ou muséalie », in DESVALLÉES André, MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : A. Colin, 2011, 722 p.

en prenant comme source les tensions entre la construction de soi et de l'autre, se prêtent à l'élaboration des arguments nationalistes, racistes ou, tout simplement, d'affirmation identitaire.

Ces contraintes de l'ethnologie peuvent expliquer que, à la différence de, par exemple, l'écartement des musées de beaux-arts par rapport à l'histoire de l'art, dans le cas des musées d'ethnographie, l'écartement du musée vers la discipline a été, pour beaucoup d'entre eux, un exercice conscient⁹. C'est-à-dire que la redéfinition des liens entre le musée et l'ethnologie peut se comprendre dans un contexte de crise que beaucoup de musées d'ethnographie ont vécue à partir des années 1980, suite à une combinaison de facteurs autant muséaux qu'externes¹⁰. C'est ainsi qu'au cours des dernières années, on peut constater qu'il existe, dans certains musées d'ethnographie, une réticence à reconnaître son affiliation disciplinaire. Cette réticence provient normalement d'un rejet des connotations racistes et colonialistes, couramment attribuées à la discipline ethnologique. Par conséquent, le terme *Musée d'Ethnologie* a souvent été remplacé par d'autres, comme *musée des cultures*, ou *des cultures du monde*, ou *musée de la civilisation*, ou même par des noms qui ne suggèrent pas une typologie du musée comme c'est le cas du Musée du quai Branly. Mais le choix d'un nom qui ne renvoie pas à la discipline n'est pas que symptomatique, de fait, certains musées, qui initialement se présentaient comme des musées d'ethnographie, ont vécu ces dernières années une transformation qui entraîne une déconnexion de la discipline.

Une forme très répandue récemment de se débarrasser de l'ethnologie au musée, mais pas des collections ethnographiques, c'est

⁹ Pour aller plus loin sur la question de la séparation de l'histoire de l'art et ses musées voir: HAXTHAUSEN Charles W. (ed.), *The two Art Histories: the Museum and the University*, Williamstown: Sterling and Francis Clark Art Institute, 2002, 195 p.

¹⁰ Pour cette question, trop vaste pour être abordée dans cet espace, voir: L'ESTOILE Benoît de, *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris: Flammarion, 2010, 616 p.; et FERRACUTTI Sandra, *Beyond modernity: do ethnography museums need ethnography?*, Roma: Espera Libreria Archeologica, 2013, 343 p.

la rénovation de ces musées sous un paradigme esthétique. L'entrée du regard esthétique pour prendre « le poste vacant » laissé au départ de l'ethnologie comme discipline au musée implique une sorte de processus de requalification des objets, à travers lequel les collections (jadis considérées comme) ethnographiques deviennent des œuvres d'art. L'accent est donc mis sur les qualités formelles de ces objets pour produire des discours artistiques semblables à ceux d'un musée de beaux-arts. Malheureusement, cette formule a l'air d'être, plutôt qu'une vraie démarche scientifique en histoire de l'art extra-européen, une forme de neutralisation des charges symboliques des objets ethnographiques et, en conséquence, du passé incommode des musées d'ethnographie.

Cette situation peut être illustrée par l'exposition permanente, installée depuis 2014, dans le Musée des cultures du monde, à Barcelone. Ce nouveau musée, créé avec des collections du Musée d'ethnologie de Barcelone, a pour but d'être « *une plateforme pour*



Image n° 1. Salle des masques, Exposition permanente, Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona, 2016. Photo : Fernanda Celis.

la conservation, la diffusion de la dimension sociale du patrimoine artistique et de la connaissance des cultures de l'Asie, l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie. »¹¹.

La démarche est ambiguë en théorie et en pratique. Dotées d'une scénographie résolument tournée vers la création d'une ambiance neutre, les salles, monochromes et aux lignes épurées, s'apparentent sans doute à celles d'un musée d'art. Les objets sont, le plus souvent, présentés dans des vitrines individuelles qui rehaussent leur valeur patrimoniale. Ainsi, les explications données sur les objets dans les cartels sont brèves, évitant à tout moment que l'information n'opacifie la chose, et en soulignant ses qualités formelles et techniques, pour mettre en relief le caractère de l'objet comme œuvre plus que son appréhension en tant que témoin.

Pendant, le Musée ne finit pas par se cristalliser comme un musée d'art. La division des espaces et l'organisation des collections reposent sur un système d'étude et de présentation plus spécifique à l'ethnographie qu'à l'art : une présentation par zone géographique. Ensuite, au sein de la division par aires géographiques, d'autres subdivisions sont faites ; ces subdivisions ne montrent pas de critères standardisés pour tous les cas. Si l'on observe comment s'organise la collection africaine, par exemple, on trouvera 6 formes différentes de classement, chacune déployée dans une salle : Les Fang, Le Royaume du Benin, L'Afrique occidentale et centrale, L'Éthiopie, L'Art yoruba et, finalement, la Salle des masques. C'est ainsi que les découpages conceptuels dans l'exposition renvoient parfois à une notion d'ethnie pour parler des « beaux objets » qu'ils produisent, à des buts religieux par exemple, et d'autres fois utilisent la notion d'art sans aucun autre appellatif ou nuance, ou mobilisent en parallèle une notion historique comme le Royaume du Benin et une classification géographique contemporaine comme L'Éthiopie.

Le modèle d'un musée entre deux disciplines se poursuit aussi au niveau des informations textuelles ; en plus des cartels évoqués

¹¹ Web du MCMB, <http://museuculturesmon.bcn.cat/es/el-museo/que-hacemos/mision>
Consulté le 27 juillet 2017. Traduction de l'auteur.

plus haut qui se réfèrent à l'objet dans sa dimension formelle et pour son appréciation esthétique, nous trouvons une seconde forme d'informations de ce type : les textes de salle et les dispositifs technologiques auxquels le visiteur peut accéder et qui offrent des informations *ethnographoïdes*, c'est-à-dire une série de données assimilées à des contenus ethnographiques, mais pour lesquelles il manque la profondeur qui devrait être exigée dans un musée d'ethnographie.

Enfin, sans intégrer l'ethnologie comme discipline, mais en exposant une collection d'objets typiquement classés comme ethnographiques en raison de leur origine exotique, le musée reproduit les caractéristiques les plus superficielles d'un musée ethnographique, comme la mise en relief de l'importance du contexte culturel dans la création d'une œuvre d'art accompagnée de l'anonymat de l'artiste, ou la suspension du temps dans un présent rendu passé. En même temps, dans le but d'être un musée d'art, mais sans un appareil scientifique cohérent pour le soutenir, la démarche esthétique se réduit à reproduire l'apparence d'une exposition d'art au niveau scénographique, ainsi qu'à mettre en valeur les qualités formelles des choses.

Dans une tentative de déconnexion des enjeux attribués à l'ethnographie, les collections ethnographiques ne sont que partiellement reclassées en œuvres d'art. En voulant se rapprocher d'un musée des beaux-arts et d'un musée d'ethnographie uniquement dans les formes, l'exposition permanente n'arrive à se situer dans aucun des deux modèles, ni à s'associer à aucune des deux disciplines. Autrement dit, l'objet d'étude du musée – les cultures, comme son nom l'indique – n'est abordé ni avec la méthode anthropologique ni avec celle de l'histoire de l'art.

RECONNECTER LE MUSÉE AVEC LA DISCIPLINE

Pourtant, contrairement au détachement de l'ethnologie que suppose la métamorphose des musées d'ethnographie en, par exemple, musées des arts extra-européens (pourtant rarement appelés comme ça), certains musées ont connu durant les dernières

années une vraie reconnexion avec la discipline. Ces musées, dans de nombreux cas, sont également passés par des rénovations qui peuvent s’inscrire dans le mouvement généralisé de redéfinition du rôle du musée d’ethnographie au monde contemporain; pourtant, leur choix a été de maintenir leur affiliation à l’ethnologie, en proposant des nouveaux contenus disciplinaires, ce qui leur permet de rompre avec les « fantômes » de l’ethnologie, depuis son intérieur.

Dans cette deuxième partie, nous verrons comment, en récupérant certains principes de la méthode ethnographique, les expositions temporaires deviennent des lieux où se produisent des savoirs en ethnologie. Autrement dit, il s’agit de récupérer (dans le sens de *recouvrer* ou *ressaisir*) l’ethnographie en récupérant (dans le sens de *prendre* ou de *se rattacher* à) l’ethnographie.

En fait, une des caractéristiques de l’ethnographie, c’est que les savoirs générés sont coproduits entre le scientifique et un agent externe, ce qui dans le sens plus classique de la discipline signifie la participation active de l’ethnographe et d’une ethnie. Ce principe collaboratif est visible dans plusieurs expositions savantes des musées d’ethnographie qui parlent du monde contemporain, et il prend des formes différentes, dont j’ai identifié les deux les plus récurrentes :

- a. La coproduction des savoirs entre des scientifiques et des agents appartenant à son sujet d’étude.
- b. La coproduction des savoirs entre des scientifiques et des agents *non* appartenant à son sujet d’étude.

a. La coproduction des savoirs entre des scientifiques et des agents appartenant à son sujet d’étude.

Cette forme de coproduction des savoirs est la plus proche de la forme classique de la discipline dans laquelle l’ethnographe s’engage en tant qu’observateur participant avec son sujet d’étude, de façon que les contenus de sa recherche proviennent autant de son observation que des sources directes, ce qui veut dire des informations apportées par son sujet d’étude directement. Au musée, cette forme se pratique dans la création des discours expographiques

en collaboration avec lesdites communautés sources, une formule qui a été mise en route notamment dans les musées nord-américains, où bon nombre des collections anthropologiques proviennent de communautés vivantes et voisines du musée qui, au cours du temps, ont revendiqué leur désir de s'autoreprésenter au musée.

Cette pratique est, d'un côté, comprise comme une tentative d'équilibrer les pouvoirs dans la relation établie entre le musée ethnographique – en tant qu'espace où se font des représentations des cultures, des civilisations, enfin des sujets – et les sujets représentés. En fait, il n'est pas inhabituel que le musée possède des informations plus complètes sur certains objets que la propre communauté dont ils sont issus. Le travail de documentation systématique mené par des ethnologues au fil du temps constitue une richesse incontournable qui, dans ce type de cadres, est transmis aux « communautés sources » dans une logique de restitution. En même temps, ce type de collaboration comporte un processus de négociation qui génère des nouveaux savoirs sur les objets des collections, mais surtout sur une culture matérielle contemporaine qui, très souvent, n'est pas assez représentée au musée.

Comme on le sait, une des formes de constitution des collections est la collecte d'objets pendant les travaux de terrain ; malheureusement, il est fréquent que les conservateurs des musées rencontrent de grandes difficultés pour mener ce type de recherche (surtout dans les destinations lointaines) et, en conséquence, pour constituer des collections contemporaines. Le rapprochement des communautés au musée favorise les études synchroniques, en réduisant les distances.

Aujourd'hui, ce type de coproduction du savoir au musée et à l'université n'est pas exclusif à la collaboration avec les communautés sources comprises comme des groupes ethniques. La pratique touche toute sorte de collectif qui souhaite prendre la parole dans la construction de son identité à travers les expositions du musée. C'est le cas, par exemple, de l'exposition temporaire *Trans* diversité des rôles et d'identités de genre*, présentée en 2017 au *Museo de América* à Madrid, qui a été générée en dialogue avec des représentants des différentes associations de personnes transgenres. Le processus de création du discours était

alors un exercice de négociation sur l'objet de représentation, entre les acteurs internes et les acteurs externes du musée, qui croisaient leurs regards en nourrissant, contestant, nuanciant les points de vue des uns et des autres. Il est intéressant de noter, encore une fois, que dans cette exposition, la majeure partie des contributions des acteurs externes du musée étaient liées aux contextes contemporains. Cela peut être dû au fait que normalement la documentation historique du sujet ciblé peut être recherchée par les scientifiques du musée parmi des sources indirectes ; et, même si cela n'exclut pas que le discours historique puisse être enrichi par les exercices collaboratifs, le fait que l'apport des acteurs externes soit surtout sur une dimension contemporaine du sujet concerné peut être en lien avec les contraintes pour développer des travaux de terrain, comme nous l'avons expliqué ci-dessus.

Enfin, cette démarche de coproduction des sens qui, en termes ethnologiques, combine les points de vue émique et étique¹², est menée aujourd'hui dans plusieurs musées d'ethnographie autour du monde. Nous pouvons voir ainsi qu'elle prend forme aussi dans la collaboration entre les scientifiques du musée et des artistes contemporains provenant des communautés sources. Tel est le cas de l'exposition *L'Effet boomerang, les arts aborigènes et insulaires d'Australie* présentée au Musée d'ethnographie de Genève (auparavant MEG) entre mai 2017 et janvier 2018. Ladite exposition explorait l'art aborigène australien, du XIX^e siècle à nos jours, dans un discours scientifique en permanent dialogue avec des artistes contemporains, notamment avec Brook Andrew, artiste aborigène qui a été engagé par le musée pour réaliser une résidence artistique. En effet, pour réaliser ses œuvres, l'artiste a travaillé avec les archives et les collections aborigènes australiennes du musée d'ethnographie. Dans son travail, il met en question la légitimité de l'origine de ces objets ainsi que la manière selon laquelle ces

¹² Terme proposée par Kenneth Pike (en anglais emic/etic) à la suite de la distinction linguistique faite entre phonemics et phonetics, qui a été reprise en anthropologie notamment par Marvin Harris pour parler des points de vue du natif, d'un côté, et de l'observateur, de l'autre. Voir HARRIS Marvin «*History and Significance of the Emic/Etic Distinction*», *Annual Review of Anthropology*, n° 5, 1976, p. 329-350.

objets ont été mobilisés au fil du temps pour produire une représentation réductrice et surtout asymétrique des aborigènes australiens. Comme le directeur du musée, Boris Wastiau, explique: «*Brook Andrew, [...] utilise objets, collections et archives comme des palimpsestes pour réécrire l'histoire et interpeller le présent dans plusieurs installations [...]*»¹³.

La constitution du discours de *L'Effet boomerang*, participe aussi de la logique de coproduction des savoirs avec les «communautés sources», dont on a parlé plus haut, qui, pour cette occasion, a consisté principalement à entamer une communication avec lesdites communautés pour s'accorder sur les conditions d'exposition des objets «sensibles», et à échanger des informations sur ces objets.



Image n° 2. Salle donnée comme «carte blanche» à l'artiste Brook Andrew dans l'exposition *L'effet boomerang, les arts aborigènes et insulaires d'Australie* au MEG, 2017. Photo: Fernanda Celis.

¹³ WASTIAU Boris, «Se recomposer en tant qu'hommes libres», *TOTEM*, n° 74, 2017, p. 2.

b. La coproduction des savoirs entre des scientifiques et des agents non appartenant à son sujet d'étude.

Une des formes les plus récurrentes de coproduction des savoirs consiste en la collaboration entre anthropologues et artistes pour produire un discours expographique. À la différence de l'exemple évoqué plus haut où nous faisons référence aux collaborations avec des artistes appartenant aux communautés sources, nous verrons maintenant des collaborations avec des artistes qui ne sont pas issus de la communauté ciblée. Ainsi, ils apportent non pas cette vision interne ou *émique*, mais il s'agit plutôt d'observateurs externes, qui portent leur regard sur le sujet concerné dans une sorte de paradigme ethnographique de l'art.

Il s'agit donc encore une fois d'un exercice de coproduction des savoirs mais, dans ce cas, au lieu d'incorporer les savoirs du sujet recherché, c'est le regard d'un deuxième agent (l'artiste) qui est convoqué pour entrer en dialogue avec le scientifique. La participation de l'artiste peut avoir un rôle primordial, comme ce serait le cas des partages de commissariat entre un artiste et un anthropologue, ou des parutions plus ponctuelles comme c'est le cas des œuvres d'art expressément produites pour illustrer une thématique dans l'exposition, ou des interventions artistiques faites sur la base d'un discours déjà établi, tel que c'est plutôt le cas pour les interventions dans les expositions permanentes.

Pour citer un autre exemple du MEG, qui a clairement intégré cette démarche de coproduction des savoirs entre ethnologie et art contemporain dans ses discours muséographiques, nous pouvons évoquer l'exposition temporaire *Amazonie, le chaman et la pensée de la forêt* présentée en 2016. Pour cette exposition, le travail de différents artistes contemporains était intégré tout au long du parcours; à l'instar de l'œuvre de Claudia Andujar, photographe brésilienne qui a travaillé depuis des décennies avec des Indiens Yanomami, et dont l'œuvre offre une vision contemporaine sur les pratiques du chamanisme qui se met en dialogue avec le discours historique produit par le commissaire scientifique. En fait, la place que la photographie a eue dans cette exposition était

remarquable : elle montrait des photos issues des différents travaux de terrain menés en Amazonie, comme ceux des anciens chercheurs du MEG, René Fuerst et Daniel Schoepf, qui ont travaillé sur place dans les années 1960 et 1970. Néanmoins, les photographies les plus contemporaines étaient issues du travail de terrain mené par l'artiste genevois Aurélien Fontanet qui a travaillé expressément pour cette exposition, comme c'était aussi le cas de la compilation de vidéos, *Amazonian shorts*, du cinéaste Daniel Schweizer. Avec ce type de collaboration entre le musée et les artistes, l'exposition inclut un volet contemporain de la recherche sur le terrain qui est, dès lors, une des plus importantes formes de production des savoirs en ethnographie. De fait, l'observation participante, qui est au cœur de la méthode ethnographique, est un principe qui a été adopté (*adapté* vaudrait aussi) par de nombreux artistes contemporains, en se rendant visible surtout à partir des années 1980. Pour nous situer dans les grandes lignes de ce mouvement, je cite le texte d'Hal Foster, dans son livre *The return of the real*, où il relie la notion benjaminienne de «l'auteur comme producteur» à un nouveau paradigme qu'il propose comme celui de «l'artiste comme ethnographe» :

*«Dans ce nouveau paradigme, l'objet de contestation demeure dans une large mesure l'institution bourgeoise-capitaliste de l'art (le musée, l'académie, le marché et les médias), ses définitions exclusives de l'art et de l'artiste, de l'identité et de la communauté. Mais le thème de l'association a changé : c'est l'autre culturel et/ou ethnique au nom duquel l'artiste engagé se bat le plus souvent.»*¹⁴

C'est ainsi qu'un double rapprochement se met en place, d'un côté par les artistes qui s'approchent des sujets classiques de l'ethnographie – l'altérité, les identités culturelles –, et de l'autre c'est le musée d'ethnographie qui s'intéresse à la démarche des artistes contemporains. Cette démarche artistique est appréciée surtout parce qu'elle est marquée par une plus grande liberté pour créer

¹⁴ FOSTER Hal, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Madrid : Akal, 2001, 240 p. Traduction de l'auteur.



Image n° 3. Vue de la première salle de l'exposition
Amazonie, le chaman et la pensée de la forêt, MEG, 2017.
Photo : Fernanda Celis.

des discours subjectifs sur les thématiques ciblées, pour la capacité des artistes à se situer au moment contemporain, de même que – dans un discours scientifique –, elle permet aussi de diversifier les registres du langage adopté dans une exposition et ainsi d'enrichir les possibilités de communication avec les visiteurs.

EN GUISE DE CONCLUSION

D'une certaine manière, la crise du rôle des musées d'ethnographie a posé la question implicite de *qu'est que l'on doit (ou l'on peut) faire avec un musée d'ethnographie à l'heure actuelle ?* Dans ce texte, nous avons pu identifier deux sortes de réponse à cette question : la déconnexion et la reconnexion avec la discipline.

Avec l'observation des expositions actuelles dans les musées d'ethnographie, nous pouvons voir comment cette reconnexion

s'opère en récupérant des principes méthodologiques de la propre discipline, dont la coproduction des savoirs n'est qu'un exemple parmi d'autres. Nous pourrions dire qu'il y a des formes plus proches de la méthode classique de l'ethnographie, comme la coproduction des savoirs avec l'objet d'étude, et d'autres qui sont plus fréquentes dans les pratiques muséales que dans les pratiques académiques, comme ce serait le cas de la collaboration avec des artistes non appartenant aux communautés sources. Mais comme je le disais ci-dessus, les exemples cités ne constituent qu'une des formes – que j'ai identifiée pendant mon travail de terrain – pour la production des savoirs en ethnologie, et que j'espère avoir l'occasion d'approfondir dans d'autres espaces¹⁵.

Abstract: In this text we will go through the current relationship between museums with ethnographic collections and ethnology as a discipline. After a brief introduction on what do we understand by disciplinary museums today, we will focus on the possibility that a museum with ethnographic collections disconnects from ethnology, or on the contrary, that it reconnects with the discipline and its methods to make sense. Finally, we will show a form of disciplinary reconnection on exhibitions, through the presentation of case studies.

¹⁵ En ce sens, je ne peux pas conclure ce texte sans mentionner le travail réalisé dans les expositions du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, dont les méthodes pour proposer des contenus dans la discipline méritent une approche profonde et attentive qui ne peut malheureusement pas être faite dans cet espace. L'exercice d'ironie poétique aux expositions du MEN est décrit par son directeur Marc-Olivier Gonseth dans : GONSETH Marc-Olivier, «Ethnographic data and expographic process: a need for interpretative theories, (micro-) fieldworks, transverse analyses and poetic irony», in FERRACUTTI Sandra, *Beyond modernity: do ethnography museums need ethnography...*, p. 250-257.

ARMANDE CERNUSCHI

RECUEILLIR ET EXPOSER L'HISTOIRE DES POPULATIONS TSIGANES ET ROMS DE L'ISÈRE.

LES ENJEUX DE LA PRODUCTION COLLABORATIVE D'UN SAVOIR AU MUSÉE DAUPHINOIS DE GRENOBLE

Résumé: En s'appuyant sur une série d'entretiens, cet article propose de revenir sur la manière dont le Musée dauphinois de Grenoble a élaboré l'exposition *Tsiganes: la vie de bohème ?* (octobre 2015 – janvier 2017) consacrée aux populations roms et aux populations tsiganes de l'Isère. L'analyse de cette conception participative atypique permettra d'étudier les enjeux autour de la production d'un savoir collectif issu principalement de mémoires individuelles et d'expériences de terrain.

« Quand nous leur parlions d'exposition, ils comprenaient expulsion. »¹

Cette phrase d'une des collaboratrices du Musée dauphinois de Grenoble permet de mesurer l'incompréhension initiale des populations roms, installées clandestinement en bordure de la ville,

¹ Entretien du 21.04.2017 avec une collaboratrice du musée pour l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème ?*.

face à la volonté du musée de les impliquer dans un projet d'exposition à leur sujet. Ce témoignage révèle les difficultés de l'équipe du musée à mobiliser ces populations dans la co-conception d'un savoir lié à l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème ?* présentée au musée d'octobre 2015 à janvier 2017².

En s'appuyant sur une série d'entretiens menés auprès des différents acteurs du projet et sur l'analyse des archives de l'exposition³, cet article propose de revenir sur la manière dont le musée a adapté sa longue expérience du participatif pour aborder un sujet d'actualité hautement polémique et politisé⁴, tout en cherchant à mobiliser des populations parmi les plus éloignées du monde des institutions culturelles. Nous nous interrogerons sur les enjeux autour de l'élaboration d'un savoir collectif en partie issu de mémoires individuelles et d'expériences de terrain.

Après un bref retour sur l'expérience participative du Musée dauphinois, cet article s'intéressera à la nouvelle conception des savoirs produite par ce processus participatif puis à son impact sur l'autorité scientifique et muséale classique. Nous étudierons ensuite les attentes et les enjeux implicites au sein du comité de pilotage

² Pour le projet *Tsiganes, la vie de bohème ?*, cette équipe était composée du directeur de l'institution d'alors, M. Jean Guibal, d'un chargé d'exposition, M. Olivier Cogne (actuel directeur du Musée dauphinois) et de M^{mes} Astrid Molitor et Pauline Wittmann, deux étudiantes en muséographie à l'Université d'Artois qui les ont assistés comme collaboratrices pour la durée du projet.

³ Il s'agit d'une trentaine d'entretiens menés entre mars et août 2017, auprès de l'équipe du musée et des différents participants à l'exposition, ainsi qu'avec quelques responsables de projets participatifs d'autres musées, dans le cadre d'un mémoire à l'Université de Neuchâtel : CERNUSCHI Armande, *Comment le musée peut-il collaborer avec les populations dont il parle ? Les enjeux d'une co-conception d'exposition au Musée dauphinois de Grenoble*, sous la direction d'Olivier Schinz, Neuchâtel : Université de Neuchâtel, Mémoire de Master en études muséales, année académique 2016-2017.

⁴ Un des exemples les plus polémiques est le discours stigmatisant de Nicolas Sarkozy tenu à Grenoble le 30 juillet 2010 accusant les Roms de voler l'argent de l'État français. Discours disponible à l'adresse URL : <http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/2014/03/27/25001-20140327ARTFIG00084-le-discours-de-grenoble-de-nicolas-sarkozy.php>

qui réunissait, en plus de l'équipe du musée, des acteurs associatifs et des membres des populations roms et tsiganes. Au-delà de sa phase de conception, nous nous interrogerons sur la visibilité de ce savoir au sein de l'exposition et sur sa conservation après le projet. Enfin, en mobilisant les retours des différents participants interviewés, cet article tentera de rendre compte de leur perception de la démarche du musée et des conséquences de cette collaboration sur leur rapport à l'institution et leur connaissance des autres acteurs du projet.

LA «MUSÉOGRAPHIE PARTICIPATIVE»⁵ DU MUSÉE DAUPHINOIS

Avant toute chose, il est important d'inscrire l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème ?* dans la politique globale du Musée dauphinois, une institution singulière dans le paysage muséal français, qui a longtemps été pionnière autant dans le choix de ses thématiques que dans la méthode de conception de ses expositions⁶. En effet, à la fin des années 1980, deux nouveaux conservateurs, et futurs directeurs de l'institution, vont élaborer la politique actuelle du musée. Il s'agit de Jean Guibal, qui vient du Musée national des arts et traditions populaires de Paris, et de Jean-Claude Duclos, issu du monde des écomusées. S'inspirant de l'écomuséologie, ils placent alors la participation de la population au centre de leur projet de «musée de société»⁷.

⁵ DUCLOS Jean-Claude, «De la muséographie participative», *L'Observatoire*, n° 40, 2012, p. 45.

⁶ Et ce dès l'arrivée de Jean-Pierre Laurent à la tête du musée, en 1971, qui va mettre en place une politique d'expositions temporaires aux scénographies immersives, novatrices, et aborder de nouvelles thématiques, notamment l'histoire de l'immigration brièvement traitée dans l'exposition *Le Roman des Grenoblois* en 1982. DUCLOS Jean-Claude, «L'immigration au Musée dauphinois», in TEULLIÈRES Laure, TOUX Sylvie (éd.), *Migrations, mémoires, musées*, Paris: La Méridienne, 2009, p. 55.

⁷ Jean-Claude Duclos donne la définition suivante des musées de société dont fait partie le Musée dauphinois: «*D'ethnographie à l'origine, ces musées ont repris à leur compte les principaux apports de l'écomuséologie, soit la muséographie du*

Au fil des expositions consacrées notamment aux populations immigrées en Isère (comme les Italiens de Corato en 1988 ou les Maghrébins en 1999), l'équipe du musée développe une méthode de conception visant à « donner la parole »⁸ à ces personnes. Ce processus qui se veut participatif repose sur la formation d'un groupe de travail aujourd'hui appelé « comité de pilotage ». Dans le cadre de *Tsiganes, la vie de bohème ?*, il réunissait plus de quarante acteurs locaux autour de quatre profils principaux : des scientifiques (historiens, sociologues et ethnologues) ; des représentants des politiques publiques locales travaillant dans la gestion de l'aide sociale⁹ ; des représentants d'associations ou d'O.N.G. majoritairement impliqués dans la défense des droits de l'Homme ou dans des actions sociales auprès des populations concernées ; enfin, des « témoins » ou « porteurs de mémoires »¹⁰ issus des populations roms et tsiganes.

Bien qu'appelé *comité de pilotage*, le rôle de ce groupe de travail s'apparente davantage à celui d'une assemblée consultative qui, lors de réunions, commente et complète un scénario développé par le musée¹¹. Ce groupe reste assez ouvert et informel, puisqu'aucun support écrit n'explique son fonctionnement et que les membres ne

temps et de l'espace comme langage, l'interdisciplinarité et la participation comme moteurs et le développement individuel et collectif comme objectif. » DUCLOS Jean-Claude, « De la muséographie... », p. 46.

⁸ Par exemple, M. Cogne déclare : « On n'imagine pas faire une exposition sans leur donner la parole, ça, c'est une règle absolue dans ce musée, que, lorsque nous abordons des cultures quelles qu'elles soient, on essaie d'inviter à la réflexion les personnes qui sont les premières concernées. » (Entretien du 06.04.2017 avec M. Olivier Cogne).

⁹ Il s'agit, dans le cas de cette exposition, d'une représentante de la Direction de l'insertion et de la famille (DIF) du département de l'Isère et de deux représentantes de la Communauté d'agglomération Grenoble-Alpes Métropole. Les noms des participants figurent à la fin du catalogue de l'exposition : GUIBAL Jean, COGNE Olivier (dir.), *Tsiganes, la vie de bohème ? Six siècles de présence en Isère*, Grenoble : Musée dauphinois, 2015, p. 135.

¹⁰ DUCLOS Jean-Claude, « De la muséographie ... », p. 48.

¹¹ M. Guibal explique : « C'est un conseil. Il conseille, il ne prend pas les décisions [...] nous gardons la faculté de décider, le chef de l'établissement arbitre. » (Entretien du 23.06.2017 avec M. Jean Guibal).

sont soumis à aucune obligation. C'est l'équipe du musée qui dirige et clôt les débats. Les échanges au sein du comité visent à aboutir à un scénario de base accepté par tous les acteurs permettant ensuite au musée de réaliser l'exposition.

Parallèlement à l'élaboration du scénario, une collecte est dirigée par l'équipe du musée avec l'aide des réseaux associatifs pour réunir les matériaux de l'exposition : témoignages et objets. En général, cette phase de conception et de collecte s'étend sur deux ans.

À la différence des expositions précédentes¹², la volonté de réaliser *Tsiganes, la vie de bohème ?* provient de la direction du musée et non d'une demande de reconnaissance sociale de la part des populations concernées. Par conséquent, il a été beaucoup plus difficile pour le musée d'établir un lien avec les populations roms et tsiganes. En effet, c'était la première fois que le Musée dauphinois traitait d'une immigration si récente et de populations souffrant d'une importante stigmatisation et vivant souvent dans une grande précarité¹³. Ainsi, contrairement aux populations d'origines grecque, italienne ou maghrébine, le musée n'a pas pu s'appuyer sur un réseau d'associations internes à la population déjà sensibilisées à la démarche muséale et intéressées à faire connaître leur histoire. Pour *Tsiganes, la vie de bohème ?*, le réseau d'associations en présence était pratiquement uniquement tourné vers l'aide sociale de première nécessité et composé de personnes extérieures aux populations concernées¹⁴. Le musée s'est donc appuyé sur ce réseau

¹² C'était notamment le cas des expositions consacrées aux populations grecques, arméniennes et maghrébines de Grenoble. DUCLOS Jean-Claude, «L'immigration...», p. 57-59.

¹³ Les premières arrivées des populations roms, principalement issues de l'Europe de l'Est, se produisent à la suite de l'intégration de ces pays à l'Union européenne au début des années 2000. LALIRE Marie-Colette, *La situation des Roms européens migrants dans l'agglomération grenobloise : état des lieux et propositions*, Rapport commandé par le Conseil général de l'Isère, mars 2012, p. 9.

¹⁴ Dont principalement l'association *Roms Action* et le centre social mobile *Action et Promotion en Milieu Voyageur* (APMV). COGNE Olivier, MOLITOR Astrid, WITTMANN Pauline, «Tsiganes: la vie de bohème?», *Hommes et migrations*, 1314, 2016, p. 147.

et sur ses relations privilégiées avec les Roms et les Tsiganes de la région, afin de mobiliser quelques individus pour participer au comité de pilotage, prêter des objets et témoigner dans l'exposition.

Ce contexte spécifique explique, au moins en partie, le nombre relativement faible de Roms et de Tsiganes ayant participé au projet. Dans les entretiens, les membres du musée témoignent en effet des difficultés qu'ils ont rencontrées pour intéresser à leur projet des populations souvent réticentes à parler de leur propre vie, car souffrant d'une forte stigmatisation¹⁵.

Il est important de souligner ici l'écart entre le discours institutionnel tenu par le musée, qui affirme « *donner la parole* »¹⁶ aux populations, et la réalité à laquelle ce discours renvoie : consulter quelques témoins roms et tsiganes rencontrés essentiellement via le réseau associatif, puis obtenir leur avis et leur approbation sur un scénario rédigé à l'interne du musée¹⁷. L'idéal du discours participatif porté par l'institution, ici confrontée à une réalité de terrain nettement plus complexe que dans ses précédents projets, est ainsi quelque peu relativisé¹⁸.

LE PARTICIPATIF ET SA NOUVELLE CONCEPTION DES SAVOIRS

Cependant, même si leur nombre est réduit, la présence de ces « témoins » ou « porteurs de mémoire » renvoie à une nouvelle conception du savoir portée par le Musée dauphinois. Un savoir

¹⁵ Par exemple, une collaboratrice du musée déclare : « *Il y a plein de gens qui ne veulent pas te parler, parce que tu n'es pas issu de la communauté, parce qu'ils en ont marre de se faire interroger par les journalistes. En gros, ce qu'ils nous disaient c'était : "Vous n'allez pas faire comme les journalistes et dire n'importe quoi sur nous ?!"* » (Entretien du 01.05.2017 avec une collaboratrice du musée pour l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème ?*).

¹⁶ MOLITOR Astrid, WITTMANN Pauline, « Retour sur une exposition participative », in GUIBAL Jean, COGNE Olivier (dir.), *Tsiganes, la vie de bohème ?...*, p. 117.

¹⁷ M. Cogne parle ainsi d'une présence « symbolique » (Entretien du 26.04.2017 avec M. Olivier Cogne).

¹⁸ M. Guibal hésite presque à parler de participatif pour ce projet d'exposition qu'il dit être le plus difficile que le musée ait mené avec une population de la région (Entretien du 23.06.2017 avec M. Jean Guibal).

qui n'est plus le seul apanage d'acteurs académiques, mais qui s'étend aussi au vécu des populations et à l'expérience de terrain des associations.

L'équipe du musée a fait preuve d'une réelle écoute envers ces quelques personnes dont le point de vue a fortement influencé les orientations et les contenus de l'exposition. La première réunion du comité de pilotage a ainsi été l'occasion pour l'équipe du musée de remettre en question un savoir théorique basé notamment sur les publications du Conseil de l'Europe, qui prône une vision très réductrice des populations tsiganes et des populations roms regroupées sous l'appellation commune «Roms»¹⁹. En rencontrant les acteurs sociaux et les «porteurs de mémoire», l'équipe du musée s'est rendu compte que le terme «Roms» regroupait en réalité des populations très différentes, à l'histoire et aux modes de vie très éloignés. À l'échelle de Grenoble, deux grands groupes se sont ainsi distingués : d'un côté, les familles sinti, manouches et gitanes françaises, installées dans la région depuis de nombreuses générations et pour la plupart sédentaires ; de l'autre, les populations roms nouvellement arrivées d'Europe de l'Est, ayant migré pour des raisons socio-économiques²⁰. L'équipe du musée a dès lors repensé son approche du sujet. Les débats au sein du comité de pilotage ont donc permis au musée de changer de paradigme et de remettre en question certaines sources scientifiques et officielles développant des analyses très englobantes.

L'IMPACT DE CES NOUVEAUX SAVOIRS SUR L'AUTORITÉ DU DISCOURS SCIENTIFIQUE ET LE RÔLE DU MUSÉE

La place des spécialistes issus du monde académique se voit renégociée par cette approche participative des savoirs. En effet, si ces spécialistes participent à la rédaction du catalogue qui accompagne l'exposition, ils sont en revanche presque absents du comité

¹⁹ *Glossaire terminologique raisonné du Conseil de l'Europe sur les questions roms*, Conseil de l'Europe, 2012, 31 p.

²⁰ LALIRE Marie-Colette, *La situation des Roms européens migrants...*, p. 6-7.

de pilotage et n'ont été consultés que de façon très ponctuelle lors de l'élaboration des contenus de l'exposition.

Dans leur témoignage, certains membres du musée voient implicitement les scientifiques comme des intermédiaires risquant de les empêcher de tisser des liens plus directs avec la population locale²¹. Ainsi, dans le cadre du projet tsigane, c'est l'équipe du musée elle-même qui se rend sur le terrain, par exemple pour voir les conditions de vie des familles roms dans les campements clandestins et les squats de la région, mais aussi pour rencontrer ces personnes et échanger avec elles sur la démarche du musée.

L'idée de constituer un savoir collectif en discutant directement avec des témoins et des gens de terrain modifie également le rôle et les activités du musée. Il n'est plus le détenteur d'un savoir constitué en interne, en lien avec ses collections. Il n'est pas non plus le porte-parole d'un savoir purement académique. Il devient plutôt une sorte de médiateur qui doit concilier les savoirs académiques classiques avec des *savoirs pratiques* et des *savoirs vécus* afin de former un discours d'exposition.

Ces nouvelles pratiques professionnelles appellent ainsi de nouvelles compétences de coordination, de médiation et de communication. Il faut écouter, gérer les conflits de savoirs, convaincre, gagner la confiance, mobiliser et fédérer les acteurs, trouver les compromis et synthétiser les informations.

Cette nouvelle réalité professionnelle s'inscrit dans le mouvement plus général des musées, qui sont de plus en plus nombreux à traiter de sujets contemporains à travers leurs expositions temporaires. La complexité de ses thématiques, souvent déconnectées de leurs collections, demande alors la participation de différents experts extérieurs au musée. Le conservateur, initialement lié au savoir des

²¹ M. Cogne déclare ainsi: «*Le fait de rester cloisonné, de [ne] donner la parole qu'à deux ou trois experts [...] m'interroge effectivement et surtout de ne pas donner la parole aux gens directement concernés, parler "à la place de". On ne peut pas parler "à la place de". Ce n'est pas possible. Nous, on essaie de travailler avec ces personnes pour que leur parole s'exprime.*» (Entretien du 06.04.2017 avec M. Olivier Cogne).

collections, laisse la place au *chargé d'exposition* ou *muséographe* qui se spécialise dans la gestion de projet, la synthèse de savoirs interdisciplinaires et l'écriture de scénarios d'exposition²².

Mais, dans le cadre du Musée dauphinois, les acteurs « issus du terrain » et « porteurs de mémoire » ne sont pas de simples informateurs, ils sont également considérés comme ayant un droit de regard sur les grandes orientations que prend le scénario d'exposition. L'équipe du musée considère ainsi que leur approbation vient légitimer la démarche du musée. Le discours muséal et le savoir sur lequel il s'appuie semblent donc ici tirer en partie leur autorité de la démarche participative elle-même.

Ce positionnement méthodologique témoigne d'une autre évolution importante au sein du champ muséal : les nouveaux liens que certains musées tissent avec la société. Le Musée dauphinois se définit comme « un musée de société »²³ inscrit dans un territoire. Il s'engage dans une relation de proximité avec les acteurs locaux dont il considère qu'il faut obtenir l'aval et s'assurer le soutien. Le musée devient ainsi une « zone de contact »²⁴ non seulement grâce à ses expositions traitant des différents acteurs de la société locale, mais aussi par le comité de pilotage, lieu d'échanges et de co-conception d'un savoir.

L'ÉLABORATION D'UN SAVOIR COMMUN : ATTENTES MULTIPLES ET ENJEUX IMPLICITES

Les huit membres des populations qui ont participé aux trois séances du comité de pilotage de l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème ?* étaient principalement issus des groupes sinti et

²² CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, « Profession », in DESVALLÉES André, MAIRESSE François (dir.), *Le Dictionnaire de la muséologie*, Paris : Armand Colin, 2011, p. 473-496.

²³ DUCLOS Jean-Claude, « De la muséographie... », p. 46.

²⁴ Pour reprendre l'expression du « musée comme espace de matérialisation d'un dialogue entre les cultures » proposée par James Clifford. CLIFFORD James, "Museums as Contact Zones", *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge : Harvard University Press, 1997, p. 188-219.

manouche de Grenoble. Informés du projet par le réseau associatif, ils sont venus d'abord pour témoigner de leur mode de vie et de leur histoire locale. Se disant habitués à voir leurs propos manipulés par les institutions²⁵, ils ont affiché une certaine appréhension au départ du projet. Cependant, les débats au sein du comité leur ont permis d'exprimer leurs attentes et leurs craintes, dont celles d'être amalgamés avec les populations roms. Comme le musée a tenu compte de leurs remarques, la majorité d'entre eux ont adhéré au propos de l'exposition. Plus largement, ces échanges leur ont offert une occasion de livrer leur parcours de vie et leur questionnement sur l'évolution de leurs droits en France. Cet espace de réflexion leur a également permis de mettre en parallèle l'histoire ancienne de leur stigmatisation au sein de la société française avec la situation que traversent actuellement les populations roms. Ce parallèle a permis à certains de relativiser leur point de vue initialement très négatif envers ces personnes et de mieux comprendre la volonté du musée de traiter en commun l'histoire des Tsiganes français et des Roms européens. Le comité de pilotage est donc aussi un moyen pour le musée de désamorcer les éventuelles tensions avec les populations concernées en amont de l'exposition et ainsi de les rallier à sa démarche.

Durant les débats du comité de pilotage, les acteurs associatifs ont assumé à la fois un discours scientifique et un discours de porte-parole des Roms et des Tsiganes. L'absence de spécialistes académiques à ces réunions a permis aux acteurs associatifs de revendiquer une vision globale du champ entre savoir théorique et connaissance intime des populations. Un double rôle qu'ils ont souvent pu acquérir dans d'autres contextes (interventions dans les mairies, les préfectures, les écoles, etc.) leur demandant d'allier un savoir scientifique général à une connaissance de terrain. L'importance de ces acteurs au sein du comité montre que,

²⁵ Un des représentants déclare ainsi : « *Moi je ne voulais pas y aller, parce que c'est des trucs qu'on fait régulièrement, [...] et quand on voit qu'on est là juste pour la photo [...]. Ce n'est pas qu'au niveau des musées, c'est partout : on nous appelle et, souvent, c'est pour prendre la photo, mais il n'y a rien derrière.* » (Entretien du 12.05.2017 avec un représentant des populations tsiganes de Grenoble).

si le musée gardait la main sur les décisions finales, il était fortement dépendant du savoir et du réseau des associations. Au sein de ce projet, on voit donc se dessiner implicitement des relations de pouvoir assez équilibrées entre le musée et les associations.

Le Conseil départemental de l'Isère, autorité de tutelle du musée, est un autre acteur qui a influencé la définition des contenus de l'exposition. Bien qu'absent des discussions, sa capacité d'influence sur le financement de l'établissement obligeait le musée à être très prudent. Il s'agissait d'aborder la situation précaire des populations tsiganes et des populations roms sans avoir à censurer ses propos, mais sans critiquer non plus explicitement les politiques en place.

Si l'équipe musée assurait une médiation entre les différents savoirs des participants, elle a également joué un rôle de médiation supplémentaire entre ce savoir collectif et le grand public. En effet, si le musée devait trouver, grâce au processus participatif, un équilibre entre le politique, l'histoire et la mémoire²⁶, il devait aussi rendre compréhensible ce savoir au grand public sans trahir les points de vue des participants, afin que tous se retrouvent dans l'exposition. Cette recherche de compromis a constitué un nouvel enjeu sous-jacent aux prises de décision du comité.

Mais cette nécessité de concilier les attentes d'un public néophyte avec celles d'un public « spécialiste » a induit de nombreuses tensions autour des appellations endogènes ou exogènes des populations, y compris dans les choix du titre²⁷. L'analyse de l'exposition montre que le musée a davantage privilégié la compréhension du large public et s'est moins préoccupé de l'accessibilité des contenus

²⁶ DUCLOS Jean-Claude, « De la muséographie... », p. 46.

²⁷ M. Cogne témoigne : « On n'était pas très à l'aise avec l'emploi de ce seul terme "tsigane" dans les communications de l'exposition, mais bon, c'est de la communication culturelle, et là on est plus dans le travail ethnographique [...] Parce qu'en fait, la plupart de ces populations ne se sont jamais dites elles-mêmes tsiganes. [...] Elles se disent françaises, roumaines, voyageurs, mais, en fait, n'emploient pas ce terme-là qui est une façon à nous de les mettre dans une case, alors qu'on voulait les en faire sortir. Donc ce n'est pas simple, j'espère qu'on est arrivé de ce point de vue [à travers l'exposition] à donner de la complexité à une lecture des médias qui généralise. » (Entretien du 06.04.2017 avec M. Olivier Cogne).

pour les populations concernées. D’abord, l’importance des textes ne permettait pas à ces populations, souvent illettrées, d’accéder au contenu. D’autre part, il revenait aux associations de se charger de faire venir les populations au musée.

Ce projet a donc principalement été pensé dans un but didactique de sensibilisation des populations extérieures aux Roms et aux Tsiganes. Pour l’équipe du musée, le discours de l’exposition se devait de faire écho à une réalité sociale. Le savoir collectif rassemblé dans le cadre de cette exposition s’articulait ainsi comme un discours alternatif au sein de la société, une réponse aux discours politiques et médiatiques qui stigmatisent les Roms et les Tsiganes²⁸. En tant que média, l’exposition est ainsi utilisée pour réagir à une actualité, mais elle devient aussi un lieu de reconnaissance symbolique pour l’histoire et la culture d’une minorité au sein de la société régionale²⁹. Les contenus ne sont pas conçus dans le cadre d’une recherche scientifique classique, mais bien dans le cadre d’une action culturelle. C’est une posture clairement revendiquée par l’institution :

«Le musée est un établissement culturel fondé sur un savoir rigoureusement constitué mais il n’est pas un établissement scientifique [...] les choix sont des choix culturels.»³⁰

Le rôle culturel du musée est donc pensé comme une intervention dans le débat social s’appuyant sur un savoir collectif dont il est le catalyseur.

²⁸ M. Cogne explique : « On a commencé ce projet en 2013, il y a 4 ans. C’est Jean Guibal qui l’a décidé [...] faisant le constat que le moment était venu compte tenu d’une actualité incessante sur ces populations immigrées des pays de l’Est, dont on nous rabâchait les oreilles à longueur de temps avec des articles et des reportages qui étaient souvent extrêmement critiques vis-à-vis de ces populations. » (Entretien du 26.4.2017 avec M. Olivier Cogne).

²⁹ STEVENS Mary, « Museums, minorities and recognition: memories of North Africa in contemporary France », *Museum and society*, vol. 5, n° 1, 2007, p. 32.

³⁰ Entretien du 23.6.2017 avec M. Jean Guibal. Voir aussi : GUIBAL Jean, « Les musées de société en France, entre mission scientifique et mission culturelle », in COTE Michel, VIEL Annette (dir.), *Le musée : lieu de partage des savoirs*, Québec : ICOM-Canada & Musée de la civilisation, p. 59-80.

UNE DÉMARCHE INVISIBLE DANS L'EXPOSITION

Si le Musée dauphinois adopte une conception d'exposition atypique, ce changement dans l'élaboration des savoirs n'impacte pas fondamentalement la forme de ses expositions, ni sa politique de patrimonialisation. Contrairement aux expositions dites « polyphoniques » ou « plurivoques »³¹ organisées par certains musées de sociétés avec les Premières Nations du Québec souvent co-auteurs des textes, le Musée dauphinois garde ici la main sur l'ensemble du discours muséal final³².

L'exposition *Tsiganes, la vie de bohème ?* proposait ainsi un parcours en quatre étapes. Après avoir introduit les différents termes endogènes et exogènes désignant les Roms et les Tsiganes, la principale partie de l'exposition présentait l'histoire de ces populations dans la région et l'évolution du regard porté sur elles par le reste de la société. Une deuxième partie donnait à voir la diversité de leurs pratiques culturelles. Puis une plus petite zone proposait quatre interviews filmées avec deux Roms et deux Tsiganes français qui témoignaient de leur parcours de vie. Enfin, l'exposition se terminait par la présentation du travail photographique de Pablo Chignard constitué de portraits de familles roms installées dans la région, ainsi que de quatre témoignages d'acteurs associatifs et d'assistants sociaux expliquant leur travail auprès de ces populations.

Il est intéressant de voir que, sur les dix témoignages audiovisuels de l'exposition, les quatre derniers étaient dédiés à des acteurs sociaux. L'exposition se terminait ainsi par la prise de parole des associations plutôt que par les populations elles-mêmes. Ce choix, en partie lié à la

³¹ DUBUC Élise, TURGEON Laurier, « Musées et Premières Nations : la trace du passé, l'empreinte du futur », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 28, n° 2, 2004, p. 11.

³² À l'exception des expositions *D'Isère et du Maghreb* (1999) et *Ce que nous devons à l'Afrique* (2010) où des membres des populations (pour la première) et des associations (pour la seconde) avaient participé à l'écriture des textes de l'exposition. POLI Marie-Sylvie, « Quels auteurs pour les textes de cette exposition ? », in DUCLOS Jean-Claude (dir.), *Pour que la vie continue... D'Isère et du Maghreb : Mémoires d'immigrés*, 1999, Grenoble : Musée dauphinois, p. 107-110 ; Entretien du 26.04.2017 avec M. Olivier Cogne.

difficulté de trouver des témoignages de Roms ou de Tsiganes, donne une légitimité importante au savoir pratique de ces acteurs de terrain.

Si le Musée dauphinois insiste sur l'importance de concevoir le contenu de manière participative, cette nouvelle déontologie n'est pas explicitée au sein même de l'exposition. M. Guibal explique que pour le musée cette pratique participative est devenue habituelle et évidente et qu'ils ne souhaitent pas forcément la mettre en avant auprès du public³³. Elle est en revanche détaillée dans le catalogue accompagnant l'exposition. De façon générale, il est rare que les projets participatifs mentionnent leur démarche au sein de leur exposition³⁴. Des études de réception axées sur cette problématique permettraient de savoir si le public perçoit des différences entre des contenus d'exposition conçus par une pluralité d'acteurs et des contenus d'exposition élaborés uniquement par le personnel du musée³⁵.

Mais, au-delà de l'exposition, que faire de cette somme de connaissances rassemblées ? Peut-on et doit-on patrimonialiser cet ensemble d'informations ? Quel est l'avenir de ce savoir collectif issu d'un processus participatif ?

LA PATRIMONIALISATION D'UN SAVOIR COLLECTIF

Depuis les années 1970 déjà, le Musée dauphinois a mis en place une phonothèque et une iconothèque lui permettant d'archiver et de mettre à disposition des chercheurs et du public la plupart des données rassemblées au fil des expositions. De plus, cette politique

³³ Entretien du 23.06.2017 avec M. Jean Guibal.

³⁴ À l'exception de l'exposition *C'est notre histoire* au Musée de la civilisation de Québec (2013) où un panneau explique la démarche de concertation menée dans le cadre de ce projet avec les Premières Nations. Situé à l'entrée de l'exposition, il a été rajouté à la demande des participants du projet (Entretien du 21.06.2017 avec Elisabeth Kaine, directrice de la Boîte Rouge vif, organisation chargée de la démarche de concertation pour l'exposition *C'est notre histoire*).

³⁵ Les recherches de Virginie Soulier apportent une première réponse à cette problématique dans le cas du Québec. SOULIER Virginie, *Donner la parole aux autochtones : Quel est le potentiel de reconnaissance de l'exposition à plusieurs points de vue dans les musées ?*, Thèse de doctorat, UQAM & Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2013.

de conservation permet au musée de présenter certains de ces contenus dans d'autres projets d'expositions ou de publications.

Mais le suivi patrimonial de ces données soulève différents enjeux : quelle est la pertinence de conserver certains expôts une fois séparés du discours de l'exposition ? Plus pratiquement, quels supports pérennes garantissent la conservation de ce savoir en grande partie immatériel (témoignages audio, captations audiovisuelles) ? Enfin, comment trouver le temps et les financements pour assurer l'inventorisation de toutes ces données au terme de l'exposition ?

Dans le cas de *Tsiganes, la vie de bohème ?*, les budgets n'ont pas été accordés au musée pour que, par exemple, les collaboratrices œuvrant à la mise en place de l'exposition puissent travailler au-delà de son ouverture à l'inventorisation de son contenu. Par ailleurs, les chargés d'exposition permanents doivent mener de nombreux projets en parallèle, et cette réalité pratique leur impose parfois de laisser en suspens la question de la patrimonialisation de ces données.

Ce constat de terrain montre que, malgré la volonté des professionnels de musée, le rendement qu'on exige des expositions temporaires semble s'imposer face à la gestion des collections, aux questions de patrimonialisation³⁶, et même parfois face à une action participative qui se voudrait plus ambitieuse (permettant par exemple de prolonger le processus participatif pendant l'exposition pour connaître le retour des participants sur le projet).

QUELS IMPACTS SUR LES PARTICIPANTS ET SUR LEUR CONCEPTION DE LEUR PROPRE SAVOIR ?

Les entretiens menés avec les participants extérieurs au musée permettent de poser différemment cette question du devenir sur le long terme du savoir collectif rassemblé pour l'exposition.

³⁶ M. Cogne déclare ainsi : « *Il faut dire qu'un projet en chasse un autre, on vit vraiment au rythme des expositions ici et que, pour être tout à fait honnête, la réflexion sur les collections arrive sans doute trop tard.* » (Entretien du 26.04.2017 avec M. Olivier Cogne).

Il ressort des discours des participants extérieurs au musée, interrogés deux ans après l'ouverture, que la question de la patrimonialisation des connaissances réunies pour l'exposition ne fait pas sens pour eux. La valeur symbolique d'une éventuelle patrimonialisation des objets et des témoignages qu'ils ont fournis ne fait visiblement pas partie de leurs préoccupations et ne semble pas même entrer dans leur conception du musée. Ce qui apparaît par contre important à leurs yeux dans le rôle qu'ils prêtent au musée, c'est de « *communiquer* » et de réagir face au présent. Ils évoquent souvent des objectifs de « *valorisation* », de « *sensibilisation* » ou de « *changement des regards* »³⁷, mais pas de « *sauvegarde*, de *protection* ou de *transmission* ». Ainsi, pour eux, le savoir rassemblé autour des objets et des témoignages semble trouver son sens uniquement dans l'expression de l'exposition. D'ailleurs, c'est l'ensemble de cette exposition que certains acteurs souhaiteraient pouvoir conserver plus longtemps dans l'idée de prolonger un acte de communication et non de capitaliser un savoir³⁸.

Cette vision communicationnelle du musée est partagée tant par les acteurs associatifs que par les témoins issus des populations roms et tsiganes interrogés. En cela, les participants extérieurs rejoignent l'une des préoccupations du musée, celle d'inscrire l'exposition comme une parole alternative face à des discours discriminants, sans pour autant avoir conscience de la mission patrimoniale du musée.

Enfin, il est intéressant de voir que l'exposition a également eu un impact sur les connaissances des participants eux-mêmes, à l'exception des Roms interrogés, qui n'ont pas gardé de souvenir

³⁷ Entretien du 17.07.2017 avec un représentant des populations tsiganes de Grenoble; entretien du 19.07.2017 avec une représentante d'*Amnesty International*; entretien du 28.04.2017 avec la représentante de la Direction de l'insertion et de la famille du département de l'Isère.

³⁸ À défaut de pouvoir faire voyager l'ensemble du projet, la directrice de *Roms Action* souhaite par exemple récupérer les bâches de l'exposition pour pouvoir les présenter dans le cadre de son travail de sensibilisation aux conditions de vie des populations roms (Entretien du 28.04.2017 avec la directrice de l'association *Roms Action*).

précis d'un projet n'ayant visiblement pas eu beaucoup d'importance par rapport à des problématiques pragmatiques souvent très accaparantes. La plupart des acteurs associatifs et des représentants tsiganes français interrogés estiment que les échanges de points de vue et d'informations que le projet a permis ont eu un impact sur leurs propres représentations des populations concernées. Par exemple, la majorité des Tsiganes français interrogés déclarent maintenant mieux comprendre la situation de vie des populations roms de la région. C'était aussi l'occasion, pour certains acteurs associatifs spécialisés dans le suivi de l'une de ces populations, de mieux connaître les réalités de vie de l'autre groupe.

Pour conclure, nous voyons que le savoir constitué à l'occasion de l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème ?* s'est inscrit dans un contexte d'actualité politique et sociale plus prégnant que pour les précédents projets du Musée dauphinois, et que ce contexte semble avoir éloigné les questions de mémoire et de patrimoine devant une nécessité première de pédagogie envers un large public et de réponse face à des discours nationalistes et racistes.

Au-delà des participants et du musée se poserait donc encore la question de l'impact que ce savoir collectivement produit a pu avoir sur le public et plus largement sur les débats régionaux autour des conditions de vie de ces populations.

Abstract: Based on a series of interviews and on the analysis of exhibition's archives, this paper proposes a review on how the Musée dauphinois de Grenoble elaborated the exhibition "Tsiganes: la vie de bohème?" (October 2015 - January 2017) which was dedicated to the Romani and Gypsy populations of Isère. The analysis of this kind of exhibition, which involves a participatory process, will allow us to study the issues that arise from a collective knowledge production, that is mainly the result of both individual memories and field experiences.

JOLE CERRUTI

**OBJETS ET SAVOIRS EN MOUVEMENT
EN NOUVELLE-CALÉDONIE : HISTOIRES
ET POLITIQUES D'UN PATRIMOINE PARTAGÉ**

Résumé : Disséminés au fil des siècles aux quatre coins de la planète, les objets d'« art traditionnel » de la Nouvelle-Calédonie sont aujourd'hui considérés comme des porte-parole d'un monde autochtone de frontière. En passant par les parcours biographiques possibles d'une collection rassemblée en Italie, l'idée est de proposer une réflexion sur certaines pratiques patrimoniales néo-calédoniennes contemporaines et sur la performativité du discours institutionnel sur les thèmes de l'art et de l'identité culturelle.

1. OBJETS, IDENTITÉS, PATRIMOINES

TERRE DE RENCONTRES, D'ÉCHANGES ET DE CURIOSITÉS

Lambeaux de terre émergée dans les eaux du Pacifique, les îles de la Nouvelle-Calédonie¹ attirent depuis longtemps des voyageurs, des explorateurs, des hommes de foi et bien d'autres encore. Rebaptisée par James Cook à l'image des terres européennes, la

¹ La Nouvelle-Calédonie est l'archipel de la Mélanésie situé à environ 1 500 kilomètres de la côte est de l'Australie. Il comprend une île majeure, aussi dite la Grande Terre, et un groupe d'îlots mineurs qui, respectivement du nord au sud, sont les îles Bélep, les îles Loyauté (Ouvéa, Lifou, Tigea et Maré) et l'île des Pins.

Calédonie passe en 1853 sous le contrôle de la France du Second Empire.

Nombreuses sont les histoires qui narrent les premières rencontres entre les étrangers arrivés par la mer et la population locale. C'est ainsi que le commandant de navire Julien-Laferrière écrit notamment en 1844 :

«les naturels, qui ne nous quittaient plus du moment où nous mettions le pied à terre, [...] nous touchaient à travers nos vêtements, comme pour voir si nous étions faits comme eux»².

Comme s'ils étaient faits en une matière différente de la leur, selon Laferrière, les indigènes n'arrivaient pas à croire qu'ils étaient eux aussi des hommes en chair et en os : *«nous avons cru que votre navire était descendu du ciel»³*, auraient-ils déclaré en les voyant arriver, rapporte le père mariste Pierre Rougeyron.

Des étrangers aux embarcations lourdes et aux métaux scintillants attiraient les regards ébahis de femmes et d'hommes à la peau foncée habitant une île éloignée du reste du «monde». Les sons et les symboles d'abord inintelligibles devinrent au fil du temps plus familiers, alors que l'intérêt réciproque se traduisait de plus en plus fréquemment en des prises de connaissance : c'est lorsque le drapeau tricolore flotta pour la première fois au vent le long de ces côtes que l'histoire d'une rencontre entre civilisations débuta dans ce recoin de la planète.

Au cours du XIX^e siècle, la Nouvelle-Calédonie a assisté, parallèlement à la mise en place du gouvernement colonial, à l'arrivée d'une mission mariste pionnière et avide de reconnaissance⁴. Dans

² Rapport du commandant Julien-Laferrière au contre-amiral Dupetit-Thouars, 7 mai 1844, Archives nationales d'outre-mer, ANOM carton 29.

³ Lettre du père Pierre Rougeyron au supérieur général Colin, 3 septembre 1846, in *Lettres reçues d'Océanie*, Vol. 4, doc. 533.

⁴ En raison des longues querelles entre la France et la Grande-Bretagne, en Nouvelle-Calédonie la mission évangélicatrice a été guidée par des missionnaires protestants ainsi que par des missionnaires maristes. De toute façon, en ce cas, l'attention est focalisée sur le rôle crucial des pères maristes, surtout par rapport au prélèvement des ouvrages qui font l'objet de cette recherche.

les années 1840, un groupe de jeunes hommes habillés en noir se plongèrent avec audace, parfois même au péril de leur propre vie, dans les jours et dans les nuits d'une terre en apparence sauvage, habitée par des personnes dépourvues de vêtements et d'un dieu. De temps en temps, les navires de France apportaient aux pères du soutien et des provisions de vivres, qui devaient suffire pour les longues périodes de solitude; en attendant, maintes églises furent bâties, puis abattues; maints objets furent échangés, certains peut-être même volés; les étoffes colorées se substituèrent aux tissus en fibre végétale; aux coiffures traditionnelles s'ajoutèrent les médailles. Entre-temps, les communautés locales continuèrent à attiser des discordes anciennes et à nouer de nouvelles alliances. Des combats sanglants succédèrent à des périodes de paix apparente, tandis que les gouverneurs, les érudits et les collectionneurs s'engageaient déjà dans le prélèvement de raretés pour s'en vanter, une fois parvenus à l'autre bout du monde. C'est ainsi que les étrangers venus de la mer se transformèrent peu à peu en conquérants, alors que les autres, cultivateurs de taros et ignames, devenaient le peuple *kanak*⁵.

La seconde moitié du XIX^e siècle est une période très importante pour comprendre la suite des événements historiques et politiques de la Nouvelle-Calédonie. Ce fut la période où le système colonial affirma sa suprématie politique et militaire, provoquant le détachement graduel des communautés locales d'une partie de leur univers symbolique et cognitif. Il s'agit sans doute d'une époque dramatique, marquée par nombre de pertes et d'incompréhensions, mais aussi d'un moment qui a conduit vers de nouvelles formes de culture et de société.

Au fil des dernières décennies du XIX^e siècle une très grande quantité d'objets a abandonné ces îles du Pacifique pour atterrir

⁵ Le terme *kanak*, d'origine hawaïenne, était initialement utilisé par les Européens pour nommer les Mélanésiens de manière plutôt généralisée. Successivement, le mot a été récupéré par les communautés locales et réactualisé aussi par rapport aux mouvements d'auto-affirmation culturelle. Aujourd'hui, il désigne la population autochtone de la Nouvelle-Calédonie.

dans les nombreuses collections qui prennent place aujourd'hui dans les musées d'Europe et du monde entier. Des objets sacrés et de guerre, qui jusqu'à ce moment-là avaient constitué la vie kanak, s'éloignèrent du quotidien pour devenir des curiosités, des exotismes et le support d'histoires fascinantes pour savants et colonisateurs. Nombre de ces histoires sont encore aujourd'hui incomprises au-delà de la matérialité de ces objets ; certaines d'entre elles, en voyant le jour, permettent de reconstituer des identités culturelles et des formes d'appartenance. Aujourd'hui, ces mêmes objets « d'art » sont considérés comme faisant partie d'un « patrimoine dispersé », dont les routes ont su transformer la perte en parcours de récupération de la mémoire. Les dépôts et les salles d'exposition des musées où ils demeurent actuellement ont permis la conservation d'artefacts qui continuent à témoigner de la présence d'un pays et de ses habitants. Les chemins qui unissent ces objets à leurs histoires s'avèrent être un réseau fascinant de relations humaines anciennes et actuelles, qui peu à peu ont constitué les biographies et les muséographies du patrimoine artistique kanak.

JEAN-MARIE TJIBAOU :
L'ÉMERGENCE DU PATRIMOINE CULTUREL

En 1936, non loin d'Hienghène, dans le Nord de la Grande Terre, naquit l'une des plus intéressantes figures intellectuelles de la Nouvelle-Calédonie : Jean-Marie Tjibaou. Le jeune Tjibaou quitta assez tôt son village natal pour entreprendre un parcours formatif, qui se serait avéré à la fois riche de rencontres et de contaminations. Rentré de France, où il avait mené ses études en ethnologie, il put mettre à profit un bagage d'expériences interculturelles, utiles pour lancer une action politique en faveur de son peuple⁶.

⁶ En dépit des diversités culturelles qui ont caractérisé longtemps la vie de l'archipel mélanésien, il convient de rappeler que jusqu'à 1946, la société néo-calédonienne était gouvernée par le *Code de l'Indigénat*, un ensemble de dispositions visant à différencier les citoyens français des indigènes, en posant ces derniers hors du droit commun.



Image n° 1. Peinture murale de Jean-Marie Tjibaou à Hienghène, dans le Nord de la Grande Terre. Auteur : Reinerhaus H. Source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AGraffiti_Tjibaou

Alors que dans les années 1970 la situation sociale de la Nouvelle-Calédonie souffrait de tensions dues à la réitération d'expropriations foncières, à des phénomènes de marginalisation ethnique, ainsi qu'à l'émergence de mouvements sociaux révolutionnaires, Tjibaou fut d'abord élu maire de Hienghène, puis vice-président du parti pro-indépendantiste, l'Union calédonienne; ce n'est que quelques années plus tard qu'il arrivera à la tête du Front de libération nationale kanak socialiste (FLNKS), se confirmant comme le promoteur d'un mouvement indépendantiste unique en son genre⁷.

⁷ Sur la vie de Jean-Marie Tjibaou voir WADDEL Eric, *Jean-Marie Tjibaou, Kanak witness to the world: an intellectual biography*, Honolulu : University of Hawaii Press, 2008, 225 p.; et BENSA Alban, WITTERSHEIM Eric, «Nationalism and

Particulièrement sensible aux problèmes identitaires concernant les communautés locales, Tjibaou put déjà en 1975 organiser un événement qui, pour la première fois, mettait en scène, face à un public vaste et multi-ethnique, une image renouvelée de la *culture* kanak : il s'agissait du festival Mélanésia 2000⁸. Convaincu de la nécessité d'un changement, le leader sentit l'importance de rompre avec l'engourdissement culturel dans lequel se trouvait son peuple, à la suite de la colonisation. En s'écartant d'un passé fait d'aliénation et de malentendus, le moment était arrivé pour les Calédoniens de sortir de l'ombre et de développer une nouvelle conscience de soi libre du mépris et du préjugé. Toujours guidé par sa clairvoyance et son intuition, le leader promut un mouvement social visant à créer une ouverture dans les politiques de confrontation, à créer le dialogue là où il n'y en avait jamais eu, afin que la présence kanak soit tangible et reconnue.

Ce fut ainsi que, à la base d'une action politique et intellectuelle innovante, les mots *culture* et *patrimoine* devinrent synonymes d'engagement et de programmaticité. Le projet identitaire élaboré par Tjibaou était orienté vers le devenir, dénué donc du fardeau statique d'un passé perdu, et nécessairement riche de tous les hybridismes et resémantisations spécifiques de la multiculturalité. La reconstruction de la culture kanak passait ainsi par la prise de conscience et par la divulgation de son propre potentiel artistique, expressif et communicatif. Un des projets à réaliser à cet égard concernait en effet l'ouvrage de reconnaissance de tous ces objets qui, éparpillés partout dans le monde, contribuaient à

Interdependence: The Political Thought of Jean-Marie Tjibaou», *The Contemporary Pacific*, n° 10.2, 1998, p. 369-384.

⁸ Mélanésia 2000 a été l'événement qui, contrairement au sentiment de marginalisation répandu qui définissait les communautés locales, a contribué à la renaissance d'une réalité culturelle jusqu'à ici demeurée isolée. C'est à ce moment-là que, pour la première fois, le monde kanak put se manifester à sa contrepartie historique à travers l'art, pour ouvrir la voie à une reconnaissance culturelle mutuelle. Pour davantage d'informations sur le festival Mélanésia 2000 voir SOCIÉTÉ DES OCÉANISTES, « Le point de vue de Jean-Marie Tjibaou président et organisateur du festival », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 101, 1995 ; et TJIBAOU Jean-Marie, *La présence kanak*, Paris : Odile Jacob, 1996, 326 p.

constituer le «patrimoine culturel» de la Nouvelle-Calédonie: une fois retrouvés, il convenait de découvrir de quelles manières ils étaient conservés, et dans quelle mesure ils se rendaient porte-parole du peuple kanak⁹.

Durant ces années de militance politique et culturelle, un nouveau concept de patrimoine prit corps à travers les discours et les paroles de Tjibaou: il s'agissait d'une idée de synthèse entre les significations appartenant à des mondes conceptuels différents mais contigus, et d'un projet de requalification d'ouvrages humains qui devraient perdurer pendant les générations à venir.

Avec Jean-Marie Tjibaou, une nouvelle voix faisait irruption dans l'histoire, remettant en question le flux intransigeant des événements. Mais, comme on le sait, les politiques d'échange ne sont jamais exemptes de pertes et de compromis, et bien souvent elles impliquent, pour l'un des acteurs, le recours à des univers symboliques partagés seulement en partie: «*si je peux aujourd'hui partager avec un non-Kanak de ce pays ce que je possède de culture française, – expliquait le leader dans une interview –, il lui est impossible de partager avec moi la part d'universel contenue dans ma culture*»¹⁰.

Perdues dans les méandres d'un passé douloureux, de prétendues authenticités laissent enfin la place à la recomposition des significations: art et patrimoine deviennent les nouvelles expressions de la vie matérielle d'un peuple, ainsi que les sémantiques nécessaires à la rencontre entre diversités.

PATRIMOINES AMBASSADEURS, PATRIMOINES DISPERSÉS

En 2013, une délégation d'anciens venus de Nouvelle-Calédonie fut invitée à Paris pour célébrer l'inauguration d'une exposition d'art traditionnel kanak devenue célèbre, intitulée: *Kanak. L'art est une parole*. Accueillie entre 2013 et 2014 par le Musée du quai

⁹ TJIBAOU Jean-Marie, *La présence kanak*, Paris: Odile Jacob, 1996.

¹⁰ TJIBAOU Jean-Marie, *La présence kanak...*, p. 159.

Branly, l'exposition réunissait environ 300 pièces (entre objets et documents) provenant de différents musées du monde. Pendant la cérémonie, les anciens offraient leurs danses et leurs discours au public, avec l'intention de remettre aux artefacts la tâche de perpétuer la parole des ancêtres à l'époque actuelle. Les scénographies rituelles réalisées à cette occasion visaient à exprimer la continuité entre pratiques antiques et contemporaines, et à célébrer le consentement des néo-Calédoniens au partage de leur patrimoine artistique avec les Européens et le monde entier¹¹.

Pour la Nouvelle-Calédonie, la devise de la logique d'échange trouve ses racines dans une série d'initiatives bien connues, dont la première fut *De jade et de nacre. Patrimoine artistique kanak*, une exposition qui eut lieu en 1990 d'abord à Nouméa, puis à Paris au sein du Musée des arts africains et océaniques. À cette occasion, il fut possible de recomposer un éventail plutôt large d'œuvres traditionnelles et surtout d'insérer, pour la première fois, ces nouveaux savoirs dans un circuit de voyages entre l'Océanie et le reste de la planète¹².

À partir de l'exposition des années 1990, les travaux d'étude et de valorisation des objets traditionnels kanak ont suscité beaucoup d'intérêt et ont remporté un franc succès. Emmanuel Kasarhérou, ex-directeur du Centre culturel Tjibaou¹³ et chargé de mission pour l'Outremer au Musée du quai Branly (ainsi que co-commissaire de la même exposition parisienne de 2013), raconte comment, juste à partir de *De jade et de nacre*, un intéressant projet de mise en

¹¹ Parmi les sources audiovisuelles sur l'exposition parisienne, voir LALLAOUI Mehdi, *Ancêtres kanak à Paris : Musée du quai Branly, octobre 2013*, Paris : Société des Océanistes, 2013.

¹² Cf. BOULAY Roger, «De jade et de nacre : patrimoine artistique kanak», *Journal de la Société des Océanistes*, n° 90, 1990, p. 57-58.

¹³ Le Centre culturel Tjibaou est né sous l'impulsion du leader homonyme qui, pendant ses années de militance politique, put obtenir l'engagement du gouvernement français pour le financement de l'entreprise. L'institut a été inauguré en 1998, plusieurs années après la mort de son initiateur, et aujourd'hui il constitue un musée et un centre de recherche d'un très grand intérêt pour l'étude et la mise en valeur du patrimoine mélanésien et kanak.

valeur du patrimoine a pris forme, en proposant un changement de perspective par rapport aux pratiques classiques de récupération de l'art traditionnel: il s'agissait du programme connu sous le nom de «objets ambassadeurs». Durant l'aménagement de l'exposition de 1990, l'ancien commissaire insista en effet pour qu'une *tête de monnaie*¹⁴ offerte au pasteur et ethnologue Maurice Leenhardt par le clan Misikoéo (situé dans la vallée de Houaïlou) au début du xx^e siècle, et conservée au sein du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, en Suisse, rentre enfin dans son lieu d'origine. Kasarhérou étant lui-même un descendant des Misikoéo, il s'adressa aux anciens du clan, pour connaître leurs sentiments vis-à-vis de ce don, qui aujourd'hui demeure lié à des récits et à des mémoires¹⁵. Contrairement aux prévisions les plus probables, les membres du clan décidèrent de ne pas demander le retour d'un objet qui, conservé longtemps loin de là, avait préservé intact le témoignage et l'histoire d'une rencontre. Ce fut ainsi que naquit l'idée de renouveler, à travers le voyage, le pouvoir évocateur de certains objets qui seraient à partir de ce moment-là devenus les messagers inédits de ce peuple mélanésien. Depuis 1998, le Centre culturel Tjibaou accueille en effet des œuvres d'art qui, provenant de différents pays, rentrent provisoirement en Nouvelle-Calédonie, pour ensuite retourner dans leurs «musées d'adoption» avant de devenir les ambassadeurs du peuple kanak¹⁶. Le succès et l'intérêt profond suscités par cette initiative tout à fait singulière sont sans

¹⁴ La *tête de monnaie* est un objet visant à évoquer l'image des ancêtres, qui appartient à la production artistique traditionnelle kanak et qui aujourd'hui renvoie encore au symbolisme des pratiques cérémoniales et d'échange locales, cf. KASARHÉROU Emmanuel, «L'ambassadeur du brouillard blanc», in GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland (éd.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2005, p. 285-287.

¹⁵ On a tendance à supposer que l'échange entre les communautés kanak et le pasteur a eu lieu contextuellement à la conversion du clan au protestantisme au début du xx^e siècle, cf. KASARHÉROU Emmanuel, «L'ambassadeur...», p. 286.

¹⁶ Sur les objets ambassadeurs voir aussi MWA VEE, Revue culturelle kanak, *Patrimoine kanak et musées – Collections publiques – Patrimoine dispersé – Objets ambassadeurs*, Agence du développement de la culture kanak, n° 54, 2006.

doute remarquables aussi bien sur le plan muséologique que sur le plan de la requalification d'un patrimoine, qui aujourd'hui encore demeure éparpillé. Ce projet a en effet eu le mérite d'encourager la recherche sur les nombreux ouvrages traditionnels de la Nouvelle-Calédonie, et d'élargir les connaissances sur les divers musées où ils sont actuellement rassemblés. La plus importante contribution à cet égard a été la réalisation de l'*Inventaire du patrimoine kanak dispersé* (IPKD)¹⁷ qui, conformément à l'ancien projet de Jean-Marie Tjibaou, nous permet aujourd'hui d'être davantage sensibilisés sur les différentes collections kanak du monde et sur leur état de conservation.

Les objets ambassadeurs tentent ainsi de revisiter les parcours habituels de récupération de la mémoire: les distances qui séparent objets et personnes semblent être comblées par une poétique réitérée de la rencontre, tandis que la dispersion aboutit à la sémantique rassurante d'un voyage à la fin duquel est prévu un retour.

Grâce aux diverses initiatives consacrées à la valorisation de ce qui aujourd'hui représente «l'art traditionnel» néo-calédonien, l'idée d'un patrimoine diffus, dispersé et ambassadeur a continué au fil des dernières décennies à se répandre et à se recomposer sur la base de milieux institutionnels géopolitiquement disloqués, supportant la réinvention créative d'un monde autochtone transfrontalier.

Le long chemin qui rapproche les inventaires, les départs et les rentrées raconte une histoire riche de fascinations, qui mène aussi à la réflexion sur la nature complexe des politiques liées à la mémoire et à l'identité. L'idée de rendre ces objets des voyageurs

¹⁷ L'IPKD est un projet réalisé sous la direction d'Emmanuel Kasarhérou et Roger Boualy (spécialiste des arts océaniques), visant à proposer une sélection ample et raisonnée des matériaux néo-calédoniens disséminés dans les musées du monde, consultable à travers une base de données numérique, cf. KASARHÉROU Emmanuel, BOULAY Roger, BERTRAND Étienne, *Art kanak. Trajectoires d'un inventaire – Conférence sur l'aventure et l'avenir de l'inventaire raisonné du patrimoine kanak dispersé*, Conférence enregistrée à la Maison de la Nouvelle-Calédonie, Paris, le 27 octobre 2015.

a préparé le terrain pour que plusieurs institutions d'ampleur internationale puissent repenser les patrimoines qu'elles conservent, et parvenir à la construction de nouveaux langages muséaux. De Tjibaou à nos jours, le projet de recomposer un ancien univers symbolique et matériel désintégré continue à se développer, n'ayant de cesse de reformuler de nouvelles formes d'autoreprésentation.

2. FRAGMENTS DU PATRIMOINE DISPERSÉ

LA NOUVELLE-CALÉDONIE AU MUSÉE DE PRÉHISTOIRE ET D'ETHNOGRAPHIE LUIGI PIGORINI DE ROME

L'un des endroits où les secrets du patrimoine dispersé demeurent depuis longtemps silencieux est le Musée de préhistoire et d'ethnographie Luigi Pigorini de Rome.

Le musée ethnographique romain a comme origine l'ancien Musée kircherien¹⁸, une institution née vers la fin du XVII^e siècle et qui rassemblait objets et antiquités du monde entier. À mi-chemin entre les cabinets de curiosités et les chambres des merveilles, le musée fondé par Athanasius Kircher s'exhibait entre des voûtes étoilées qui accompagnaient l'observateur dans un voyage à la découverte d'ouvrages humains, qui tenait du mystique et du surnaturel.

Aujourd'hui, le musée Pigorini replace sa mission loin du musée historique d'inspiration jésuite, et se situe à l'intérieur d'un édifice remontant à la période fasciste, dans la banlieue est de Rome. Malgré les hauts murs monochromes et les géométries aseptisées qui dominent la structure de l'extérieur, à l'intérieur le musée conserve encore aujourd'hui des univers et des savoirs rassemblés dans l'une des collections les plus importantes

¹⁸ Le Musée kircherien a été une collection publique de curiosités rassemblée au sein du *Palazzo del Collegio Romano*, un édifice datant au XVI^e siècle et appartenant à la Compagnie de Jésus. C'est dans une aile du palais que, à côté des collections du jésuite Athanasius Kircher, en 1876, Luigi Pigorini a finalement fondé l'ancien *Regio Museo Nazionale Preistorico Etnografico di Roma*.

d'Europe. En traversant l'entrée du musée, on accède à un immense escalier central d'où se dégagent deux grands couloirs latéraux ; au premier étage se trouvent les collections ethnographiques divisées par aires géographiques, tandis que le second étage est réservé à la préhistoire et à l'archéologie. À l'instar de deux grandes nefs, les couloirs qui donnent accès aux installations permanentes guident le visiteur à travers des espaces dominés par un silence presque mystique qui met d'autant plus en valeur la distance des foules de la ville.

La quiétude des vitrines ne laisse à ses hôtes qu'une partie de la vaste collection d'objets conservés en dépôt, qui se dévoile seulement à un cercle plus restreint de visiteurs. Mais, une fois libérés des délicats emballages en papier blanc, les artefacts découvrent enfin ces fibres, ces pierres et ces sculptures qui appartenaient autrefois aux yeux et aux mains d'hommes vivant loin d'ici et qui aujourd'hui peuvent continuer à raconter.



Image n° 2. Le Musée de préhistoire et d'ethnographie L. Pigorini de Rome.
Vues extérieure et intérieure. Photographies de Jole Cerruti.

Au musée Pigorini, il y a plus de 900 pièces provenant de Nouvelle-Calédonie, dont 200 font partie du fonds Giglioli¹⁹. Pour chacun de ces objets, Enrico Giglioli a eu soin de noter le lieu du prélèvement et, dans la mesure du possible, même les noms des personnes auxquelles ils avaient appartenu. Avec le zèle méticuleux d'un esprit voué à la minutie scientifique, l'ancien professeur de zoologie a construit une véritable archive riche en renseignements sur les intermédiaires, les dates des acquisitions et les descriptions des objets et des usages auxquels ils étaient destinés. Persuadé de l'importance de chaque détail, Giglioli a été à même de nous laisser un ouvrage rare dans son genre et d'un très grand intérêt historique, ethnographique et patrimonial qui, désormais éloigné des premiers propos évolutionnistes, se voit accorder toute sa valeur par rapport aux plus récentes initiatives sur l'art kanak.

LES OBJETS, LES HISTOIRES

Les objets du fonds Giglioli ont tous été recueillis en Nouvelle-Calédonie pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, période dense en événements déterminants pour l'histoire de l'archipel mélanésien. Au-delà des empreintes laissées par les missions évangélistes et militaires, c'est dans ce contexte que furent introduites de nouvelles techniques de subsistance (telles que le pâturage), ainsi que des stratégies d'accroissement de la population d'origine européenne. Parallèlement à ces événements, on assista à la mise en place d'un nouveau cadre politique et à des formes de pouvoir inédites, qui changèrent l'ensemble des pratiques sociales antérieures à la colonisation : il s'agit donc d'un moment de confrontation crucial entre contreparties étrangères, où la suppression récurrente de rituels, d'habitudes et de croyances locales changea de manière définitive le mode de vie de la population autochtone.

¹⁹ Le fonds prend son nom de l'ancien professeur de zoologie, Enrico Hillyer Giglioli, qui a vécu pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. Ethnologue, en plus d'être homme de science, Giglioli consacrait une grande partie de son engagement à l'étude des diversités humaines, parvenant à rassembler une collection incroyablement vaste de matériaux d'intérêt ethnographique.



Image n° 3. Fourchette cannibalesque ayant appartenu au chef Cohima. Fonds Giglioli, Musée de préhistoire et d'ethnographie de Rome, réserves. Photographie de Jole Cerruti.

Dotés de dates et d'annotations de toutes sortes, les objets Giglioli témoignent des différents moments de cette délicate période historique, où l'équilibre entre les colons et les indigènes a été en constante évolution: 1853 a par exemple été l'année de la signature par le contre-amiral Auguste Febvrier-Despointes à Balade, dans le Nord de la Grande Terre, de l'acte officiel de la prise de possession de la Nouvelle-Calédonie. Entouré des tribus locales et de «*tous ses officiers en grande tenue*»²⁰, Febvrier-Despointes se servit du père mariste Pierre Rougeyron pour la médiation entre les deux groupes et pour la traduction du document fatidique. Dans ce théâtre fait d'interprétations controversées et de passages de propriété, l'un de ces objets passa de l'autre côté de la barricade: c'était une hache ayant appartenu à l'un

²⁰ DAUPHINÉ Joël, *Pouébo. Histoire d'une tribu canaque sous le Second Empire*, Paris: L'Harmattan, 1992, p. 9.

des chefs indigènes, envoyée à Paris justement par le père Rougeyron. C'est de 1868 que date, en revanche, une « fourchette cannibalesque » récupérée à Pouébo (dans le Nord-Est de la Grande Terre), et ayant appartenu à Cohima, chef des Ouébias, bien connu pour son hostilité envers les colonisateurs. Victime, à cette époque, des pressions croissantes du gouvernement colonial, la population de Pouébo, et en particulier la tribu des Ouébias, fut à la tête d'une série de violentes rébellions. La fourchette, associée parfois aux lointains souvenirs d'un passé cannibalesque, fut enlevée pendant une expédition punitive, emportant avec elle la mémoire d'un célèbre chef et de son peuple.

Nombre d'objets du fonds romain narrent les temps et les endroits de ces îles du Pacifique : certains dressent le portrait de ceux qui appartenaient à une histoire contée par d'autres ; d'autres portent le signe d'une rencontre continue entre civilisations. L'une des pièces les plus intéressantes de la collection Giglioli est, à cet égard, la hache ostensor²¹ ayant appartenu à un célèbre chef de Hienghène, connu sous le nom de Basset Bouarate. L'année 1859, au cours de laquelle cet objet fut récupéré, est en fait un élément déterminant puisqu'elle correspond à la période où l'ancien chef était exilé à Tahiti, et aux violentes tensions entre le gouvernement, la tribu et les maristes, qui prirent et envoyèrent finalement la hache en Europe. Ces tensions conduisirent enfin au conflit douloureux des années 1859-1860, qui culmina avec une action répressive envers la communauté locale, destinée à apaiser les rébellions. Au cœur de ces rencontres, désaccords et intérêts de toutes sortes, cet artefact a traversé l'océan et il laisse de nos jours

²¹ Constituée, généralement, d'une pierre circulaire fixée sur une poignée enrichie de fibres végétale et de coquillages, la hache dite « ostensor » a souvent été décrite par des sources anciennes comme un objet consacré aux meurtres et aux rites cannibalesques. Plus récemment, cet artefact unique dans son genre a plutôt été lié au symbolisme des pratiques cérémonielles et du prestige social de la société traditionnelle, devenant l'un des objets les plus représentatifs de l'art néo-calédonien dans les collections d'Europe et du monde. BOULAY Roger, « La Hache ronde, dite hache ostensor », in BOULAY Roger, KASARHÉROU Emmanuel (éd.), *Kanak. L'art est une parole*, Arles : Musée du quai Branly/Actes Sud 2013, p. 40-53.

affleurer le portrait controversé de la personne à laquelle il appartient, à travers les voix de ceux qui le rencontrèrent à l'époque.

Tableau n° 1

«Il y avait quatre mois que le chef du pays [Bouarate] avait donné un champ au Père Viard, et il l'avait gardé intact. A notre arrivée, ce chef, dans l'intention de nous attirer chez lui, nous fit très bon accueil. Il fit arracher les ignames, et nous donna en outre des cocos. Ces cocos étaient tabou, mais ayant prié le fils du chef (enfant de 7 à 8 mois) de laver ce tabou, il fut censé nous l'avoir accordé, et l'on nous donna les cocos... Nous pûmes alors apaiser notre faim, et ce n'était pas trop tôt.»

Lettre du père mariste Rougeyron à Colin, 1^{er} octobre 1845²²

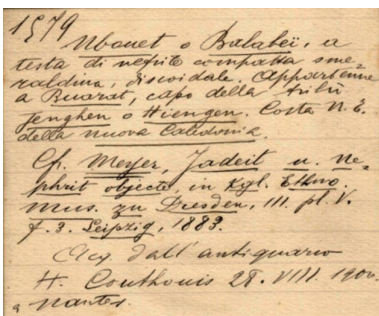
«Que dirai-je de leur anthropophagie ?

Elle est portée au dernier excès par quelques-uns. Un capitaine anglais, faisant du bois de santal à Hienghène, tribu éloignée de la nôtre de quinze lieues, compta jusqu'à 17 cadavres sur les embarcations du chef de cette tribu. Ces cadavres étaient destinés à un festin.»

Lettre du père mariste Rougeyron à Colin, 3 septembre 1846²³



Hache ostensor ayant appartenu au chef Bouarate, Musée de préhistoire et ethnographie L. Pigorini de Rome. Photographie de Fabio Naccari. Museo delle Civiltà – Museo Nazionale Preistorico Etnografico "L. Pigorini", avec l'autorisation du Mibact.



Note rédigée par Enrico Giglioli sur la hache ostensor du chef Bouarate. Reproduction avec l'autorisation du Musée Pigorini de Rome.

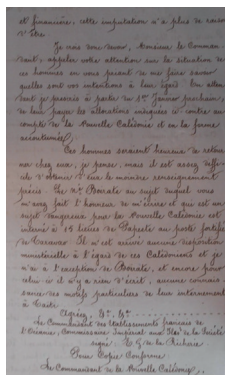
²² Lettre du père Pierre Rougeyron à Colin, son supérieur en Europe ; 1^{er} octobre 1845, in *Lettres reçues d'Océanie*, Vol. 3, doc. 407.

²³ Lettre du père Pierre Rougeyron à Colin, 3 septembre 1846, in *Lettres reçues d'Océanie*, Vol. 4, doc. 533.

«Des calédoniens prisonniers de guerre furent dirigés sur Papeete pour y être soumis à une surveillance spéciale [...] Ces calédoniens sont aujourd'hui au nombre de 15; ces [sic] sont les nommés Bouarate, Kuina, Touro [...]»

«Le nommé Bouarate, au nom duquel vous m'avez fait l'honneur de m'écrire et qui est un sujet dangereux pour la Nouvelle-Calédonie est interné à 15 lieues de Papeete au post [sic] fortifié de Taravao.»

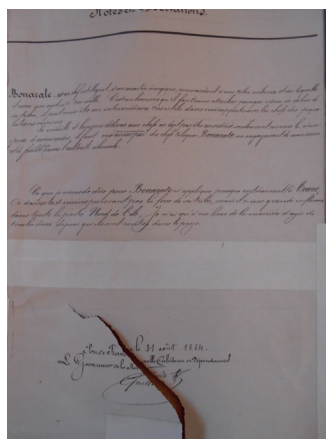
Lettre du capitaine E.G
de La Richerie, 5 décembre 1861²⁴



Extrait
de la lettre originale
du capitaine
de La Richerie, ANOM,
Carton 26.

«Bouarate est un chef intelligent, d'un caractère énergique, commandant à une tribu nombreuse et sur laquelle il exerce une autorité très réelle. C'est un homme qu'il faut nous attacher parce que, même en dehors de sa tribu, il peut nous être un intermédiaire très utile dans nos rapports avec les chefs des populations voisines. La médaille d'honneur délivrée [sic] aux chefs ne doit pas être considéré [sic] comme la récompense des services rendus, il faut voir aussi par des chefs tels que Bouarate un engagement de soumission et de fidélité envers l'autorité coloniale.»

Note du gouverneur de la Nouvelle-Calédonie, Charles Guillain,
31 août 1864²⁵



Extrait de la note originale rédigée
par le gouverneur Guillain,
ANOM, Carton 171.

²⁴ Lettre du capitaine E.G. de La Richerie au Commandant de la Nouvelle-Calédonie (Papeete 1861), ANOM, Carton 26.

²⁵ Note du gouverneur C. Guillain, Port de France 1864, ANOM, Carton 171.

La polyphonie des voix et des rencontres qui demeurent silencieuses à l'intérieur de ces objets racontent les visages possibles du passé, ainsi que la complexité des jeux de force qui les ont poussés vers leur premier et long voyage. Chaque récit émerge d'oublis et de mémoires perpétrées par ceux qui ont eu la possibilité de les narrer; néanmoins, au-delà de la criticité de ces voix partielles et narratives, il reste intéressant de sombrer dans la profondeur de probables biographies cachées, et de se surprendre encore à la vue des objets qui les remettent en lumière.

Aussi centralisateurs que soient les processus de construction de l'*Histoire*, la perspective que plusieurs *histoires* nous offrent consiste à pouvoir scruter, à travers les interstices et les ruptures qui composent leurs récits entrecoupés. Dans tous les cas, ils sauront être le reflet de ces moments de vie réelle qui ont amené au voyage initial de ces ouvrages, ainsi qu'à la construction de nouveaux patrimoines possibles.

EXPÉRIENCES MUSÉALES, TERRAINS MULTISITUÉS

Comme observé dans ces pages, depuis les années 1990, nombreuses ont été les initiatives avec lesquelles les institutions ont répondu à l'appel captivant du patrimoine kanak dispersé. Dès l'époque de *De jade et de nacre* (l'exposition pionnière de 1990-1991), au-delà des plus célèbres projets réalisés entre Paris et la Nouvelle-Calédonie, une quantité de propositions sur le thème kanak continue à se développer entre les musées de France et d'Europe. Des instituts tels que le Musée d'Aquitaine de Bordeaux et le Musée d'histoire naturelle de La Rochelle, en plus d'avoir entretenu des relations à long terme avec les musées néo-calédoniens, ont organisé, durant la préparation de l'exposition parisienne *Kanak. L'art est une parole*, une série d'expositions en résonance avec elle. Dans la même foulée, d'autres travaux ont été réalisés par le Musée d'ethnographie de Genève où, entre 2008 et 2010, le projet de valorisation d'une collection de bambous gravés a abouti à l'achèvement d'une double exposition (qui a eu lieu d'abord au Musée de Genève puis au Musée

de Nouvelle-Calédonie), pensée conformément au programme des objets ambassadeurs et à la logique des savoirs en mouvement.

Des prêts de longue durée et des expositions itinérantes ont continué au cours de ces années à renouer certaines idées de mise en valeur du patrimoine kanak, alors que le travail



Image n° 4. Ouvrage de l'artiste néo-calédonien en résidence, Steve Thomo. Musée de Rochefort, espace consacré à l'art kanak. Photographie de Jole Cerruti.

des institutions persiste toujours sur ce front, en proposant de nouvelles expériences et de nouvelles perspectives muséales. À ce propos, il est intéressant de noter l'exemple du Musée d'art et d'histoire de la ville de Rochefort qui, entre autres, a été l'un des premiers en France à avoir encouragé une politique de résidence d'artistes néo-calédoniens. Enthousiaste de contribuer aux initiatives kanak à travers l'étude de ses collections (et travaillant en collaboration avec Emmanuel Kasarhérou), l'institut a récemment été engagé dans un projet de renouvellement des installations permanentes, visant à la construction d'un nouvel espace d'exposition entièrement consacré à la Nouvelle-Calédonie. Divers objets, provenant de musées tels que le Musée d'Aquitaine de Bordeaux et le Muséum d'histoire naturelle de La Rochelle, ont entrepris un voyage pour contribuer à la réorganisation de cette salle qui, divisée en deux espaces, retrace des perspectives anciennes et actuelles sur la culture kanak, en y proposant une représentation vivante et contemporaine. Au Musée de Rochefort, les objets traditionnels coexistent aux côtés des créations actuelles des artistes néo-calédoniens venus en résidence à l'institut, en redéfinissant les traits d'une réalité culturelle et, en même temps, l'expérience communicative d'un musée.

Sur la voie des patrimoines ambassadeurs, une dernière étape nous conduit vers la petite ville suisse de Neuchâtel où, sur la colline de Saint-Nicolas, se trouve un musée ethnographique tout à fait particulier. Bien connu, notamment par les spécialistes du secteur, pour l'importante collection ayant appartenu au missionnaire protestant Maurice Leenhardt, le Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) se distingue en muséographie pour son approche critique et autoréflexive. Ayant été fermé pendant des mois pour des travaux de restructuration, le MEN a finalement rouvert ses portes au public en novembre dernier, inaugurant un nouveau parcours d'exposition qui confirme l'originalité et la *méta-musé-
lité* de ses propos.

Aménagées sur deux niveaux, les installations permanentes se déploient sur un itinéraire plurithématique où l'anthropologie s'interroge sur les poétiques du patrimoine et sur ses significations



Image n° 5. La vitrine «Poupées» dans la Salle «Ambassades» du MEN, durant la mise en place des expositions permanentes. Photographie de Jole Cerruti.

dans un musée. De magnifiques pièces néo-calédoniennes figurent à plusieurs reprises le long des salles d'exposition, mais c'est dans une de ces dernières qu'elles se distinguent : située au premier niveau de l'établissement, la salle «Ambassades» met en scène des files d'objets venus de lieux différents, chaque objet étant le symbole d'un pays et de relations diplomatiques historiques et actuelles ; au milieu de cette salle, qui rappelle une série de rencontres politiques internationales entre les différents pays du monde, voici un artefact certes petit mais riche d'événements et d'histoires : il s'agit de la célèbre *tête de monnaie* kanak, fameux jalon des patrimoines ambassadeurs. Considéré comme étant le point de départ d'une dialectique patrimoniale orientée vers l'échange, aujourd'hui cet objet (d'ailleurs plutôt représentatif des collections du MEN) se place au cœur de nouveaux réseaux de significations, en s'intégrant dans des mécanismes de réinvention du discours institutionnel. Il n'est pas superflu de noter comment, au cours des années, cette logique ambassadrice a en effet imprégné le langage de l'institut neuchâtelois, où les objets prêtés ou temporairement éloignés de

leur siège sont pensés à la manière de véritables « ambassadeurs du MEN de par le monde »²⁶. En feuilletant les pages des archives du musée, où tous les projets, les échanges et les visites annuelles sont annotés, on s'aperçoit que ces objets deviennent de possibles *messagers* d'une identité institutionnelle assez spécifique, quel que soit leur musée de destination²⁷.

Acteurs dans une arène symbolique en reformulation perpétuelle, certains musées suisses et français deviennent les détenteurs d'un répertoire artistique considéré « dispersé », et racontent comment des intuitions patrimoniales peuvent reconcevoir les liens entre objets et mémoires. À la recherche des nombreux visages d'un patrimoine à retrouver, chaque musée, de Rome au reste de l'Europe et du monde, renouvelle ses potentialités conceptuelles, en traçant des chemins possibles pour la réinvention du soi.

3. CONCLUSIONS

Partie à la recherche d'histoires cachées à l'intérieur d'artefacts anciens, mon enquête aboutit depuis le début sur un parcours qui, entre papiers, objets et voyages en train, continue à s'avérer une découverte de lieux proches et lointains en même temps. Il s'agit d'un voyage qui conduit à croiser les chemins des musées, à franchir les portes de leurs dépôts, à rencontrer les personnes qui y travaillent.

La poétique du voyage révolutionne l'idée et la physionomie d'une réalité patrimoniale qui s'édifie à partir du concept de distance. Îles dispersées dans l'océan, dans une perspective éloignée, construisent de nouveaux itinéraires de la mémoire à travers les chemins qui les unissent à la « terre ferme ». Au voyage qui pour la première fois

²⁶ NEUCHÂTEL Ville, *Bibliothèques et musées. Ville de Neuchâtel*, Neuchâtel: Conseil communal section des affaires culturelles, 1998.

²⁷ On renvoie ici au processus de variation des formes d'organisation du savoir qui, au fil du temps, redéfinit les relations entre collections, musées et expositions temporaires, ainsi que leurs missions et leurs identités mutuelles. Cf. POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, Paris: La Découverte, 2009, 128 p.

poussa ces objets à abandonner leur pays, aujourd'hui se rapproche un imaginaire du retour, marqué par des voies muséales européennes et transocéaniques en cours de redéfinition.

Au cours de ma recherche sur les expériences itinérantes néo-calédoniennes, j'ai pu jusqu'ici saisir la nature diffuse de l'engagement et de l'enthousiasme des institutions qui y ont participé. Dans chacun de ces cas, il s'agit d'initiatives qui abordent le thème de la culture kanak et qui en même temps en dépassent les frontières, pour parvenir à la construction de parcours muséaux inédits. Voyages, objets ambassadeurs et patrimoines dispersés semblent ainsi converger dans un ensemble fascinant de signes, capable de saisir les différents contextes muséaux et d'y imprimer l'élan pour d'ultérieures expérimentations cognitives. De simple projet de valorisation, l'art kanak et ses symbolologies sont peu à peu devenues un authentique phénomène patrimonial qui, en prenant corps entre un réseau de relations interinstitutionnelles, produit un code communicatif connu et accepté. Système sémiotique programmatique et innovant de nature, le « patrimoine dispersé » s'oriente ainsi vers la logique du partage et, touchant les divers musées du monde, en renouvelle les processus de production du savoir.

En conclusion, l'étude des modes à travers lesquels aujourd'hui le patrimoine artistique de la Nouvelle-Calédonie se construit et se qualifie représente un chemin fait d'infinies nuances et de plusieurs niveaux d'investigation qui, en tant que tel, exprime fascination et criticités. Histoire et ethnographie convergent dans une enquête qui tente de retrouver les routes d'un répertoire artistique perdu, en s'emparant toutefois des sémantiques mêmes du phénomène et de ses langages : objet d'analyse et ensemble d'instruments analytiques en même temps, le projet kanak est un terrain de recherche mais aussi un lieu de découverte de biographies oubliées. La même dichotomie se profile au moment de la confrontation avec l'espace muséal : en observant et en participant, cette recherche se place hors et dans les murs des musées et, tout en essayant de saisir les mécanismes du discours institutionnel, les utilise et les réactualise. La nécessité autoréflexive s'avère donc une clé de lecture féconde pour ce travail qui, en profitant des significations fluctuantes de la

matérialité, s'interroge sur les trajectoires possibles de l'identité et des connaissances générées au niveau institutionnel. Les probables archéologies de la mémoire se manifestent ainsi dans les parcours actuels du patrimoine et dans la tension de l'expérience vers la prise de conscience de ses propres instruments et de son propre temps. Imprégnés par une ligne subtile de romantisme, les musées des cultures transforment le matériel et l'immatériel en quelque chose de nécessairement différent de ce qu'ils étaient en principe. Leurs itinéraires laissent apparaître les poétiques persistantes du temps qui, procédant de manière implacable, remet à la contingence historique la tâche de recomposer la mémoire : retirés des étagères des dépôts, les objets sont maintenant prêts à se mettre en scène pour véhiculer un message construit par les hommes de n'importe quel lieu, de n'importe quelle contemporanéité.

Abstract: Scattered throughout the planet over the last centuries, pieces of “traditional art” from New Caledonia are now thought to be messengers of a cross-cultural indigenous world. Going through the possible biographies of an ethnographic collection conserved in Italy, the idea is to propose a reflection on certain New Caledonian heritage practices developed today, with a focus on institutional discourse and its ties to artistic and cultural identity.

L'ART ET L'IMAGINAIRE DÉMOCRATIQUE. L'EXPOSITION SUBREAL – ISTANBUL 2013

Résumé : Notre étude propose une analyse de la manière dont le happening *Je t'aime, moi non plus*, présenté dans le cadre d'une exposition rétrospective du groupe d'artistes roumains subREAL à Istanbul, reconsidère l'espace muséal en tant que milieu d'expression contestataire, dans le contexte des mouvements de rue de 2013. La participation du public à l'acte artistique articule de nouvelles formes de manifestation civique à l'ombre de l'anonymat, loin de la violence des protestations de rue. Dans cette perspective, l'espace artistique pourrait être considéré comme une prolongation de la rue, un instrument de dialogue entre l'artiste et le public qui met en évidence la scission entre les pratiques politiques et l'imaginaire démocratique.

PRÉLIMINAIRES

Examinés du point de vue de la physiologie urbaine, les espaces artistiques – galeries d'art et musées – explorent le rôle de l'affectivité dans la compréhension de la société et activent la conscience, en connectant le facteur humain au corps de la ville. En assumant ce rôle de connecteurs, ils s'ouvrent aux discours artistiques contemporains. Par l'articulation de nouvelles formes discursives, l'espace artistique est déconstruit afin d'être recréé avec l'intégration d'éléments novateurs, comme pourrait l'être

l'engagement des visiteurs dans l'acte de création. En raison de cette reconfiguration, l'espace artistique connaît une variété de ramifications. Il peut évoluer, notamment sous l'incidence du dynamisme sociopolitique, dans un cadre d'expression contestataire. De cette perspective, l'espace artistique devient une réflexion de la société civile, qui souligne la scission entre les pratiques politiques et l'imaginaire démocratique.

Notre étude propose une analyse de la manière dont l'espace muséal est reconsidéré en tant que milieu d'expression contestataire dans un contexte sociopolitique sensible, tel que les mouvements protestataires de 2013 en Turquie. Le projet a comme fondement la recherche effectuée dans le cadre d'une école d'été en anthropologie urbaine, organisée à Istanbul du 7 au 18 juillet 2013. Notre objet de recherche, le happening *Je t'aime, moi non plus*, fait partie de l'exposition rétrospective du collectif d'artistes roumains subREAL, organisée par le Centre d'art contemporain SALT à Istanbul, en collaboration avec l'Institut roumain à Istanbul du 8 mai 2013 au 11 août 2013. Cette période est caractérisée par une dynamique de manifestations civiques qui éclatent le 28 mai 2013 à cause de l'intention des autorités publiques stambouliotes de défricher le parc Gezi, situé au centre de la ville, afin de mettre en place un projet de piétonisation de la place Taksim. Au début, menées par des riverains et des écologistes s'opposant à la construction d'un centre commercial sur l'emplacement du parc, les manifestations gagnent rapidement une plus grande ampleur, ainsi qu'une mutation au niveau de la nature des revendications. De ce fait, les protestations contre un projet immobilier local se métamorphosent en une manifestation généralisée contre la politique de Recep Tayyip Erdoğan, Premier ministre et dirigeant du *Parti de la justice et du développement* (AKP). Dans le cadre de notre recherche, nous avons suivi la manière dont la dynamisation du cadre sociopolitique stambouliote se reflète dans l'engagement des visiteurs du happening et dans leur manière de percevoir et de s'appropriier l'œuvre artistique. Nous avons analysé ce processus en prenant en compte le contenu des messages écrits par les visiteurs du happening *Je t'aime, moi non plus*, imaginé comme une simulation du processus de vote. En même temps, la recherche a été complétée

par des entretiens directifs avec l'artiste Călin Dan et des entretiens semi-directifs filmés avec le curateur de l'exposition Duygu Demir et les visiteurs. Finalement, l'analyse a intégré le contexte politique et social de la période durant laquelle l'exposition a été organisée, à savoir les manifestations du parc Gezi de l'été 2013.

L'exposition qui fait l'objet de notre recherche est une rétrospective du collectif d'artistes subREAL¹, présentée pour la première fois à Bucarest, du 31 mai au 21 octobre 2012, au Musée national d'art contemporain de Roumanie. Créé immédiatement après la chute du communisme, le groupe appartient à une génération d'artistes de transition qui s'efforce d'opérer une ouverture dans la culture autochtone et de connecter l'art roumain à l'espace artistique occidental. Par le biais de la photographie, du film, des installations et de la performance, le groupe se propose d'explorer les incidences de la transition² du totalitarisme communiste à la démocratie sur l'art roumain³ afin «*d'exorciser les résidus des décennies d'oppression communiste*»⁴.

«Dans leurs travaux centrés sur les mythes et les clichés de la culture roumaine, ils ont exploré des questions liées au haut

¹ Groupe artistique roumain créé à l'automne 1990 par Călin Dan (historien de l'art), Dan Mihălițianu (artiste) et Iosif Király (architecte et photographe).

² Le régime communiste est instauré en Roumanie le 6 mars 1945, suite à la prise du pouvoir par le Parti communiste roumain avec l'aide de l'Armée rouge. Le 30 décembre 1947, le roi Michel est forcé à abdiquer, la monarchie est abolie pour être remplacée par la République. La révolution de décembre 1989 renverse le dictateur Nicolae Ceaușescu, dirigeant du pays de 1965 à 1989, et met fin au régime communiste. Si les mouvements révolutionnaires des autres États soviétiques, tels que la Tchécoslovaquie, ont connu des révolutions de *velours*, la révolution roumaine se distingue par son caractère profondément violent : quelques milliers de victimes parmi les participants aux manifestations, ainsi que la condamnation à mort et l'exécution de l'ancien président Nicolae Ceaușescu et de sa femme, Elena, le 25 décembre 1989. La révolution politique de 1989, considérée par certains historiens comme étant un coup d'état, entraîne les mécanismes du passage du totalitarisme à une démocratie parlementaire.

³ GALLIERA Anca Izabel, *Negotiating artistic identity through satire: Subreal 1989-1999*, Florida : University of South Florida, 2005, 80 p.

⁴ Disponible en ligne : www.salononline.org, consulté le 2 mai 2017.

modernisme, la commercialisation de plus en plus prononcée de l'art de l'Europe de l'Est, la fétichisation du communisme, le problème de l'expression artistique indépendante dans le monde d'après 1989. Pour subREAL, l'étude de la relation entre la production et le consumérisme et leurs effets sur la production artistique est restée cruciale»⁵.

Notre recherche a comme objet le happening *Je t'aime, moi non plus* qui, par la mise en scène d'un processus de vote, donne aux visiteurs la possibilité de s'exprimer par rapport aux aspects socio-politiques considérés comme problématiques. Présenté pour la première fois au Musée d'art de Timișoara en mai 1991, le happening explore d'une manière ironique et amusante certains sous-thèmes du processus de transition démocratique de la société roumaine: les premières élections libres, la manipulation de la presse, la liberté d'expression et les spectres du passé récent. La signification du happening est donnée par plusieurs éléments: d'abord, Timișoara est la ville où, en décembre 1989, a débuté la révolution qui a entraîné la chute du régime communiste roumain; ensuite, au moment de l'organisation du happening, la société roumaine se trouvait sous l'incidence de l'expérience des premières élections démocratiques; néanmoins, le thème des élections libres est marqué par la manipulation exercée par la presse. Dans ce contexte, les artistes du groupe subREAL se proposent d'offrir aux visiteurs une «chambre à voter», des bulletins de vote en forme de phallus et des instructions, afin qu'ils puissent exprimer librement leurs opinions et leurs désirs (image n° 1). De plus, les artistes veulent expérimenter un autre type de manipulation à l'aide de la musique: une chanson érotique, intitulée *Je t'aime, moi non plus*, tourne en arrière-plan afin de déterminer les visiteurs à se déconnecter de la politique et de libérer toute une variété de sentiments⁶. Le nom du happening vient de cette chanson française composée par Serge Gainsbourg

⁵ Disponible en ligne: www.onlinegallery.ro, consulté le 2 mai 2017.

⁶ Artist Talk: subREAL, MAY 9, 2013, SALT Beyoglu, disponible en ligne: www.saltonline.org, consulté le 2 mai 2017.

et chantée en duo avec Brigitte Bardot en 1967 et, deux années plus tard, avec Jane Birkin. Il semble que Gainsbourg se soit inspiré pour le titre de cette chanson de la réponse donnée par Salvador Dalí à une question sur les éléments le différenciant de Picasso, à savoir: «*Picasso est espagnol, moi aussi. Picasso est un génie, moi aussi. Picasso est communiste, moi non plus.*» Considérée comme étant une chanson érotique, *Je t'aime, moi non plus*, connaît non seulement un grand succès international, mais aussi l'interdiction d'être diffusée, sur ordre du Vatican, en Italie, en Espagne et en Suède⁷.

Notre intérêt par rapport à cette partie de l'exposition est représenté par sa capacité d'explorer le rapport qui pourrait exister entre l'art et l'expression de l'opinion publique dans un contexte politique sensible, tel que c'était le cas à Istanbul durant l'été 2013. Nous



Image n° 1. Les membres du groupe subREAL préparant les phallus pour la performance *Je t'aime, moi non plus* de Timișoara, en 1991. Photographie disponible en ligne : <http://saltonline.org/en/543/artist-talk-subreal>

⁷ Disponible en ligne : eve.ne.lefigaro.fr, consulté le 2 mai 2017.

essaierons d'analyser et de définir ce rapport en faisant appel aux notions d'*artivisme* et d'*espace public*, afin de voir si l'espace artistique peut être considéré comme un espace créateur de conscience civique ou qui favorise la manifestation de cette conscience.

L'hypothèse principale autour de laquelle s'articule la recherche est celle que le happening *Je t'aime, moi non plus*, comme partie intégrante de l'exposition subREAL, est un *espace public* mis à la disposition des visiteurs pour qu'ils puissent s'exprimer librement. Selon cette acception, l'exposition se métamorphose en un instrument de manifestation civique. L'hypothèse secondaire examine le caractère sécuritaire de l'espace artistique. Dans un contexte politique instable, tel que celui d'Istanbul durant l'été 2013, les visiteurs vont éprouver un sentiment de confort dans ce cadre sécurisé, ce qui va entraîner un potentiel d'expression créatif imprévisible. Dans cet esprit, l'espace artistique acquiert une valeur renforcée du point de vue de la liberté d'expression, proportionnellement à l'accumulation des tensions dans la rue. Afin de vérifier cette hypothèse, nous nous proposons d'analyser la proportion des messages à caractère politique et qui reflètent l'augmentation du clivage entre le pouvoir politique et l'opinion publique.

DES PRÉCISIONS CONCEPTUELLES

L'ossature de notre recherche s'articule autour de deux concepts, celui d'*artivisme* et celui d'*espace public*. L'acception de *l'artivisme* (art + [act]ivisme) dans notre approche définit une action de prise de conscience des mécontentements sociaux et politiques par le biais de la création artistique sous ses formes multiples: arts visuels, danse, musique, théâtre. Développé à partir de 1999 à Seattle, *l'artivisme* est perçu comme l'art des *artistes militants*. Décrit comme un art engagé et engageant, *l'artivisme* se propose de sortir le spectateur de son état d'apathie⁸. Dans le contexte de

⁸ ELLIOTT David, SILVERMAN Marissa, BOWMAN Wayne, *Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility, and ethical praxis*, New York: Oxford University Press, 2016, 616 p.

la mobilité des frontières entre public et privé, *l'artivisme* permet l'ouverture de nouvelles perspectives sur les mouvements sociaux.

En ce qui concerne l'*espace public*, le rôle et les limites qu'il suppose ou impose déterminent des acceptions variées de son utilisation. Qu'est-ce que l'espace public? Peut-on considérer une exposition comme un espace public ou plutôt comme un espace privé, fermé et destiné à la conservation des objets d'art? Dans l'ouvrage *L'espace public*, Thierry Paquot identifie une série de différences entre l'*espace public* et les *espaces publics*, en soulignant en même temps les éléments qui uniformisent le sens et le rôle de ces deux syntagmes, à savoir la communication :

«Au singulier, l'espace public désigne la sphère du débat politique, la publicité des opinions privées qui participent à la vie commune en devenant publiques. Au pluriel, les espaces publics, depuis une trentaine d'années en France, correspondent au réseau viaire, rues et boulevards, places et parvis, parcs et jardins, bref à toutes les voies de circulation qui sont ouvertes au public. Les deux ont, par conséquent, à voir avec la communication. Pourtant, des résistances se manifestent (spectacles de rue, code de la rue, cyber-rue, etc.) et associent aux espaces publics, gratuits et accessibles, l'esprit de la ville»⁹.

Étant donné l'approche de Paquot, nous pouvons considérer l'exposition comme appartenant aux *espaces publics* et le happening comme partie de l'*espace public*.

MANIFESTATION CIVIQUE COMME DÉFI ARTISTIQUE

Notre recherche est partie de l'hypothèse que le happening *Je t'aime, moi non plus* constitue un nouveau terrain d'expression contestataire, dans le contexte des mouvements de rue de l'été 2013. Dans cet espace artistique, le visiteur trouve plus que des objets qui transmettent de l'information. Il y trouve une *opera*

⁹ PAQUOT Thierry, *L'espace public*, Paris : La Découverte, 2009, 125 p.

aperta imaginée comme une voie entre l'artiste, le visiteur et la société. L'artiste crée de cette manière le contexte ou bien le prétexte pour passer la voix artistique à son public. Pour les artistes du groupe subREAL, la pièce centrale n'est pas l'œuvre artistique, mais ce qui se passe autour de cette œuvre. De ce fait, le rôle de l'artiste est de créer un espace de transition entre l'œuvre artistique et le visiteur par l'implication émotionnelle et même physique de ce dernier, afin de créer un sentiment d'énergie et d'activer de cette manière l'art¹⁰. De ce fait, l'artiste donne aux visiteurs les instruments nécessaires à la réalisation d'une investigation sur soi-même, en explorant les particularismes de sa propre architecture de valeurs, croyances, attentes ou inquiétudes.

Dans le cadre du happening *Je t'aime, moi non plus*, les artistes choisissent d'activer l'espace autour de l'œuvre artistique par la simulation d'un processus d'élection. Ils mettent à la disposition des visiteurs des phallus (image n° 2) pour écrire un message, exprimer un désir ou un mécontentement. Ensuite, les bulletins de vote peuvent être introduits dans une urne, reconstituant de cette manière le processus électoral. À la différence des expositions de Timișoara et de Bucarest, le happening d'Istanbul apporte un élément novateur, à savoir la présence d'un panneau sur lequel les visiteurs peuvent accrocher leur bulletin de vote (image n° 3). De cette manière, les messages privés deviennent des manifestations publiques, tout en préservant l'anonymat de l'auteur. Le message du happening peut être interprété comme un acte ironique à l'adresse du politique. Néanmoins, vu le contexte sociopolitique stambouliote de l'été 2013, nous pouvons lui attacher une lecture différente, dans le sens d'une revalorisation de l'acte de vote et de l'importance de ce droit dans le cadre d'un état démocratique. De ce fait, nous pouvons considérer que les facteurs sociopolitiques activent de manière différente les émotions et l'intensité de l'implication du visiteur dans la perception de l'œuvre d'art. À Timișoara, en 1991, le happening utilise le thème du droit de vote dans le

¹⁰ Artist Talk : subREAL, MAY 9, le 9 mai 2013, SALT Beyoglu, disponible en ligne : saltonline.org, consulté le 2 mai 2017.

contexte de la transition démocratique, l'exercice de ce droit représentant une marque de la démocratie regagnée par le peuple roumain. Par contre, à Istanbul en 2013, le même thème est utilisé pour sanctionner les tendances du gouvernement turc à glisser vers un régime autoritaire. Dans ce contexte sensible, le droit de vote est le symbole de la démocratie et de la voix du peuple. Cette modalité de sanctionner le politique est en antithèse avec la tendance globale d'augmentation du taux d'absentéisme électoral. Dans cette logique, le contrôle du politique par les citoyens se voit de plus en plus diminué et la préoccupation pour l'intérêt public est affaiblie. C'est ainsi qu'une crise des responsabilités s'est installée dans la société d'aujourd'hui, ce qui conduit à d'amples interrogations sur la question du rôle du citoyen dans la société et de la politique citoyenne¹¹. Cette attitude individualiste de l'être humain est décrite d'une manière très suggestive par Alexis-Henri-Charles Clérel, vicomte de Tocqueville :

«Ce n'est donc jamais qu'avec effort que ces hommes s'arrachent à leurs affaires particulières pour s'occuper des affaires communes; leur pente naturelle est d'en abandonner le soin au seul représentant visible et permanent des intérêts collectifs, qui est l'État¹².»

De plus, suite à une perte de confiance dans les partis politiques, les citoyens réagissent sous la forme de l'absentéisme électoral, l'exemple le plus illustratif dans ce sens étant donné par le

¹¹ Le concept de politique citoyenne a comme fondation la nécessité de la légitimation, du renforcement et de la survie de l'État. Sans une participation des citoyens à la vie politique, l'État est affaibli, la démocratie et la cohésion sociale sont affectées. En revanche, une forte implication de la part des citoyens renforce la légitimité des politiques de l'État, peut améliorer leur qualité, tout en augmentant la cohésion sociale. Dans le même temps, une bonne communication et une bonne collaboration entre les citoyens et leurs représentants favorisent une meilleure compréhension des besoins sociaux. Dans cette perspective, la politique citoyenne peut être définie comme *un processus par lequel les préoccupations, les besoins et les valeurs des citoyens sont incorporés au processus public de décision.*

¹² DE TOCQUEVILLE Alexis, *De la démocratie en Amérique*, Tome troisième, Paris: Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 1842, p. 266.

mouvement des Indignés, un mouvement non violent né en Espagne, sur la Puerta del Sol, le 15 mai 2011¹³. Inspiré par le titre du manifeste *Indignez-vous!* de Stéphane Hessel, le nom de ce mouvement transmet le désaveu des citoyens envers la classe politique et les systèmes politiques contemporains. Une caractéristique importante du mouvement consiste dans la volonté de transcrire les discours politiques en pratique. L'intention de renoncer à l'exercice du droit de vote comme forme de manifestation de l'insatisfaction des citoyens est considérée par Gene Sharp comme une forme de non-coopération politique étant incluse dans la catégorie des méthodes de lutte non violente¹⁴. De cet exemple découle l'importance du droit de vote et de l'exercice de ce droit comme instrument de la politique citoyenne.

L'appel au droit de vote et l'utilisation de ce thème dans les différentes actions qui ont pour but de sanctionner les dérives du politique mettent en évidence les caractéristiques d'ordre éducatif et mental de la société civile¹⁵: les ressources cognitives, le capital

¹³ ROMANOS Eduardo, *Les Indignés et la démocratie des mouvements sociaux*, disponible en ligne: www.laviedesidees.fr, consulté le 5 mai 2017.

¹⁴ SHARP Gene, *La force sans la violence*, Paris: L'Harmattan, 2009, 102 p.

¹⁵ La société civile se définit comme *l'espace dont la représentation individuelle s'exerce, organisée dans des groupes: des mouvements, des individus, des groupes de volontaires et sans but lucratif, qui sont relativement autonomes par rapport au gouvernement et au marché, travaillant pour l'amélioration des conditions de vie des citoyens et pour favoriser la construction des valeurs collectives, pour la création des associations et des solidarités qui puissent influencer le destin de la société à l'aide d'une forme non conventionnelle de représentation politique*. Le rôle de la société civile consiste dans l'amélioration et dans l'achèvement des formes de représentation des citoyens et, dans cette logique, elle constitue un facteur favorable à la politique citoyenne ou plutôt un exposant de celle-ci. (IRIGOYEN PEREZ Maria, *Adunarea Parlamentară Euro-Latino-Americană, Comisia pentru afaceri politice, securitate și drepturile omului*, 03.11.2011, Document de lucru: *Participarea cetățenească și democrația în America Latină și Uniunea Europeană* (l'Assemblée parlementaire euro-latino-américaine, la Commission pour les affaires politiques, la sécurité et les droits de l'Homme. 03.11.2011, Document de travail: *La participation des citoyens et la démocratie dans l'Amérique latine et l'Union européenne*), p. 4, disponible en ligne: http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2009_2014/documents/dlat/dv/882/882588/8825_88ro.pdf, consulté le 5 mai 2017.)



Image n° 2. Les phallus mis à la disposition des visiteurs dans le cadre du happening *Je t'aime, moi non plus* à Istanbul en 2013. Le happening fait partie de l'exposition rétrospective du collectif d'artistes roumains subREAL, organisée par le Centre d'art contemporain SALT à Istanbul en collaboration avec l'Institut roumain à Istanbul du 8 mai 2013 au 11 août 2013. Photographie de Denitsa Ilieva.



Image n° 3. Le panneau avec les phallus, dans le cadre du happening *Je t'aime, moi non plus* à Istanbul en 2013. Photographie de Denitsa Ilieva.

culturel et social des participants. Ce sont en général des jeunes qui ont reçu une éducation dans l'esprit des droits de l'Homme, ayant une perception claire sur des notions comme la liberté, l'égalité, le droit de chaque individu à une vie digne. Un autre aspect est le désir de ne pas risquer de délégitimer leurs revendications par des actes violents. De ce fait, l'option pour la non-violence met en lumière les ressources morales et éducatives des participants.

En plaçant l'exposition dans la catégorie des espaces publics et le *happening* dans celui de l'espace public, nous proposons une interprétation de cette dernière en tant que forme de manifestation de l'*artivisme*. En provoquant par l'art, les artistes incitent l'humour et l'imagination des visiteurs, afin qu'ils expriment leurs mécontentements sociaux et politiques. Par cette ouverture de l'acte artistique, les artistes tentent d'activer l'esprit civique du public, tout en déterminant une interrogation personnelle profonde :

«Mon message est l'œuvre d'art. Je ne sens pas le besoin d'aller plus loin. En qualité de co-auteur de l'installation, je me trouve dans la position où tous les messages sont les miens et, dans le même temps, aucun ne m'appartient pas. Selon moi, le rôle double de l'artiste c'est de provoquer et de s'entremettre»¹⁶.

Afin d'analyser la manière dont les visiteurs ont reçu cette provocation de la part des artistes roumains et la capacité de cette démarche de transformer l'espace artistique en un outil de manifestation civique, nous avons fait appel à deux instruments : des entretiens directifs et semi-directifs, ainsi que l'analyse des messages écrits sur les phallus.

Les entretiens, une première source de la recherche, ont été réalisés en anglais et en français. Les thèmes et les questions prévus dans le guide d'entretien visaient l'opinion générale concernant l'exposition : le temps attribué à la visite, les réactions face à la provocation artistique, les déterminants de l'abstention ou

¹⁶ Entretien du 12.07.2013 avec Călin Dan, co-auteur de l'exposition retrospective subREAL à Istanbul.

de l'implication, le degré de sécurité ressenti dans la galerie, l'influence des mouvements de rue sur la décision de s'exprimer et, finalement, le contenu des messages.

Un nombre réduit de visiteurs ont décliné l'invitation de prendre part à notre recherche pour un entretien, en motivant ce refus par le manque de temps ou la difficulté d'expression en anglais ou en français. Durant les 10 jours de recherche, 68 personnes ont accepté l'entretien, mais seulement 16 ont consenti à être filmées. La majorité du nombre total de personnes qui ont accepté de répondre à nos questions était représentée par des femmes, à savoir 65-70%. En ce qui concerne l'âge, le pourcentage approximatif est le suivant : 2% de moins de 18 ans, 45% entre 18 et 29 ans, 30% entre 30-45 ans, 15% entre 46-60 ans, 8% de plus de 60 ans.

Les visiteurs qui ont répondu à nos questions par des entretiens semi-directifs ont affirmé qu'ils ont accepté la provocation lancée par les artistes roumains d'une manière naturelle. Dans leur acceptation, l'espace artistique leur a offert un sentiment de sécurité et un cadre détendu, ce qui a permis l'élimination d'une possible censure ou autocensure. Le *happening*, en tant qu'espace public, offre à l'*artivisme* un degré de protection accru par rapport aux espaces publics. Dans un contexte politique instable, l'art urbain est soumis au risque imminent d'être éliminé. Par exemple, durant notre recherche, nous avons assisté à un processus constant d'éradication de l'art urbain. Les dessins et les messages présents dans les espaces publics étaient effacés par les autorités publiques pendant la nuit, notamment s'ils contenaient des symboles politiques, pour reconquérir l'espace urbain le lendemain. C'était un jeu perpétuel entre les artistes urbains et les autorités publiques stambouliotes.

Un facteur incitatif à l'expression créative de l'opinion personnelle est la nature de l'appel artistique. Bien que cette expression créative conserve la substance et l'intentionnalité d'une protestation, elle utilise des formes inoffensives de manifestation, qui ne supposent et n'entraînent pas une configuration d'actes de violence. Les visiteurs de l'exposition définissent donc leur action en faisant inconsciemment appel à des éléments clés de l'*artivisme*

qui sont décrits par Gene Sharp comme une forme de manifestation non violente, une technique par laquelle les personnes qui rejettent la passivité peuvent s'impliquer et se manifester dans l'espace civique, sans utiliser ou provoquer de la violence. Dans son ouvrage *Les politiques de l'action non-violente*¹⁷, Gene Sharp montre que l'action non violente n'est pas une tentative d'éviter ou d'ignorer les conflits, mais c'est le fait de savoir agir d'une manière efficace dans la vie politique. Selon son approche, les formes de la protestation non violente constituent une classe de méthodes spécifiques (affiches, théâtre de rue, peintures urbaines, marches paisibles) qui représentent :

*«principalement des actes symboliques d'opposition pacifique qui vont au-delà des expressions verbales, des formules en dehors des comportements institutionnalisés, visant un changement social qui défie la dynamique d'un pouvoir injuste par des méthodes de protestation, de non-coopération et d'intervention, sans l'utilisation ou la menace de la force préjudiciable»*¹⁸.

Une deuxième source de cette recherche est représentée par l'analyse des messages écrits sur les « bulletins de vote » et comporte une double classification. Les critères choisis pour cette typologie sont la langue et la thématique du message. Selon le critère de la langue, environ 55 % des messages sont en anglais, 15 % en turc, 28 % en français, russe, grec, espagnol, italien, allemand, portugais, hébreu et chinois (environ 2 % sont des dessins, sans contenu linguistique). Il faut mentionner que pour la traduction des messages en turc nous avons bénéficié de l'appui prodigieux de nos collègues turcs de l'École d'anthropologie urbaine. En ce qui concerne les messages dans des langues inaccessibles pour nous et pour lesquelles nous n'avons pas la possibilité de faire appel à des traducteurs, telles que l'hébreu et le chinois, nous avons décidé de ne les pas intégrer

¹⁷ SHARP Gene, *The politics of nonviolent action*, University of California: Porter Sargent Publishers, 1973, 902 p.

¹⁸ SHARP Gene, *How nonviolent struggle works*, East Boston: The Albert Einstein Institution, 2013, 148 p.

dans notre analyse. Toutefois, vu leur nombre extrêmement réduit, nous considérons que l'analyse n'a pas été affectée par cette décision.

En ce qui concerne la thématique des messages, notre analyse a révélé un pourcentage d'environ 90 % pour les messages de nature politique. Ces messages se divisent en deux sous-catégories, une première avec des références directes à la politique intérieure de la Turquie (approximativement 80 %) et une seconde visant la sphère internationale (notamment des messages qui font appel à la paix). Nous pouvons invoquer plusieurs exemples de messages avec un contenu politique concernant la sphère nationale et internationale : *Liberté pour Gezi Park* ; subREAL, *démocratie* ; *Je veux un pays libre, démocratique, laïc et lumineux* ; *Solidarité occupation Gezi Parc* ; *partout Taksim, partout occupé* ; *Chypre appartient aux Chypriotes. Troupes turques et grecques, sortez ! Union européenne*.

Au-delà de ceux articulés autour de la sphère politique, 7-8 % des messages ont comme sujet la malnutrition, le féminisme, le racisme, l'égalité des genres et les droits de l'Homme (tous en anglais) : *malnutrition in the world* ; *feminism* ; *women rights* ; *racism* ; *the lack of civil rights* ; *a house for everyone* ; *respect for everyone* ; *gender equality, gay rights around the world* ; *LGBT rights* ; *legalize abortion*.

Un élément notable révélé par les résultats de ces deux typologies est la discordance entre le grand nombre de messages concernant la vie politique turque (environ 70 % du total des messages) et le pourcentage assez réduit des messages en langue turque. Nous présumons que cette particularité peut s'expliquer par le choix des visiteurs de nationalité turque d'écrire leur message en anglais, afin de le faire passer à un public plus nombreux. L'expression d'une opinion privée dans une langue de circulation internationale laisse présager la volonté de l'émetteur de rendre plus visible son message.

Au début de la recherche, nous avons eu comme objectif l'analyse de l'évolution des messages à caractère politique dès l'ouverture de l'exposition (8 mai 2013) et jusqu'à la fin de notre

recherche (17 juillet 2013). Notre hypothèse était que le pourcentage des messages de nature politique connaîtrait une augmentation proportionnelle à l'aggravation des tensions politiques et à l'intensification des protestations de rue. Pour des raisons pratiques, nous nous sommes trouvés dans l'impossibilité de vérifier cette hypothèse, puisque jusqu'au moment du début de notre recherche, les organisateurs de l'exposition ont ramassé périodiquement les « bulletins de vote » et les ont déposés dans des sachets. Pour cette raison, une périodisation de l'évolution du contenu des messages pour toute la période indiquée s'est avérée infaisable.

En regardant chaque visiteur comme une somme de souvenirs, de craintes et de désirs, nous pouvons examiner les messages comme étant un miroir des interrogations et des troubles intérieurs de chaque individu. Par cette provocation artistique, perçue plutôt comme un jeu, le visiteur rend publics ses propres interrogations ou mécontentements, en glissant, peut-être sans en être conscient, dans la sphère des manifestations civiques. De cette manière, les représentations personnelles de la réalité sociopolitique s'inscrivent dans un discours plus ample et la participation à l'acte artistique peut être interprétée comme une forme d'expression contestataire, à savoir l'*artivisme*.

CONCLUSIONS

Dans le contexte des tensions politiques, la galerie d'art, examinée en tant qu'élément composant des espaces publics, connecte le visiteur à la vie sociopolitique de la ville. De ce fait, elle évolue d'un espace de transmission de l'information à un espace générateur de conscience civique. La recherche réalisée dans le cadre de la rétrospective subREAL à Istanbul s'est proposé de mettre en évidence une facette inédite de la galerie d'art, à savoir la transfiguration de celle-ci en un espace d'expression contestataire. Afin de vérifier cette hypothèse, nous avons analysé la manière dont le public a perçu un élément constitutif de l'exposition qui incitait à une implication dans l'acte artistique. Par la suite, nous avons examiné sa disponibilité à dépasser la condition précédente

de consommateur d'art pour devenir partie intégrante de la création artistique. Notre recherche montre la capacité d'une telle démarche à activer la conscience des visiteurs et à les stimuler afin de réagir d'une manière agréable et un peu amusante face aux mécontentements sociopolitiques.

L'attitude positive d'un nombre significatif des visiteurs et leur disponibilité à prendre part à l'acte artistique peuvent être analysées selon une double perspective. D'abord, vu les amples manifestations de rue caractérisées souvent par la violence, nous pouvons présumer que la réponse favorable et parfois enthousiaste des visiteurs est un symptôme du contexte politique de haute tension. De ce fait, les manifestations qui envahissent la ville incitent à une réaction face aux événements stambouliotes ou provoquent une introspection, en déterminant les individus à prendre conscience de leurs propres mécontentements sociaux et politiques.

Ensuite, le désir de prendre part à l'acte artistique peut s'expliquer grâce au cadre sécurisé offert par la galerie, qui exerce une double protection, celle du créateur d'art et celle de l'œuvre artistique. Les expressions contestataires qui y sont manifestées n'entraînent pas de répressions de la part des autorités publiques, comme c'est le cas avec les protestataires qui manifestent dans la rue. En même temps, l'acte artistique manifesté dans ce cadre sécurisé bénéficie d'une plus grande durabilité par rapport à l'*artivisme* présent dans d'autres espaces publics, comme par exemple les murs, les bâtiments, les bancs ou les trottoirs. Ces derniers sont soumis à une action constante de «*nettoyage*» de la part des autorités publiques.

Tout compte fait, la participation du public à l'acte artistique articule de nouvelles formes de manifestation civique, loin de la violence des protestations de rue. Néanmoins, la galerie d'art, par le biais de l'exposition qui s'ouvre à l'*artivisme*, devient une prolongation de la rue. De cette manière, l'espace artistique est métamorphosé, en devenant un instrument d'expression civique qui génère l'apparition de nouvelles coordonnées de l'imaginaire démocratique.

Abstract: Our study proposes an analysis on how the happening *Je t'aime, moi non plus*, presented in a retrospective exhibition of the Romanian artistic groupe subREAL in Istanbul, revises the museum space as a medium of rejection, in the context of 2013 protests. Public participation in the artistic act articulates new forms of protest in the shadow of anonymity. From this perspective, the artistic space could be considered as an extension of the street, an instrument of dialogue between the artist and the public that highlights the split between the political practices and the democratic imaginary.

NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

Elena Cristina Brăgea est doctorante en cotutelle de thèse entre la Faculté d'histoire de l'Université de Bucarest et l'École des Hautes Études en sciences sociales de Paris. Elle mène une recherche sur les relations interconfessionnelles dans la Roumanie postcommuniste et la reconstruction du discours identitaire de culte gréco-catholique.

Fernanda Celis est doctorante à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel, et boursière d'Excellence de la Confédération helvétique. Sa thèse, provisoirement intitulée «La métamorphose des musées d'ethnographie: engagements et enjeux», est codirigée par l'historien de l'art Pierre Alain Mariaux, ainsi que par l'anthropologue Octave Debary.

Après un bachelor en ethnologie et en histoire de l'art, **Armande Cernuschi** est titulaire d'un Master d'études muséales de l'Université de Neuchâtel. Son mémoire s'intéresse à la politique de co-conception d'expositions menée par le Musée dauphinois de Grenoble.

Jole Cerruti est doctorante en ethnologie à l'Université Paris Descartes-Sorbonne depuis septembre 2016. Elle s'intéresse aux processus de qualification de l'art traditionnel néocalédonien et s'oriente, grâce à son travail sur les collections, vers une anthropologie des institutions et du patrimoine.

Isaline Deléderray-Oguey est doctorante en cotutelle entre les universités de Neuchâtel et d'Aix-Marseille, et chargée d'enseignement à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel. Ses recherches portent sur l'histoire des musées industriels et d'art industriel en Suisse (1850-1920).

Pierre Alain Mariaux est professeur ordinaire auprès de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel. Domaines de compétence : art médiéval (VI^e-XV^e siècle), en particulier arts mineurs (enluminure, orfèvrerie) et sculpture ; histoire et théorie de l'image au Moyen Âge ; histoire des trésors d'église et des collections médiévales ; muséologie.

Dominique Poulot enseigne l'histoire culturelle des patrimoines à l'Université Paris 1 Sorbonne. Il a étudié les origines des musées français dans *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Gallimard, 1997. Il a ensuite publié diverses synthèses sur le patrimoine, ainsi *L'art d'aimer les objets*, Hermann, 2016. Il a collaboré enfin à de nombreux ouvrages collectifs, depuis les *Lieux de mémoire*, jusqu'à *Europa notre histoire*, Arènes, 2017, ou *L'Europe, Encyclopédie européenne*, Actes Sud, 2018. Il est membre des conseils scientifiques de différents musées nationaux.

TABLE DES MATIÈRES

Pierre Alain Mariaux

Préface..... 7

Fernanda Celis, Isaline Deléderray-Oguey

Introduction :

L'édition 2017 des Entretiens
de la Fondation Maison Borel 11

Dominique Poulot

Le musée, les objets et les idées :
entre savoirs et points de vue 17

Fernanda Celis

L'ethnologie dans les musées d'ethnographie :
déconnexions et reconnexions disciplinaires..... 33

Armande Cernuschi

Recueillir et exposer l'histoire des populations tsiganes
et roms de l'Isère. Les enjeux de la production collaborative
d'un savoir au Musée dauphinois de Grenoble 51

Jole Cerruti

Objets et savoirs en mouvement en Nouvelle-Calédonie :
histoires et politiques d'un patrimoine partagé 69

Elena Cristina Brăgea

L'art et l'imaginaire démocratique. L'exposition subREAL –
Istanbul 2013..... 93

thesis 1, 2002 Brigitte Roux, «Le trésor, image de la mémoire»; Étienne Anheim, «Portrait de l'évêque en collectionneur: Richard de Bury (1287-1345) et son *Philobiblon*»

thesis 2, 2003 Hans-Joachim Schmidt, «Le roi et son trésor. Fonction de la puissance royale pendant le haut Moyen Âge»; *Chronique de l'IHAM*

thesis 3, 2003 Adrian Stähli, «La collection d'œuvres d'art grecques dans le temple de Concordia à Rome»; Régine Bonnefoit, «L'univers dans un tiroir. La fortune des cabinets de curiosités dans l'art contemporain»

thesis 4, 2004 Jennifer John, «Bildwechsel. Die Integration der Kategorie "Geschlecht" in Kunstmuseen»; Katharina Ammann, «Videokunst ausstellen – Problematik und Relevanz der Präsentation»; Matthias Fischer, «Ferdinand Hodler – Permanent Expositionen. Das künstlerische und kunstpolitische Umfeld in Genf von 1871 bis 1900»; Barbara Bader, «Künstlerbücher: Von Institutionskritik zu Institutionalisierung»; Daniel A. Walser et Peter Stohler, «Kunst im Un-Privaten. Das "Un-Private Home" als Ort der Kunstvermittlung. Betrachtungen zu einem neuartigen Phänomen»

thesis 5-6, 2004-2005 Laurence Terrier, «Se souvenir de Charlemagne au XII^e siècle»; Sophie Schaller Wu, «Le sens de la collection chez Renault»; Waldemar Deluga, «Die Ikonensammlungen in Lemberg um die Wende des 19. und des 20. Jahrhunderts»; Federica Martini, «La collezione Saatchi, una collezione a episodi»; Maurice Godelier, «Des choses que l'on donne, des choses que l'on vend et de celles qu'il ne faut ni vendre ni donner, mais garder pour transmettre»; Philippe Cordez, De la pratique des trésors, du Moyen Âge central à l'époque moderne (compte rendu du colloque *Vom Umgang mit Schätzen*, Krems an der Donau, 28-30 octobre 2004)

thesis 7, 2005 Pierre-Yves Le Pogam, «Les inventaires du trésor pontifical entre la fin du XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle (1295, 1304, 1311). Pour une réédition et une confrontation»; Valentine Von Fellenberg, «Kritische Betrachtung einer Sammlerdarstellung am Beispiel von Hermann Rupf (1880-1962)»; Alain Lonfat, «Le musée, la surface commerciale, le client. Regards sur l'accumulation et la collection»; Hans-Joachim Schmidt, compte rendu

de Matthias Hardt, *Gold und Herrschaft. Die Schätze europäischer Könige und Fürsten im ersten Jahrtausend* (Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik, 6), Berlin: Akademie Verlag, 2004

thesis 8, 2006 Andreas Bräm, «Schatzräume. Sakristeien und Schatzkammern gotischer Kathedralen Frankreichs»; Edda Guglielmetti et Marie-Dominique Sanchez, «De l'oubli à la lumière: Trois vitraux *Tiffany* en Suisse dessinés par Jacob-Adolphe Holzer (1858-1938)»; Valentine von Fellenberg, «Hermann Rupp und Paul Klee. Der Sammler und der Künstler»; Anne Froidevaux, «Le paradoxe du musée d'art: entre esthétique et éducation»

thesis 9-10, 2006-2007 Dominique Chloé Baumann, *Histoire et politique des associations muséales en Suisse au xx^e siècle*

thesis 11-12, 2007-2008 Nina Gorgus, «“Le mur d'un musée n'est pas une page d'un livre et le visiteur n'est pas un lecteur”. Les musées et la muséologie de Georges Henri Rivière revisités»; Hole Rössler, «Obskure Ordnung. Zur Theatralität fürstlicher Sammlungsräume in 17. Jahrhundert»; Éloïse Vienne, «L'image et le mythe: sur un portrait gravé de Jean-Jacques Rousseau»

thesis 13-14, 2009-2012 Alexandra Blanc, *Collections et pratiques d'un amateur au xviii^e siècle: Les recueils de dessins gravés du comte de Caylus*

thesis 15, 2012-2013 Nathalie Provost, «Le Musée 81, ou l'histoire d'un projet muséal au Musée d'art et d'histoire de Fribourg»; Martina Olcese, «Entre attrait et risque, les institutions muséales vis-à-vis des objets non authentiques à travers le musée d'un ex *tombarolo*»; Myriam Valet, «L'accessibilité en médiation culturelle»; Marie Rochel, «L'horloge astronomique de Daniel Vachey Politique de collection et partenariat au Musée international d'horlogerie, La Chaux-de-Fonds»; Aurélie Pilet, «La médiation-support et les enfants. Analyse de dispositifs et perspectives d'avenir»

thesis 16, 2014-2015 Pascal Griener, «Préface: Ce que l'histoire de l'art peut enseigner à la sociologie»; Pamela Guerdat, Melissa Rérat, «Introduction: L'édition 2013 des Entretiens de la Fondation

Maison Borel»; Nathalie Heinich, «Les valeurs du patrimoine»; Nuné Nikoghosyan, André Ducret, «Des amateurs de photographie en ligne, ou comment juger à plusieurs»; Leïla Baracchini, «Petite fabrique d'art au Kalahari ou de l'usage du concept d'artification en anthropologie»; Marco Jalla, «Copies et copistes face à *L'Élite artiste*: Le cas Xavier Sigalon»; Katarzyna Matul, «“Ce que l'affiche a à nous dire”. La “personnalisation” de l'affiche comme critère de sa valorisation en régime totalitaire»; Pascale Marini-Jeanneret, «L'auteur d'Art Brut versus le statut d'artiste»; Octave Debary, «Postface: La sociologie au service de l'art? Ou ce que l'art fait à la sociologie»

Achevé d'imprimer

en novembre 2018

pour le compte des Éditions Alphil- Presses universitaires suisses

Responsable de production : Anne-Caroline Le Coultre

À l'origine, une étroite relation unissait les musées et les disciplines scientifiques dont ils relevaient. Lors de la création des musées spécialisés, au XIX^e siècle, ce lien entre savoir et musée était évident, mais qu'en est-il aujourd'hui ?

Cet ouvrage est le reflet de réflexions et d'échanges qui se sont tenus lors des Entretiens de la Fondation Maison Borel à Auvernier, en juin 2017, autour du musée disciplinaire comme lieu d'organisation et de production du savoir, avec le professeur Dominique Poulot comme invité. Ce numéro spécial de la revue Thesis rassemble ainsi cinq études allant des musées de migrations aux musées d'ethnographie, en passant par les expositions d'art contemporain, traitant à la fois de la question des liens entre musée et discipline académique, de la co-production des savoirs dans les expositions temporaires, du patrimoine dispersé, ou d'« objets ambassadeurs ».



Fernanda Celis est doctorante à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel, et lauréate de la Bourse d'excellence pour chercheurs de la

Confédération suisse. Ses recherches portent sur la représentation contemporaine de l'altérité dans les musées d'ethnographie.

Isaline Deléderray-Oguey est chargée d'enseignement à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel et doctorante aux Universités de Neuchâtel et d'Aix-Marseille. Ses recherches portent sur l'histoire des musées d'art industriels et du style aux XIX^e et XX^e siècles.

ISSN 1660-3435

ISBN 978-2-88930-215-4



9 782889 302154