L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

157 | janvier-mars 2001

Représentations et temporalités

Les mises en scène de l'art

Regard ethnologique et avenir des musées d'ethnographie

Julien Bosc

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/89>

DOI : 10.4000/lhomme.89

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 167-174

ISBN : 2-7132-1357-6

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Julien Bosc, « Les mises en scène de l'art », *L'Homme* [En ligne], 157 | janvier-mars 2001, mis en ligne le 23 mai 2007, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/89> ; DOI : 10.4000/lhomme.89

Les mises en scène de l'art

Regard ethnologique et avenir des musées d'ethnographie

Julien Bosc

CONÇUE par Jacques Hainard et Marc-Olivier Gonseth, la nouvelle exposition du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, « L'art c'est l'art » va d'évidence à l'encontre de ce que l'on s'attend d'ordinaire à voir dans des musées d'ethnographie : des masques, des outils, des objets utilitaires de cultures non occidentales, et non le *Portrait of Hubert, Franz and Friedler* de Andy Warhol...

Déconcertante, voire décapante, cette exposition l'est en effet puisqu'elle nous propose de circuler dans un vaste espace, agencé tel un labyrinthe, où sont dressés une quinzaine de modules en forme de cube dont la surface est d'environ 16 m². Chacun d'eux reproduit un lieu où l'art – ou ce qui est considéré comme relevant du champ esthétique à un moment donné – se montre, se cache ou s'expose d'ordinaire selon la *légitimité* qui lui est accordée par tout un ensemble d'acteurs (artistes, conservateurs et galeristes, collectionneurs, visiteurs ou spéculateurs...) qui « coexistent en chapelles, évoluent en réseaux et entretiennent des rapports de complémentarité ou de rivalité » (p. 8). L'ensemble que forment ces lieux est conçu selon une mise en scène extrêmement réaliste : l'éclairage, le revêtement du sol et celui des murs (parquet ou tapis d'une part, peinture, tapisserie ou boiseries de l'autre) sont emblématiques d'une galerie d'art moderne, d'un musée tel que celui du Louvre, d'un musée d'histoire, etc. Ainsi passons-nous de « L'atelier du peintre » (celui de l'artiste contemporain de renommée internationale Rémy Zaugg) à « La crypte » qui renferme une vierge de piété ou des icônes ; du « Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel » à « La galerie des chefs-d'œuvre » où l'on peut voir notamment *La Joconde* de Léonard de Vinci (en l'occurrence, une si parfaite reproduction de l'œuvre originale qu'on s'y tromperait) ; ou encore d'une zone de « port franc » où sont rassemblées une

À propos de « L'art c'est l'art », exposition du Musée d'ethnographie de Neuchâtel qui s'est tenue du 7 juin 1999 au 17 février 2000, et du catalogue *L'art c'est l'art*, Neuchâtel, GHK Éditeurs, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 257 p., ill.

douzaine de caisses censées contenir des œuvres d'art, au « Musée d'ethnographie de Neuchâtel » (de la sorte mis en abîme dans ses propres murs) qui expose une cuirasse esquimau en ivoire. À cette pièce, probablement unique au monde, est adjointe un Esquimau géant : clin d'œil des conservateurs par ailleurs récurrent dans chacun des modules selon le type d'exposition qu'il figure. Par exemple, dans « La galerie d'art contemporain », des cocardes de concours hippiques suggèrent que les artistes sont assimilés par les galeristes à des « poulains » qu'il faut placer et faire gagner...

Outre les modules, trois autres lieux sont reconstitués : une véritable brocante où les visiteurs peuvent acheter ce que bon leur semble (ce qui n'est guère coutumier dans un musée, fût-il d'ethnographie !) ; une salle de vente aux enchères ; « Le passage sous-voie » de Neuchâtel qui relie la place Pury à l'hôtel Beau-Rivage et où, pour en atténuer l'austérité, des artistes étaient invités par la municipalité à peindre des œuvres aussi originales qu'éphémères puisque passés trois mois elles étaient nettoyées afin qu'un autre plasticien intervienne en lieu et place.

En somme, toute une variété d'espaces qui, en Occident, élaborent et soutiennent tout un système de signes architecturaux, décoratifs et symboliques afin que l'art soit précisément tenu pour tel en fonction du genre – l'art étant pluriel – auquel il se rattache, ou auquel il est rattaché par les réseaux ci-dessus évoqués. Cette exposition a pourtant ceci d'étonnant qu'on a, en fin de parcours, la sensation d'avoir traversé le monde de l'art au pas de course, allant d'un musée à une galerie, d'un espace d'exposition public à un atelier d'artiste, comme si, d'un lieu à l'autre, avaient disparu les frontières qui structurent notre perception des différentes catégories artistiques, lesquelles se définissent selon leur origine et leur destination, leur genre et leur valeur (plastique ou marchande). Mais ces frontières n'en sont pas moins immanentes au monde de l'art en cela même qu'elles le façonnent, et si chacun des modules existe indépendamment des autres, ce n'est qu'en étant juxtaposés, concentrés, qu'ils dévoilent leur sens et invitent à réfléchir sur ce qu'est l'art et sur la manière dont nous l'identifions dès lors qu'il est manifeste que « l'art c'est l'art » – locution volontairement tautologique qui suppose que « l'art ne se discute pas, que l'art va de soi [...] et qu'une activité aujourd'hui reconnue comme étant artistique sous-entend une insertion, même éphémère, dans des lieux particuliers » (*ibid.*).

C'est pourquoi, dans le catalogue édité pour l'occasion, « Des artistes, des sociologues, des historiens de l'art, des anthropologues, des directeurs de musées et des collectionneurs [ont été conviés] à prendre pour objet l'art d'aujourd'hui, qu'on le dise classique, pompier, pauvre, ethnographique, transgressif ou convenu ; à évoquer les enjeux esthétiques, économiques, idéologiques sous-jacents à l'énoncé et au travail de ces frontières ainsi qu'à la constitution de catégories problématiques comme celle de chef-d'œuvre ou d'arts appliqués ; [...] à suivre des trajets d'objets, dans un domaine où la valeur est souvent tributaire de la personnalité des collectionneurs et des marchands concernés » (p. 10).

Les questions soulevées par cette exposition, qui se présente comme *une ethnologie du monde de l'art ici et aujourd'hui*, sont nombreuses. Nous nous limiterons ici à celles qui concernent l'art primitif, et plus particulièrement l'art africain qui, dans le catalogue, fait l'objet de plusieurs articles. Ceux, notamment, de Jean-Claude Muller (professeur d'anthropologie à l'Université de Montréal) et de Jean Zuber (artiste et collectionneur parisien), celui-ci ayant mis en scène l'espace intitulé « Le pavillon du collectionneur », qui, en présentant un ensemble de masques et de statuettes ainsi que, fort judicieusement, des *revues* et *livres* consacrés à l'art africain, constitue le possible centre du labyrinthe dans lequel nous invite à circuler le MEN. C'est du moins ce que laisse penser Jacques Hainard quand il rappelle que l'origine de l'exposition se situe dans une double perspective : celle d'un espace « Arts premiers » au Louvre et celle de la construction du futur Musée des arts et des civilisations (MAC) qui, en France, doit remplacer l'actuel Musée de l'Homme à l'horizon de l'année 2004.

Depuis le lancement de ces projets, initiés par Jacques Chirac et Jacques Kerchache, les divergences et polémiques sont nombreuses entre ethnologues d'une part, collectionneurs et marchands de l'autre ; il semblerait néanmoins qu'elles aient tendance à s'apaiser quelque peu depuis les nominations de Germain Viatte et de Maurice Godelier¹. L'un des enjeux du débat est en effet de savoir si les artefacts relevant de l'art primitif doivent être appréciés, par conséquent exposés, tels des objets ethnographiques ou tels des œuvres d'art – comme si, a priori, ces deux options étaient irrémédiablement contradictoires, point de vue sur lequel nous reviendrons. Pour Jacques Hainard, cette question est plus que jamais d'actualité, car « L'ethnologie et l'ethnographie sont en train de basculer dans les beaux-arts »². Et le fait est que la tendance actuelle consacre toujours plus les artefacts africains – et, plus largement, primitifs – comme des œuvres d'art relevant d'une valeur purement esthétique qui évacue le contexte, les conditions sociales et culturelles où ces objets furent créés, ainsi que la valeur d'usage qui était *in situ* la leur. Dès lors, l'espace et la manière dont on les expose sont d'autant plus fondamentaux qu'ils déterminent leur statut : œuvres d'art dans un musée ou une galerie d'art primitif ; objets témoins d'une culture différente de la nôtre dans un musée d'ethnographie sans que celui-ci se souciât nécessairement de leur qualité plastique – jusqu'à présent et en partie du moins.

Pour apprécier cette évolution, encore faut-il revenir sur l'histoire de la réception de l'art africain en Occident. D'abord considérés comme des objets de curiosités sans valeur, en outre fabriqués par des populations que l'on tenait pour non civilisées, ces artefacts entrèrent ensuite dans la sphère des œuvres d'art. Nous étions alors dans les premières années du siècle, et, comme l'écrit en 1967 Michel Leiris, « par l'entreprise de subversion totale des lettres et des arts qu'aura été Dada, on observe un singulier élargissement des perspectives esthé-

1. Respectivement responsable du projet muséologique et responsable du projet scientifique.

2. Jacques Hainard, « Le MEN se penche sur les lieux culturels », *Tribune de Genève*, 12 juin 1999.

tiques », ajoutant plus loin : « Dans cette crise qu'a subie la sensibilité esthétique occidentale, un événement majeur aura été la promotion de la sculpture africaine au rang d'« art » alors qu'auparavant elle relevait seulement de la « curiosité ». C'est essentiellement aux peintres fauves, cubistes et expressionnistes qu'il revient d'avoir amorcé ce mouvement. »³ On parla alors d'art primitif, terme qui n'allait pas sans ambiguïté, mais qui – sans être devenu idéal pour autant – fut au fil du temps expurgé de ses connotations évolutionnistes, à tout le moins aux yeux du plus grand nombre.

Dans sa contribution, « Sous le masque africain, quelques faux-semblants », Jean-Claude Muller rappelle à son tour que la catégorie dans laquelle furent classés les objets ethnographiques africains « n'a cessé de se transformer ou, selon le néologisme dans le vent, de s'« actualiser » en changeant de nom comme de peau », au point qu'à présent « On les appellera donc « arts premiers » [...] Mais ce terme est polysémique : il est dangereux et sournoisement piégé car il suggère, également par sa simple supériorité ordinale, la pureté originelle, la vraie authenticité et la grandeur indicible des commencements. On ressuscite ainsi le mythe du « bon sauvage » sous ce nouvel éclairage esthétique. Il y a mieux : ces objets sont aussi actuellement catalogués comme « arts primordiaux », étiquette encore plus éloquente qui connote, en plus de la supériorité ordinale que véhicule le blason des « arts premiers », celle d'une suprématie absolue, puisqu'elle informe et façonne tout ce qui suit. [...] Ces manipulations taxonomiques sont avant tout des opérations publicitaires de rattrapage. Il faut ajuster les prix à la hausse, mais il faut légitimer cette augmentation » (p. 47). Pour ce faire, Jean-Claude Muller montre avec finesse comment quelques-uns des moyens mis en œuvre par l'édition de revues ou livres d'art consacrés à l'art africain participent, de concert avec ces louvoiements linguistiques pas du tout innocents, à cette nouvelle légitimation. Pour cet auteur, la publication d'*Art d'Afrique Noire* par MM. Kerchache, Paudrat et Stéphan en 1988 en est l'exemple le plus criant. Luxueux, par conséquent onéreux, ce catalogue justifie le prix des objets africains et favorise, en l'anticipant, voire en l'encourageant, leur cote à venir. Celle-ci étant étroitement dépendante de l'ancienneté des pièces ; une ancienneté au reste toujours plus ou moins difficile à établir en ce que les qualités remarquables de certaines copies, « faux-anciens » s'il en est, peuvent facilement tromper les meilleurs spécialistes et conduire (tel qu'on le voit également pour de faux Van Gogh ou Picasso) à ce qu'il faut bien appeler de véritables escroqueries. À ce propos, Jean-Claude Muller n'oublie pas de le dire : « On a cru résoudre la difficulté en partant de la définition de l'objet qualifié d'authentique, c'est-à-dire celui qui a servi ». Le problème n'en demeure pas moins, notamment en Afrique où certains sculpteurs de grand talent (pour le coup, il faut en avoir !) maîtrisent si parfaitement les techniques artisanales de vieillissement qu'ils parviennent à fabriquer des statuettes ou des masques dont l'appar-

3. Michel Leiris, « Afrique Noire : la création plastique », in *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, 1996 (« Quarto ») : 1128.

rente ancienneté vaut largement celle d'œuvres pour lesquelles elle est quasiment avérée. Lors d'enquêtes ethnographiques que j'ai menées en pays Lobi, au sud-ouest du Burkina Faso, j'ai rencontré plusieurs de ces sculpteurs ; tout en continuant à travailler pour une clientèle locale, ils fabriquent de faux anciens que des marchands haoussas, parfaitement avertis du marché de l'art primitif en Occident, leur commandent et leur achètent. La plupart de ces pièces, transitant d'abord par la Côte-d'Ivoire, le Ghana ou le Sénégal, sont ensuite mises en vente dans des galeries européennes ou américaines. Pour ces statuettes ou ces masques, peut-on encore parler de faux ? Aux yeux de certains peut-être ; mais, concernant les musées d'ethnographie, on est en droit de se demander si ces objets ne devraient pas être considérés comme authentiques puisqu'ils sont l'œuvre d'un artiste local qui, sans rien renier de la culture qui est la sienne, a en même temps su profiter des changements historiques et économiques auxquels sa société est confrontée. Ces faux-anciens qu'il sculpte, altère et maquille sont donc eux aussi les traces matérielles d'une authenticité culturelle et d'une histoire de l'art africain en train de se poursuivre – ainsi qu'il en était des artefacts rapportés par les ethnographes d'hier.

Pour autant, l'édition d'un ouvrage, aussi lourde soit sa couverture, glacé son papier, ne suffit pas à elle seule. Une œuvre africaine n'appartiendra au domaine de l'art qu'à partir du moment où elle aura une certaine valeur : une valeur marchande qui fait quelquefois l'œuvre d'art, puisque « des objets bien éloignés d'un intérêt artistique quelconque donnent parfois lieu à d'étonnantes surenchères lors des ventes publiques » (Jean Zuber ; p. 185). Car ce n'est plus toujours la qualité plastique d'un objet qui définit sa valeur ; ce n'est pas non plus le nom de celui qui l'a créé, étant entendu que l'artefact africain est quasiment toujours tenu pour anonyme (si *Le baiser* est de Brancusi, telle statuette est dogon, tel masque est baoulé !). La cote dépend du pedigree, « terme communément utilisé pour la gent animale », comme le souligne Jean Zuber (*ibid.*), faisant ainsi écho à Sally Price qui écrit : « Comme celui d'un chien, le pedigree d'une œuvre d'art est un arbre généalogique authentifié qui fournit à l'acquéreur potentiel une garantie quant à la valeur de son achat. [...] Le pedigree d'une œuvre d'art donne la liste non seulement des propriétaires précédents mais aussi *les expositions et les publications* où elle a figuré, les ventes où elle a changé de mains, et les prix obtenus lors de chaque transaction. »⁴ (mes italiques ; J. B.).

Publications, pedigree, auxquels il faut ajouter, pour que les statuettes, masques et autres œuvres africaines franchissent totalement la frontière qui les fait appartenir au monde des « arts premiers », des protocoles d'exposition ; c'est-à-dire un espace, une mise en scène, une manière de faire et de dire (ou de ne rien dire) qui, nous l'avons vu, mettent sur le devant de la scène les qualités plastiques de ces objets tandis que sont relégués en coulisse les modalités de la fonction et de l'usage qui furent ou sont encore les leurs sous d'autres latitudes. Qu'on le veuille ou non, l'antenne du Louvre, inaugurée le 13 avril 2000, donne

4. Sally Price, *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, énsb-a, 1995 : 154

corps à cette nouvelle légitimation des arts premiers, en l'occurrence représentés par 117 pièces qu'une commission d'acquisition – à laquelle participèrent quelques collectionneurs renommés – a considérées comme les chefs-d'œuvre du genre. Dans un article à plus d'un titre remarquable, Élise Dubuc remarque toutefois que s'il est vrai que « l'on associe plus volontiers les musées d'art à une présentation esthétique et les musées d'anthropologie à une présentation contextuelle, c'est passer sous silence la pratique actuelle qui se développe depuis plusieurs années et qui n'est pas si rigide. Les musées d'anthropologie exposent leurs "chefs-d'œuvre" et les musées d'art expliquent de plus en plus les contextes de production des pièces qu'ils présentent. »⁵

Cependant, l'attitude, les intrigues et les intérêts mercantiles de certains marchands ne sauraient être tenus pour seuls responsables de cette dérive vers le tout esthétique. Les ethnologues le sont aussi car, du moins en France, ils ont depuis longtemps délaissé l'ethnologie de l'art au profit de recherches consacrées à la parenté ou aux rituels. En même temps ils refusaient, pour ainsi dire en bloc, de voir autrement que sous l'angle fonctionnel, symbolique, religieux, les objets des cultures non occidentales, les dépouillant ainsi des intentions esthétiques qui avaient pu présider à leur fabrication et à leur usage. Aussi ont-ils une part de responsabilité dans « cette transformation de l'objet ethnographique en objet d'art » (Jean-Claude Muller ; p. 59). Quant aux musées d'ethnographie, ils eurent tendance à se satisfaire de leurs anciennes collections sans chercher à découvrir ce qui avait pu se faire à côté (des terrains autrefois explorés) ou ce qui se fait aujourd'hui, laissant ainsi le champ libre aux marchands.

Le repli progressif des ethnologues et du Musée de l'Homme vers le tout ethnologique est, ainsi que le souligne ailleurs Jean Jamin, d'autant plus étonnant et regrettable que l'ambition des fondateurs de ce musée (Paul Rivet et Georges Henri Rivière) ne s'inscrivait pas dans un anti-esthétisme radical, mais dans « un contre-esthétisme, c'est-à-dire une entreprise de démystification de ce qu'on nommait traditionnellement – d'une façon toute académique – "objet d'art" ou "phénomène artistique" [...] Rien, certainement, n'était plus éloigné de leurs pensées que prétendre substituer à ce que Georges Henri Rivière appelait "la tyrannie des chefs-d'œuvre et du bon goût" une *histoire naturelle* de la création artistique, qui n'aurait fait que remplacer un décret (ceci est une œuvre d'art) par un déterminisme (ceci est une statue d'ancêtre) ! »⁶ En outre, il est bon de rappeler – avec Robert Goldwater⁷ – qu'en dépit de la volonté affichée de la mission Dakar-Djibouti de rapporter autant d'objets qu'il était possible, sans se soucier de leurs qualités plastiques, nombre de ses membres, baignés de surréalisme et doués d'une forte sensibilité à l'art, n'ont pas manqué de choisir des pièces parmi les plus belles et les plus achevées. À l'origine donc, l'art et l'ethnologie n'étaient

5. Élise Dubuc, « Le futur antérieur du Musée de l'Homme », *Gradhiva*, 1998, 24 : 88.

6. Jean Jamin, Établissement, présentation et annotation de André Schaeffner, « Du beau musical », *Gradhiva*, 1996, 20 : 99.

7. Robert Goldwater, *Le Primitivisme dans l'art moderne*, Paris, PUF, 1988 « Sociologie d'aujourd'hui »).

pas aussi séparés qu'on a pu le prétendre et que d'aucuns semblent encore vouloir le soutenir.

En conséquence, l'un des mérites du futur Musée du quai Branly est déjà d'avoir su réveiller une discipline en l'obligeant à sortir des conceptions exclusives dans lesquelles elle s'était progressivement enfermée et à réfléchir à ce que devrait ou pourrait être désormais un musée d'ethnographie. Réflexion qui doit tenir compte du fait que si les artefacts non occidentaux ne peuvent être considérés uniquement comme des œuvres d'art, ils doivent toutefois l'être en partie sans que soit relégué au second plan leur valeur d'usage et les conditions de leur production. Cela, au moins pour deux raisons : d'une part, de récentes enquêtes ethnographiques confirment ce qui est démontré depuis longtemps, à savoir que « la valeur fonctionnelle [des objets rituels] s'avère étroitement dépendante d'une qualité esthétique reconnue telle »⁸ ; d'autre part, parce que, comme l'a écrit notamment André Schaeffner en ce qui concerne l'Afrique, « les choses de l'art sont de plain-pied avec le reste de la vie. »

À travers le catalogue et l'exposition « L'art c'est l'art », la question posée par le Musée d'ethnographie de Neuchâtel est aussi celle de l'avenir des musées d'ethnographie alors que nous entrons dans un XXI^e siècle qui laisse derrière lui les tristes temps du colonialisme. Sans doute n'est-il d'ailleurs pas fortuit qu'à l'heure de cette récente exposition, le MEN ait également choisi de revoir un de ses lieux d'exposition permanente dont deux espaces sont consacrés à l'art africain. Dans le premier, les objets sont présentés tels qu'on peut les voir dans un musée d'ethnographie classique (pour ne pas dire suranné) ; dans le second, ils le sont tels qu'on les voit dans un musée d'art primitif, c'est-à-dire uniquement comme des œuvres d'art par définition dépourvues de toute contextualisation. En l'occurrence, donc, deux modes et deux lieux d'exposition qui s'opposent et sont exemplaires du double regard que nous avons porté jusqu'à présent sur ces objets venus d'ailleurs.

Le musée d'ethnographie, sinon idéal, du moins revu et actualisé, en un mot modernisé, serait alors celui qui parviendrait à réunir en un même lieu les discours sous-tendus par chacun de ces deux espaces qui cohabitent l'un à côté de l'autre sans qu'on soit entièrement parvenu à apprécier ce qu'ils peuvent avoir de commun – trop occupé que l'on était sans doute à retenir ce qui les sépare. De plus, comme le rappelle Jean-Claude Muller, les musées d'ethnographie ont oublié « qu'une de leur mission première est – ou était ? – de recueillir des objets sur le terrain. Une réflexion de fond concernant le futur ne serait pas inutile » (p.60) C'est dire que ces musées devraient exposer non plus seulement ce qui s'est fait hier, mais ce qui se fait aujourd'hui. Loin d'être figé une fois pour toute, comme on l'a trop longtemps prétendu, l'art africain est mouvant ; il évolue, il se transforme, de nouveaux styles et de nouveaux supports apparaissent. Aussi serait-il regrettable que notre perception de cet art s'arrêtât là où le colonialisme

8. Michel Leiris, « Afrique Noire : la création plastique », in *Miroir de l'Afrique*, op. cit. : 1170.

nous l'avait fait découvrir. Les sociétés africaines se sont certes occidentalisées, l'art traditionnel n'est plus toujours ce qu'il fut et la question n'est pas de le regretter ou non, c'est ainsi. Elle est plutôt de savoir si les musées d'ethnographie ne devraient pas ouvrir leurs portes à l'art africain contemporain : manière, parmi d'autres, de revisiter l'anthropologie de l'art et qui permettrait en outre d'œuvrer à la reconnaissance d'artistes novateurs et d'offrir la vision dynamique d'un art africain participant d'une mémoire et d'un devenir historique. Aussi devons-nous nous réjouir que Germain Viatte – et ceux qui président avec lui à l'élaboration du futur établissement – aient pour ambition d'ouvrir les espaces d'expositions temporaires du Musée du quai Branly à l'art contemporain non occidental.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: art africain/*African art* – ethno-esthétique/*ethnoesthetics* – exposition/*exhibition* – musées d'ethnographie/*ethnographical museums*.