

Table ronde : la matérialité des collections : formes d'archives et de pratiques

Éléonore Kissel, Dan Hicks, Philippe Peltier, Christine Barthe, Christophe
Moulherat et Wayne Modest



Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition électronique

URL : <http://actesbranly.revues.org/767>

ISSN : 2105-2735

Référence électronique

Éléonore Kissel, Dan Hicks, Philippe Peltier, Christine Barthe, Christophe Moulherat et Wayne Modest,
« Table ronde : la matérialité des collections : formes d'archives et de pratiques », in *Musée du quai
Branly-Jacques Chirac 10 ans après*, Paris (« Les actes »), 2017 [En ligne], mis en ligne le 12 juin 2017,
Consulté le 10 juillet 2017. URL : <http://actesbranly.revues.org/767>

Ce document a été généré automatiquement le 10 juillet 2017.

© Tous droits réservés

Table ronde : la matérialité des collections : formes d'archives et de pratiques

Éléonore Kissel, Dan Hicks, Philippe Peltier, Christine Barthe, Christophe Moulherat et Wayne Modest

Éléonore Kissel, Philippe Peltier, Christine Barthe et Christophe Moulherat



© musée du quai Branly - Jacques Chirac, photo Cyril Zannettacci

Mme Éléonore KISSEL

- 1 Le musée du quai Branly a fait un choix tout à fait fondamental de constituer un pôle comportant trois secteurs d'activité, la conservation préventive, les analyses et la conservation-restauration, ce qui nous permet d'avoir une approche très structurée de la préservation. Cette table ronde sera centrée sur un aspect spécifique de la recherche, à savoir celui de la matérialité des collections.

M. Dan HICKS

- 2 Je souhaite vous remercier pour cette invitation. Je viens du Pitt Rivers Museum. Aujourd'hui, nous avons beaucoup entendu parler de la différence et des oppositions entre les différentes professions, entre l'anthropologie et l'ethnographie, entre la conservation et la recherche. Je me situe un peu au milieu de tout cela, ce qui me rend d'une certaine manière un peu schizophrène. Je fais des va-et-vient entre ces différents univers, mais j'espère toutefois que mon point de vue vous sera utile et fera avancer les débats.
- 3 Je souhaite évoquer avec vous le thème de cette table ronde : les objets et leur matérialité, la question de la matérialité, des cultures des collections. C'est quelque chose qui, pour le musée Pitt Rivers, est assez important. C'est quelque chose que nous connaissons bien au Pitt Rivers, puisque c'est un musée qui a été créé en 1884 ; musée qui est rempli d'objets avec une dimension et une provenance archéologique, mais également ethnographique.
- 4 Dans le cadre du réseau de musées ethnographiques européens, une réunion a été organisée en 2013 au Pitt Rivers. Vous pouvez lire un rapport de cette réunion sur le site du laboratoire culturel. Mes collègues l'ont rédigé et c'était une expérience extrêmement enrichissante. À cette occasion, nous avons parlé de la vision des musées d'ethnographie à travers l'Europe ce qui est une conversation de la plus haute importance.
- 5 Pour commencer, parlons des quatre façons d'envisager les objets ethnographiques dans nos musées. La première chose que j'aimerais dire, c'est que dans les musées ethnographiques, il faut que nous comprenions les objets et les œuvres de la manière que les anthropologues ont de les comprendre. Une partie essentielle de notre rôle est de maintenir les choses en état, de conserver, d'éviter que les objets évoluent ou changent. Dans le même temps, que nous le voulions ou non, la compréhension, la vision des anthropologues de ces œuvres nous aide à définir la matérialité. Cette matérialité évolue constamment. Voilà pourquoi nous, en tant que représentants et responsables des musées ethnographiques, nous devons continuer à nous entretenir avec nos collègues anthropologues afin de comprendre ce que cela signifie et ce que cela peut changer dans notre façon d'entreprendre des recherches et nos pratiques conservatrices dans les musées. Le modèle original de notre compréhension des objets est la question du matérialisme. Je me suis basé sur l'observation selon laquelle les musées ethnographiques sont remplis d'objets. C'est une idée logique selon laquelle tous les objets, toutes les œuvres vont réagir en fonction de leur histoire et toutes représentent des histoires différentes. Et puis, il y a aussi des séries. Nous avons des œuvres qui représentent un modèle historique. Elles sont toutes présentées en fonction de leur époque et de leur forme. Puis, assez tôt dans l'histoire de notre discipline et assez tôt dans l'histoire des musées ethnographiques, en plus du matérialisme, nous avons vu émerger le culturalisme. Cela était vraiment une des toutes premières émergences. C'est aussi une façon de comprendre le multiculturalisme qui découle du culturalisme. Non seulement les musées sont remplis d'œuvres, mais ils sont aussi remplis de personnes. Dans les années 1890, un des fondateurs de l'anthropologie en Grande-Bretagne et une figure clé de

l'histoire du musée Pitt Rivers commençait à acquérir des photographies. Il faisait l'acquisition d'œuvres qu'il rangeait dans le musée en notant systématiquement d'où venaient ces objets. Voilà comment il pensait déjà à la culture, au contexte et aux humains. Il remplissait le musée autant que possible d'objets, d'œuvres, mais également de personnes.

- 6 Ce lien aux personnes et cette dimension multiculturelle étaient aussi une dimension antiraciste inhérente à cette vision de l'anthropologie et qui est d'ailleurs très remarquable, puisque cette dimension antiraciste est apparue très tôt dans l'histoire de nos pratiques.
- 7 Le troisième point complique considérablement les pratiques de nos musées : c'est le relationnisme. C'est un travail sur le musée relationnel, mais qui provient également d'autres idées nord-américaines sur les musées comme zones de contact. L'idée est que le musée ne regorge pas seulement d'œuvres et d'humains, mais dépend du lien entre les œuvres et les hommes. C'est déjà une façon de comprendre un peu mieux encore ce qui se produit dans un musée. Mon collègue Chris a écrit un livre sur le lien entre les œuvres et les hommes au musée Pitt Rivers, comme si dans chaque objet, on pouvait lire un moment de rencontre, une première rencontre, comme si c'était une façon de mieux comprendre comment fonctionne un musée. Ce sont des moments de contact, qui ne sont pas seulement positifs, mais qui peuvent également créer des relations inégales comme le montrent ces images au Nigeria dans les années 1890. C'est une photographie des récoltes d'objets en bronze au moment où l'armée britannique s'en emparait de force.
- 8 Notre compréhension, notre connaissance de ces relations signifie qu'il faut aussi connaître et comprendre les anthropologues, comprendre comment ces gens-là étudient et comprennent les dimensions, les relations. C'est une façon de mieux comprendre les travaux de Marilyn Strathern qui a échangé des objets entre les musées dans les années 1960. Un objet qui lui-même s'inclut dans sa façon de voir les choses, de percevoir les relations et l'échange en tant qu'anthropologue. Cet objet est maintenant dans ce musée. Quel en est le statut ? Comment envisageons-nous cet objet ? Quelle est sa place, son rôle, que revendique-t-il en tant qu'idée plutôt qu'en tant qu'objet ?
- 9 Tout cela nous amène à ce dernier point que je souhaite évoquer, qui est la façon dont nous pensons les objets en anthropologie aujourd'hui et à un moment de rupture, à un moment de changement dans notre vision en tant qu'anthropologues et notre certitude selon laquelle il y a une distinction très nette entre ce qui se produit à l'intérieur de nos pensées et les objets palpables. Une théorie a émergé de cela. Elle est multinaturaliste, perspectiviste, anthologiste, de relativisme comparatif. Ce sont différentes façons de décrire ce travail dans les musées ; travail selon lequel les musées sont également remplis d'un certain nombre de concepts, pas seulement d'objets, pas seulement de personnes et pas seulement de relations. Cet objet est un oracle utilisé au sud du Soudan qui nous donne une idée assez claire de l'histoire de l'anthropologie sous sa forme matérielle. Comment le comprenons-nous ? Comment comprenons-nous cet objet de Malinowski qui est un canoë se trouvant au musée Pitt Rivers ? Comment comprenons-nous encore ce masque aztèque, un objet qui a pour objectif de transporter des idées, des pensées, des messages ? Et encore ce cœur de taureau avec des épines et des clous, collecté au début du XX^e siècle ? La conception d'objets de ce type change notre façon d'imaginer les choses. C'est donc un objet qui véhicule des idées, qui véhicule des concepts tout autant que l'on peut le considérer comme un objet physique.

- 10 Pour résumer, je vous ai proposé une histoire de l'anthropologie ou comment les anthropologues pensent les objets. Mais le vrai défi est de considérer toutes ces définitions, le matérialisme, le culturalisme, le relationnisme et le multinaturalisme comme des définitions qui se complètent les unes les autres, qui s'ajoutent les unes aux autres. On n'en supprime pas une lorsque l'on en évoque une nouvelle. Elles interagissent entre elles. Pour alimenter le débat, il faut ajouter la question du multinaturalisme ou du relationnisme par exemple. Je pense que nous arrivons à un point de l'histoire intellectuelle où nous voyons une opportunité pour les musées ethnographiques d'émerger en tant que lieu central, pôle pour la réflexion anthropologique.

M. Philippe PELTIER

- 11 Je voudrais prendre simplement trois exemples. Ces trois exemples posent à mon avis le problème des relations que l'on peut avoir face aux collections dont on a la garde dans les musées. Ce qui m'intéresse ici en tant que conservateur, c'est de questionner la matière ou la fabrication des objets et d'essayer de poser simplement quelques questions.
- 12 Les deux premiers exemples sont liés. Ils sont liés par le fait que nous avons la chance d'avoir dans le bâtiment un laboratoire ou d'avoir accès facilement à des laboratoires d'analyses. Ces possibilités ont été mises en place dès l'ouverture du musée. Ce qui est formidable c'est qu'il nous est très facile d'avoir accès à un grand spectre d'analyses, analyses qui peuvent apporter des éléments de réponse aux questions que nous pouvons nous poser. La deuxième chose est le fait que tout part d'un projet d'exposition. Ces analyses enrichissent considérablement notre connaissance des objets mais aussi, parce que ces analyses tout comme je crois les expositions, ouvrent à de nouvelles questions auxquelles nous essayons de répondre.
- 13 Il y a quelques années, le musée des arts d'Afrique et d'Océanie avait organisé une exposition sur le Vanuatu. Une partie des objets avaient été présentés d'abord dans la capitale du Vanuatu, Port-Vila, puis avaient été montrés à Nouméa, avant de faire étape à Bâle et enfin à Paris. Cette exposition était un exemple tout à fait étonnant de coopération internationale. Au musée des arts d'Afrique et d'Océanie, nous avons une collection importante du Vanuatu, ce qui nous a permis d'établir une coopération avec le centre culturel de Port Vila. Tous les objets n'étaient pas présentés à Port-Vila. Mais cette coopération a débouché sur la venue à Paris d'un des conservateurs de Port-Vila. Dès son arrivée nous avons visité les salles. Un des objets qui n'était pas parti était exposé dans une vitrine. Cet objet avait rejoint les collections dans les années 1890. C'est un masque qui vient de l'île Malekula. Or le conservateur de Port Vila, Marcellin Abong, était originaire de cette île. Lorsque nous sommes passés devant les vitrines, il s'est arrêté devant ce masque et il est resté comme tétanisé. Il y eu un long moment de silence. Je ne savais plus quoi dire ni comment réagir. Je ne savais pas quoi penser. Au bout d'un moment, il a rompu le silence et m'a demandé de lui envoyer une photographie de l'objet. Puis nous sommes allés voir d'autres objets. Et je suis resté sur ma faim ! Le lendemain, suivant une façon de faire très mélanésienne, il m'a dit : « C'est un masque de cérémonie luan. Nous n'avons pas refait cette cérémonie depuis le début du XX^e siècle. Nous savons que ce type de masque existe, mais comme nous n'en avons jamais vu et que nous n'en avons pas le modèle précis, nous n'avons pas pu refaire ces cérémonies. Il est très important pour nous d'avoir la documentation sur ce masque ». Nous avons fait toute une série de photographies que nous lui avons renvoyées. Marcellin a un frère jumeau qui vit à Malekula et qui avait relancé les pratiques des sociétés traditionnelles. Il a fait revivre ces cérémonies luan à Malekula à partir du modèle du masque vu dans les salles

d'exposition du musée. C'est là où j'ai compris la part très importante de la matérialité, le rôle joué par les matières dans les cultures. Tout à coup, ce masque revivait pour nous, mais surtout il revivait pour eux : la cérémonie luan a été relancée, réinventée ou ressuscitée sur le terrain. Je trouve que c'est un extraordinaire exemple de coopération entre les musées. Pour moi, c'est le genre d'expérience que l'on rêve de vivre parce que c'est à la fois de la coopération, de la connaissance mais c'est aussi quelque chose qui traduit une dynamique en redonnant vie au savoir et aux collections. Les collections revivent ainsi. Pour moi c'est quelque chose de très important.

- 14 Les deux autres exemples sont deux projets d'analyse des objets que nous avons lancés avec l'aide de Christophe Moulherat. C'était sur les masques de Nouvelle-Calédonie. Là, l'on touche un autre problème tout à fait extraordinaire pour la connaissance que l'on peut avoir des objets. Car sur ces objets dont l'usage s'éteint très tôt, dès le début du XX^e siècle, nous n'avons strictement aucune connaissance. Seules quelques données survivent. Nous avons donc effectué des analyses avec des scans 3D mais aussi des analyses des matériaux dont ils sont constitués. Et cela s'est révélé extraordinaire car cela nous a permis de relancer complètement les interrogations autour de ces objets. Par exemple, on dit toujours que les plumes des masques de Nouvelle-Calédonie étaient des plumes de notou. C'est en tout cas ce qui est écrit dans toute la littérature. La force de l'habitude est telle que lorsque que l'on regarde le manteau de ces objets on se dit : « Ce sont des plumes de notou » et l'on ne se pose aucune question. Le fait est acquis. Lorsque l'on regarde les objets dans leur matérialité, la façon dont ils sont faits, on s'aperçoit que les choses sont infiniment plus compliquées. Ainsi sur ces manteaux de plumes, un spécialiste du muséum d'histoire naturelle a trouvé de nombreuses variétés de plumes, que ce soit des plumes de coq ou d'autres oiseaux. Et ceci pose évidemment un problème d'interprétation symbolique. Pourquoi et à partir de quand les gens mettent des plumes de coq sur les manteaux de plumes de Nouvelle-Calédonie ?
- 15 Le troisième exemple que je voulais prendre est celui des éventails des Marquises. Ce sont des objets qui m'ont toujours absolument fasciné. Je n'ai jamais compris comment ces éventails étaient fabriqués, comment ils étaient tressés. Sur le terrain, plus personne ne sait comment faire ces objets. Nous avons donc lancé une recherche sur la construction de ces objets. Magali Mélandri, qui est responsable de ces collections, a pris les choses en main. Dans les années qui viennent, nous espérons avoir une coopération avec les Marquises pour essayer d'aller plus loin et de comprendre comment ces objets sont faits et voir si nous pouvons aller un peu plus loin dans l'interprétation de ces objets, voire d'en relancer la fabrication.

Mme Christine BARTHE

- 16 Au musée, je m'occupe d'un type d'objet particulier. Nous pouvons parler de la matérialité des collections pendant des jours et des jours. Je travaille avec les collections de photographies. Les photographies posent un cas particulier dans les musées en général et dans les musées d'ethnographie encore plus, puisque c'est un objet bien particulier qui a une grande capacité à faire oublier sa propre matérialité. On pense souvent aux objets comme des objets en trois dimensions et l'on oublie souvent le cas de la photographie. Nous avons déjà parlé de photographie : Philippe vient d'expliquer l'histoire de ce masque et comment il avait transmis une image qui avait pu donner une information.
- 17 Dans le cas des collections qui nous occupent aussi ici, il s'agit de collections très nombreuses. Dans le cas du musée, une collection qui fait à peu près 710 000 items. Ce sont des objets qui sont très ambivalents, qui ont une matérialité certaine : lorsque l'on

est responsable d'une collection, on est bien certain de leur matérialité pour la bonne raison que l'on a le privilège de les manipuler et que l'on peut donc se confronter au poids de cet objet, à sa taille, et le mettre en rapport avec son propre corps. Or, l'objet que l'on manipule de la sorte représente une image. Le pouvoir de fascination de cette image est tellement fort qu'il a tendance à faire oublier qu'il est une image sur un support. Lorsque l'on a la chance de travailler sur une collection aussi ancienne que celle-là où nous avons les premiers exemples de techniques de photographie, comme ici un daguerréotype, on peut analyser comment on voit cette image-là. Une image sur daguerréotype comme celle-ci, c'est une image que l'on ne voit pas directement, que l'on ne voit que sous forme de reflet. C'est une vision par réflexion. Si l'on passe dans d'autres supports et que l'on passe après avec des négatifs sur verre, ce sont des images que l'on va percevoir par transmission, et finalement, lorsque l'on utilise les techniques numériques de reproduction, comme ici, vous pouvez voir cette image par projection. Ces trois types de vision font que l'on a tendance à oublier le matériau très précis sur lequel l'image se développe. C'est un objet intéressant pour cela parce qu'il est très ambivalent et qu'il tend vraiment à se présenter comme une surface pure alors qu'en fait on sait bien que ce sont des objets qui se cassent, qui s'abiment, qui se perdent, mais aussi qui se transmettent. Lorsque l'on parle de la transmission et de l'étude de ces objets, je me suis rappelé tout à l'heure avoir assisté à un colloque ici même il y a quelques années qui s'appelait « l'artiste en ethnographe ». Il y avait eu une intervention très intéressante de Benoît de L'Estoile qui revenait justement sur l'histoire des musées et de la possible perte d'autorité des anthropologues. Il s'interrogeait en se disant : « Finalement, est-ce que dans des musées comme le musée du quai Branly l'autorité de l'anthropologue n'est pas remplacée par celle de l'artiste ? ». J'ai envie de lui dire : « Nous aimerions bien », mais ce n'est pas le cas. De temps en temps, nous avons l'occasion de donner une nouvelle autorité à ce discours-là. C'est aussi pour cela – c'est un des grands intérêts de travailler sur cette collection – que nous avons commencé à partir de 2006 à nous intéresser au monde contemporain par le biais de la photographie. Cela veut dire que nous avons considéré la représentation du monde extraeuropéen qui est majoritairement représenté dans cette collection par des productions de photographes, de voyageurs européens français. Nous nous sommes dit qu'il était intéressant d'avoir un contrepoint avec ce qui se faisait aujourd'hui du point de vue de la création dans ces quatre continents par des artistes ou par des photographes, des artistes utilisant la photographie ; la photographie étant vraiment le point commun. Depuis une dizaine d'années, nous avons pu accueillir des artistes en résidence. Nous avons pu faire des acquisitions et des expositions. Nous avons ce programme de résidence régulier qui revient. Hier, en discutant avec Brook Andrew, un artiste australien qui avait été lauréat du programme de résidence l'année dernière, j'ai pensé que c'était intéressant de vous montrer un petit exemple de ce travail qui ne reflète évidemment pas le reste, tous les travaux qui ont été faits depuis dix ans, mais qui est intéressant par rapport à la question qui nous occupe aujourd'hui, puisque quand Brook est venu, il avait une idée assez précise au début de travailler sur les collections de photographies. C'est quelqu'un qui est lui-même collectionneur de photographies, qui manipule beaucoup les images. Il a aussi ce privilège de pouvoir les toucher et se confronter à ces images qui peuvent être de toutes petites cartes postales, de grands posters, des choses comme cela. Il a commencé à fouiller dans les collections des musées, il a vu des dizaines de milliers d'images. Son projet qui était au début assez centré sur l'Australie a petit à petit évolué. Il a pris cette forme où il m'a dit : « J'aimerais faire des portraits, parce que dans cette grande archive photographique la question est toujours :

comment accède-t-on à ces images ? ». Quand je voyage, les gens me disent toujours : « Vous avez tant d'images. Comment peut-on les voir ? ». Je leur ai dit : « Il y en a 450 000 en ligne : vous avez juste à ouvrir Internet et vous pouvez les voir ». Mais le nombre ne signifie pas l'accès. Cette virtualisation, cette reproduction des images via le site Internet est une ressource extrêmement importante, mais ce n'est pas la ressource absolue. Lorsque Brook a travaillé sur ce projet, il est arrivé sur l'idée de travailler sur une sélection qu'il a fait lui-même à l'intérieur de ces 20 ou 30 000 images qu'il a vues. À un moment, il s'est mis à chercher plus activement des photographies qui représentaient ce qu'il appelle des visiteurs, donc des voyageurs qui peuvent être des anthropologues, des peintres, toutes sortes de gens qui ont produit des images. Il a trouvé énormément de portraits ou de représentations de ces gens-là. Il a fait une sélection d'environ 50 images et il a fait une deuxième sélection de 50 autres images qui représentaient les photographiés, et ceux qu'il appelait des *residents*, donc des locaux. Nous avons pas mal discuté de cela. Il m'a dit : « Je suis la troisième personne. Il est donc peut-être intéressant de partir avec ces images. Je vais faire comme une fausse boîte d'archives avec des reproductions ». Il a demandé à différentes personnes, des amis, des connaissances qui avaient toutes une histoire connectée avec des cultures croisées, des doubles continents, des origines croisées, des voyages, de faire leur propre sélection. Certains ont choisi deux images dans les deux piles, certains n'en ont choisi qu'une seule, d'autres ont amené des images de leur famille et Brook a fait leur portrait. J'ai trouvé qu'il était intéressant de vous montrer cette image-là, ne serait-ce que pour vous dire ce qui est en route au niveau de la création contemporaine en photographie au musée, mais aussi parce que je crois que cela pose une question intéressante sur la dématérialisation, mais aussi la rematérialisation de ces collections. Elles existent sous une autre forme qui ne peut pas être confondue avec leur forme d'origine, mais qui leur donne vraiment une nouvelle existence.

M. Christophe MOULHERAT

- 18 Nous allons vous parler de dématérialisation et de virtualisation des collections. Depuis six ou sept ans, le musée du quai Branly-Jacques Chirac s'est doté d'équipements destinés à faciliter l'étude, la connaissance des objets, ainsi que la restauration. Ces outils sont regroupés au sein du musée, en particulier au sein du pôle conservation-restauration. Ils permettent de contribuer à la connaissance de la matérialité des collections à travers les analyses de composition, les études techniques, le travail de restauration. Ils servent également à la conservation préventive. Tout ce travail se fait en étroite collaboration avec les conservateurs.
- 19 De quoi s'agit-il ? Il s'agit notamment de scanners à rayons X que l'on trouve la plupart du temps dans les hôpitaux ou de scanners de surface. Sont également arrivés sur le marché des microscopes optiques dotés de caméras numériques 3D. Le musée possède la plupart de ces instruments ou est en voie d'acquisition, mais ce qui est intéressant, c'est que maintenant, grâce à des collaborations, nous bénéficions d'instrumentations ainsi que de gens qui savent les utiliser. Nous avons ainsi des outils qui nous sont mis à disposition sans qu'il soit nécessaire de les acheter. Cela veut dire que nous rentrons dans une nouvelle dimension qui est celle de la mutualisation des équipements et des compétences. Cette mutualisation va également de pair avec l'idée que le musée est capable d'être un acteur de la recherche, mais un acteur au sens propre, c'est-à-dire à la fois avec des consommateurs qui sont des chercheurs, mais également avec des laboratoires associés *in situ*. Au musée du quai Branly, pratiquement 80 % des analyses sont faites *in situ*, c'est-à-

dire que ce ne sont plus les collections qui se déplacent, mais ce sont les instruments et les laboratoires qui viennent vers le musée. Cela est un autre sujet, mais il est important de le souligner. L'exemple que je montre ici est un fardeau. Il est entré dans les collections aux alentours de 1878. Il s'agit d'un fardeau funéraire trouvé dans la région de Lima qui date de l'époque chancay. Cet objet est très intéressant pour illustrer notre propos, c'est-à-dire que nous l'avons scanné deux fois, car il y a eu deux années entre ces deux phases et les scanners et la résolution ont évolué. Nous voyons qu'à l'intérieur de ce fardeau nous avons un individu la tête en bas. Le fardeau fait un peu plus de 1 mètre. L'individu est donc relativement petit. En regardant de près avec des analyses et en faisant appel à des spécialistes de toutes disciplines, des médecins légistes, des spécialistes du monde andin, des spécialistes venant du muséum d'Histoire naturelle qui sont des spécialistes, des carpologues, nous avons pu faire une espèce de fouille virtuelle de ce fardeau sans y toucher, à distance. Nous avons finalement pu conclure qu'à l'intérieur se trouvait un enfant de 5-6 ans. Nous n'avons pas trouvé de trace à l'origine de sa mort. Nous savons que le crâne a volontairement été déformé. Cet enfant était disposé en position fœtale la tête en bas, sans doute pas fortuitement. Il est accompagné d'éléments. Il y a du maïs, des fruits. Des éléments de filage l'accompagnent. Il est vêtu. Cet enfant a été momifié et nous avons des restes de peau. Dans chacune de ses mains, cet enfant possède une pièce que l'on a du mal à identifier. Il s'agit d'une pièce métallique composite. La fausse tête que vous voyez tout en haut, ce sont des graines de coton. Cette fouille virtuelle a duré beaucoup de temps et n'est pas finie. Nous arrivons à 70 % d'informations. Il nous manque une donnée importante : la couleur. Il nous manque également certains éléments liés à la résolution, notamment autour du textile. Ces résultats ont été présentés à Lima il y a deux mois, lors d'un grand colloque sur les momies. De façon à confronter ces données tomographiques qui ne sont pas nouvelles, parce que la tomographie est utilisée depuis maintenant plus de 30 ans, notamment pour les momiers, mais ce qui est intéressant ici, c'est de montrer non pas l'évolution des scanners, mais l'évolution des plateformes de visualisation et de montrer que se mettent en place actuellement des systèmes extrêmement performants et pouvant être déportés. C'est-à-dire que je peux faire des vidéos, de la photographie, de la fouille sur mon Smartphone, sur n'importe quel support informatique à partir du moment où j'ai une connexion Internet. Cela est tout de même extraordinaire. L'idée de la présentation à Lima n'était pas seulement de dire ce que nous étions capables de faire, c'était aussi de collaborer avec mes collègues péruviens pour leur dire : « Vous avez des centaines de momies. Ne les fouillez plus au sens propre du terme. Scannez-les. Nous allons maintenant travailler ensemble pour faire en sorte de les étudier de façon virtuelle ». Nous avons difficilement identifié la composition. Nous savons qu'il y a du métal, mais pas seulement. Il y a une sorte de protubérance sur chacune des pièces que nous n'avons pas encore pu identifier. Il s'agit peut-être d'un fruit. Nous ne savons pas. Voici un petit peu le genre d'objet que l'on trouve habituellement dans la bouche pour la pièce pliée ou dans les mains pour les pièces circulaires. Une vidéo pour vous montrer ce que ces outils permettent de voir, tout cela de façon complètement virtuelle. Cela illustre un petit peu la quantité d'informations que l'on obtient sur un objet scanné et travaillé avec une haute résolution. Nous montrons essentiellement ce qui l'entoure, c'est-à-dire les épis de maïs disposés de chaque côté, il a son collier autour du cou qui est encore disposé avec les fils. Nous voyons la pièce métallique derrière la tête qui était à l'origine dans la bouche, mais qui s'est déplacée. Nous voyons la déformation crânienne. Nous voyons également qu'il s'agit d'un enfant relativement jeune, parce que ses dents sont encore en place. Pour

nous, cela a été un peu une grande découverte de pouvoir utiliser ces logiciels et d'aller très loin dans le traitement. L'étape suivante dans la dématérialisation de l'étude, c'est la vidéo suivante. J'ai amené un casque à réalité augmentée qui va normalement sortir l'année prochaine. Vous voyez que l'on tourne autour, on pénètre à l'intérieur. Nous sommes capables de faire une visualisation quasi complète sans y toucher, à distance. Je vous laisse imaginer ce que cela peut sous-entendre en termes de médiation avec le grand public, mais aussi en termes d'utilisation pour la connaissance de l'objet pour les chercheurs.

- 20 Ces quelques pièces sont des exemples qui montrent les modifications du rapport entre l'objet et le chercheur ou le public. Ainsi, ce qu'il faut savoir, c'est que les études notamment des objets ethnographiques ou les objets du patrimoine entrent actuellement dans une nouvelle ère, notamment grâce à l'adoption de ces technologies notamment d'imagerie. Il est dorénavant possible de pénétrer dans la matière et de l'observer en transparence. Ainsi, le détournement des technologies d'imagerie à des fins d'étude et de conservation d'œuvres d'art permet, en étant le moins invasif possible, de récolter beaucoup d'informations, d'accéder à l'anatomie complète d'objets archéologiques et ethnographiques complexes, souvent tridimensionnels, composés de nombreux matériaux qui contribuent parfois à leur fonction magique ou sacrée. Il est ainsi devenu possible de manipuler un objet à distance, de le démonter, de l'examiner sous toutes ses faces, de l'observer, d'observer tout ce qu'il contient et de l'analyser sans aucun contact, et ce, à distance. Ainsi, la notion d'acte de fouille est transformée. L'étude de l'intérieur d'un objet qui passait auparavant pour un geste irréversible et non reproductible devient un acte non destructif et reproductible. Grâce à ces nouveaux outils, le rapport entre l'objet, l'homme et le chercheur se modifie. Il faut en plus savoir que ces données peuvent se partager très facilement. Ainsi, grâce à ces outils, les musées deviennent non seulement un lieu de connaissance, mais aussi un lieu de partage et un lieu d'échange.
- 21 Voici le crâne de l'enfant à l'échelle 1 qui a été imprimé en 3D. Cela veut dire que l'on est en mesure d'analyser une tête qui possède les mêmes caractéristiques qu'une vraie tête. Cette tête a été étudiée par des médecins légistes, par des spécialistes uniquement à partir de sa copie 3D. Il y a une grande qualité de restitution. Cela change le rapport entre l'objet original et le chercheur.

M. Wayne MODEST

- 22 Merci de m'avoir invité et félicitations pour ce dixième anniversaire. J'ai l'impression que j'ai déjà parlé de ces choses-là avec différents collègues, notamment avec Frédéric. Nous poursuivons cette conversation en quelque sorte ici.
- 23 J'aimerais vous parler de la matérialité des collections et vous expliquer un peu ce que nous faisons et ce que nous entendons par matérialité. Il s'agit de l'unité de recherche du musée Volkenkunde à Leiden. C'est un musée ethnographique. Nous avons fusionné deux institutions. Nous avons 376 000 objets et presque 1 million de photographies. Il est incroyable de penser que je n'arriverai jamais à voir ne serait-ce qu'un dixième de tous ces objets lors d'une exposition. Cette collection s'inscrit dans une histoire de recherche. Que faire de cette collection ? Nous cherchons à faire se rencontrer la collection et la recherche, ainsi qu'à réfléchir au présent et à l'avenir.
- 24 Il y a deux éléments : la matière et la manière dont on l'observe. Il y a aussi la question de la restitution, puisque les communautés d'origine veulent récupérer les objets. Donc, la matière compte. Notre musée se trouve à Amsterdam. Il y a des musées à Paris et ailleurs.

La question de la restitution est de plus en plus importante. Qu'allons-nous faire avec ces objets ? Voilà la question. Comment faire se rejoindre ces deux problématiques ? Parfois, je pense que le cadre épistémologique européen doit rencontrer les communautés d'origine. Ce que nous avons cherché à faire, c'est de réfléchir aux questions éthiques et il est important de parler de cette impression 3D, parce que l'une des questions que nous devons nous poser est la suivante : en termes éthiques, l'utilisation de technologies numériques et d'impression 3D est-elle acceptable ? Les communautés d'origine doivent-elles être consultées ? Comment développer d'autres collections ? Il était important pour nous d'en parler. Toutes ces idées se retrouvent dans nos collections.

- 25 Nous avons eu 22 conférences l'année dernière. Nous avons réfléchi de manière académique, mais politique également sur les collections ethnographiques, comment réfléchir différemment sur les collections photographiques. Est-il toujours possible de dire que la photographie est européenne ? Nous posons ces questions lors de conférences.
- 26 J'aimerais maintenant parler de deux éléments. Le premier est ce que l'on appelle les matières globales. Le second c'est le passé qui résonne. Nous organiserons bientôt une conférence qui s'appellera *Ressentir les sons*. Il s'agit d'une liste de sons, mais pour nous le son compte aussi énormément dans les musées en plus des images. Nous essaierons de faire avec le son colonial ce que nous avons fait avec les images coloniales. Là, c'est la question du son qui devient lui-même matériel. Voilà ce que nous étudions. Ensuite, concernant les autres matières terrestres mondiales, lorsque l'on parle de notre musée, ce musée a commencé comme un musée colonial dans lequel il y avait trois domaines : les relations du commerce colonial, l'ethnographie, ainsi que l'hygiène tropicale. Il était assez intéressant de se dire qu'un musée s'intéressait à la question de l'hygiène tropicale. Avec les questions de matériel et de matière, nous avons voulu souligner le fait que les minéraux sont source de commerce colonial. Cela nous servait de point de départ pour la réflexion sur les musées ethnographiques. À partir de là, nous avons parlé de la minéralité des objets au-delà de leur matérialité.
- 27 Permettez-moi avant tout de vous présenter un collègue qui travaille maintenant sur la question de la visibilité dans l'histoire des photographies et la photographie historique. Nous avons une bourse de recherche pour essayer de recouvrir tous les domaines de recherche que nos responsables des analyses n'ont pas le temps de faire puisqu'ils doivent aussi se concentrer sur les expositions. Donc, n'hésitez pas à postuler pour cette bourse.
- 28 La question des matières étrangères. Il y avait par exemple l'aluminium. En se concentrant sur cette matière que nous avons prise comme un matériau nouveau, matériau qui devait alléger le monde, qui devait changer le monde et la matérialité des objets, puisque c'est un matériau très léger. C'est un matériau qui devait changer notre vision du voyage, de la guerre et d'un certain nombre de choses. La question était la suivante : comment en tant que musée pouvons-nous nous concentrer sur la matérialité des objets eux-mêmes, leur fabrication, de quoi sont-ils faits et quelle histoire ont-ils à dire ? Comment pouvons-nous changer notre vision du monde si nous envisageons par exemple le monde à partir du matériau de base des objets et envisager différemment les objets du musée si notre point de départ est le matériau lui-même ? Si vous regardez le deuxième objet à partir de la droite et l'objet du milieu, ce sont des objets qui sont traditionnellement fabriqués en argent. Au fur et à mesure, nous avons observé qu'ils sont faits en aluminium. La question est : que s'est-il passé dans la transition entre ces deux métaux et pourquoi cette transition ? Pourquoi passer de l'argent à l'aluminium ? C'est un changement considérable dans notre perception de l'objet puisque le matériau a

changé. Qu'est-ce qui fait la différence entre l'aluminium et l'argent ? Qu'apporte l'aluminium que l'argent n'apportait pas ? La dénomination aussi. En Jamaïque, nous avons une façon particulière de dénommer les choses, mais nous avons trouvé une façon très intéressante de voir comment l'aluminium était introduit en Afrique. Ce sont des histoires qui nous fascinent, qui nous passionnent. Ensuite, le crochet vient de notre conservateur qui nous a raconté l'histoire suivante. C'est un objet qui a été fait parce qu'un hélicoptère s'est écrasé dans la région. Lorsque cet hélicoptère s'est écrasé, cela a changé la matérialité du crochet lui-même. Nous avons vraiment essayé de comprendre le thème et les histoires que racontent les objets et les matériaux dont ils sont faits. Mais nous voulions également aller plus loin. Nous voulions nous poser une question allant au-delà de la question de l'esthétique. Bien sûr que l'esthétique est importante pour nous, premièrement parce que nous essayons de comprendre la politique de l'esthétique et la hiérarchie que nous raconte cette esthétique ; hiérarchie qui nous raconte elle-même un certain nombre de choses. Mais nous voulions également aller au-delà et comprendre les économies associées à cette utilisation des matériaux qui se trouvent dans nos collections. Notre prochain séminaire sur cette question portait sur l'or et le suivant sera sur l'argent. Peut-être que nous parlerons d'autres matériaux et de la relation entre les différents types de matériaux que nous avons dans notre musée et le travail d'extraction dans la terre. Peut-être que l'on peut lier cela à des questions d'actualité comme la fracturation hydraulique par exemple. Nous pourrions essayer de comprendre la forme des objets et en parler. J'ai une formation de chimiste et je me suis tourné vers la conservation par la suite. J'aime la matérialité des choses, je suis très intéressé par les structures, les métaux et par ce qui constitue nos objets. Nous travaillons également avec une entreprise de design, dans laquelle les gens ne se considèrent pas comme des designers, mais comme des « matérialiseurs », qui sont vraiment intéressés par les matériaux et de quoi les objets sont faits. Voilà un exemple de ce qu'ils ont fait avec des tissus, des draps, des voiles qu'ils utilisent en toile de fond. Ils essaient de créer de nouveaux produits avec ces voiles, de nouveaux matériaux. L'une des choses que nous essayons d'envisager ensemble, c'est comment on peut rassembler ces gens-là et les faire travailler avec des fabricants traditionnels, échanger des connaissances et par le biais de cet échange créer de nouveaux matériaux pour qu'à la fois les designers et les transmetteurs d'informations traditionnelles puissent les utiliser.

- 29 Pour finir, j'aimerais simplement parler rapidement de manière populiste. Lorsque nous disons que les choses, les objets et la matière comptent, il faut aussi se poser la question de la matérialité des objets au présent. Pourquoi tant de gens de la diaspora africaine pensent à l'importance de leurs objets ? Pour dire que les choses et les objets comptent, nous sommes engagés avec un certain nombre d'artistes et de musiciens qui s'inspirent de notre collection pour créer de nouvelles œuvres. Il s'agit là aussi de matériaux. Certains sont très à la mode. Nous avons par exemple un designer très à la mode de Londres qui est venu organiser un séminaire dans notre musée pour penser aux matériaux et comment ceux-ci peuvent influencer ou être liés à la production dans le domaine de la mode contemporaine. Je ne serais pas moi-même si je ne finissais pas en vous disant que nous, en tant que centre de recherche, nous pensons que la matérialité n'est pas dissociable et dissociée de l'histoire chaotique et douloureuse dont nous faisons partie et dont nous venons. J'ai été ravi d'entendre ici aujourd'hui que vous avez, par le biais de certaines de vos expositions, soulevé un certain nombre de ces questions. Nous nous concentrons sur trois projets : des collections sur la sexualité, le colonialisme et l'esclavage dont nous ne pouvons absolument pas nous dissocier puisque mon musée était

un musée colonial et nous savons tous que la vie postcoloniale est une situation difficile et une question dont nous souhaitons parfois ne pas parler ; et puis nous avons par exemple dans notre musée un laboratoire très important d'anthropologie. Il n'y a pas seulement des restes humains, mais également énormément de photographies de restes humains. Que faisons-nous de ces photographies, de ces objets ? Comment les utiliser ? Nous sommes dans une époque xénophobe, douloureuse, violente. Comment nos objets et nos musées peuvent-ils contribuer à comprendre et à analyser la situation contemporaine ? Il ne s'agit donc pas seulement de la matérialité des objets, de leurs matériaux (l'or, l'argent), mais il s'agit également de la matérialité et l'idée qu'aujourd'hui certains d'entre nous sont considérés comme moins humains que d'autres. Il faut que nous nous présentions comme autant humains que les autres. Nous devons absolument être confrontés à ces questions. Nous ne pouvons pas faire notre travail sans répondre à ces questions.

AUTEURS

ÉLÉONORE KISSEL

Responsable du pôle conservation-restauration, musée du quai Branly-Jacques Chirac

DAN HICKS

Professeur associé et conservateur au Pitt Rivers Museum, université d'Oxford

PHILIPPE PELTIER

Conservateur général du Patrimoine, responsable de l'unité patrimoniale Océanie-Insulinde, musée du quai Branly-Jacques Chirac

CHRISTINE BARTHE

Responsable de l'unité patrimoniale des collections photographiques, musée du quai Branly-Jacques Chirac

CHRISTOPHE MOULHERAT

Chargé d'analyses et référent pour les textiles, musée du quai Branly-Jacques Chirac

WAYNE MODEST

Directeur du Research Center for Material Culture, Leiden