

Réinventer le musée : interactions et expérimentations

Cédric Vincent

– CASTILLO DEBALL, 2014 : Mariana Castillo Deball éd., *Ixiptla*, 1, Berlin, Bom Dia Boa Tarde Boa Noite, 2014. 180 p., fig. en coul. ISBN : 978-3-943514-25-4 ; 19 €.

– *Fetish Modernity*, 2011 : *Fetish Modernity*, Anne-Marie Bouttiaux, Anna Seiderer éd., (cat. expo., Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale/Madrid, Museo de América/Vienne, Weltmuseum Wien/Leyde, Museum Volkenkunde/Stockholm, Etnografiskamuseet, 2011-2014), Tervuren, 2011. 272 p. ISBN : 978-9-07475-294-7 ; 24,90 €.

– *Foreign Exchange*, 2014 : *Foreign Exchange (or the Stories you Wouldn't Tell a Stranger)*, Clémentine Deliss, Yvette Mutumba éd., (cat. expo., Francfort-sur-le-Main, Weltkulturen Museum, 2014-2015), Zürich, Diaphanes, 2014. 320 p. ISBN : 978-3-03734-668-6 ; 30 €.

– GOLDING, MODEST, 2013 : Viv Golding, Wayne Modest éd., *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, (colloque, Londres/Leicester, 2009), Londres, Bloomsbury, 2013. 290 p., fig. en coul. ISBN : 978-0-85785-131-4 ; £ 19,99.

– *Object Atlas*, 2011 : *Object Atlas: Fieldwork in the Museum*, Clémentine Deliss éd., (cat. expo., Francfort-sur-le-Main, Weltkulturen Museum, 2011), 2011. 508 p., 187 fig. en coul., 8 fig. en n. et b. ISBN : 978-3-86678-651-6 ; 35,90 €.

Une approche déjà bien éprouvée pour redéfinir la pertinence des musées d'ethnographie consiste à inviter des artistes-*curators* à travailler dans et avec les collections. *Mining the Museum: an Installation* de Fred Wilson est sans aucun doute la première intervention majeure de ce genre (1992, Baltimore, Maryland Historical Society)¹. Le succès aidant, d'autres musées se prêtèrent au jeu². Dès lors, il est devenu commun de faire intervenir des artistes jouant le rôle de la conscience postcoloniale en démontant les techniques de collecte, d'archivage et d'exposition³. En dehors des institutions patrimoniales, des artistes se saisissent également de ces thèmes, comme en témoigne *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, une installation immersive de Kader Attia exposée à documenta 13 en 2012 (fig. 1). Ce type d'opération relève de la critique institutionnelle du point de vue des artistes tandis que les organisateurs y voient une tentative de réenchanter une institution en crise d'identité.



Les musées d'ethnographie sont confrontés aux questions de l'héritage culturel et de la restitution des objets, mais aussi à la compréhension de leur pertinence au sein d'un monde aux contours diasporiques⁴. Le problème à résoudre se poserait ainsi : les musées d'ethnographie d'aujourd'hui ne peuvent pas être les musées d'il y a cent ans, même s'ils conservent assurément les traces des instances coloniales à partir desquelles ils se sont développés. Avec lucidité, Mirjam Shatanawi, conservatrice au Tropenmuseum à Amsterdam, décline les issues possibles : « Fermer ses portes, intégrer un musée d'art, ou alors se réinventer en tant que centre accueillant des débats multiculturels »⁵.

Les publications discutées ici, qui présentent ou accompagnent des initiatives muséographiques et artistiques, ont dépassé le stade du diagnostic de la crise de représentation du musée d'ethnographie. Elles permettront plutôt de considérer des réponses qui lui ont été apportées sur la base de cette prise de conscience et de ses implications pour s'engager avec un monde globalisé.

Musées et collaborations

Museums and Communities dirigé par Viv Golding et Wayne Modest rassemble des contributions issues d'un colloque tenu en novembre 2009 au Horniman Museum à Londres et à la School of Museum Studies de l'University of Leicester (GOLDING, MODEST, 2013). Sans être spécifiquement centré sur les musées d'ethnographie, ce recueil d'études de cas tirées d'expériences muséales à travers le monde (Australie, Canada, États-Unis, Grande-Bretagne, Italie, Norvège, Taïwan) fournit un état actuel de la théorie et surtout de la pratique muséographique orientée vers des modes participatifs.

1. Kader Attia, *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, 2012, installation lors de la documenta 13 à Kassel (commissionnée et produite par documenta 13 avec le soutien et la courtoisie de l'artiste, les galeries Continua, galerie Nagel Draxler, galerie Krinzinger, et le soutien de la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques).

Alors que le musée est encore souvent un outil au service quasi exclusif d'une représentation dominante, l'ouvrage montre qu'il est, dorénavant, mis au profit de groupes multiples qui souhaitent créer de nouveaux régimes de représentations.

« De quelle manière – si tant est que ce soit possible – les perspectives des communautés locales et les voix nouvelles et diverses peuvent-elles être intégrées de façon substantive à une pratique curatoriale afin de faciliter des pratiques curatoriales et démocratiques ? »⁶ : telle est la question d'ouverture posée par les directeurs de l'ouvrage, appelant une réponse pratique des différentes contributions. Si la collaboration avec des adolescents et des décideurs politiques pris dans des situations de contestation patrimoniale est un défi, une coopération avec les membres de populations socialement marginalisées est un enjeu autrement sensible⁷. Après des siècles de discrimination par les autorités norvégiennes, à la fin des années 1990, les Roms (*Tater*) ont été invités à participer à la création du Glomdalsmuseet et à une exposition permanente dédiée à leur culture⁸. L'éphémère Musée du Commun situé dans le 20^e arrondissement de Paris pourrait être ajouté comme autre type d'expérience participative, centrée sur un quartier.

Au cours de ces dernières années, l'un des débats les plus controversés dans le milieu des professionnels de musée a porté sur l'évolution de la position du conservateur. Dans la plupart des institutions, il demeure le poste d'autorité incontesté. Cependant, il en est venu à exiger un nouvel appareil de compétences qui lui permettent de collaborer efficacement avec des collègues de musées ainsi que de s'engager avec les « communautés » qu'il sert avec de nouveaux moyens. Au Manchester Museum, un poste de « curator of community exhibitions » a même été créé à cette fin. L'une des notions centrales qui émerge de *Museums and Communities* – associée à celle de musée collaboratif (*collaborative museum*) – est celle d'autorité partagée (*shared authority*), donnant son titre à la deuxième partie de l'ouvrage⁹. Ce concept renvoie initialement à des enjeux de nature éthique dans le domaine de l'histoire orale¹⁰. Appliqué au domaine muséal, il revêt une dimension méthodologique préalable à la conception d'expositions à plusieurs voix (*multivoiced exhibitions*) dont les exemples parcourent le livre.

Il y a près de vingt ans, James Clifford, dans *Routes* (1997)¹¹, appelait de ses vœux un musée ouvert, sur le modèle relationnel de la « zone de contact ». Le panorama géographique large couvert par les contributions du livre de Golding et Modest présente des modèles parfois plus radicaux que celui proposé par l'anthropologue américain. Les auteurs rappellent que les interventions des artistes dans les musées ont poussé les conservateurs à être plus responsables et engagés, facilitant des dialogues actifs avec les communautés au sein d'histoires contestées, mais leurs impacts sur les pratiques curatoriales sont demeurés peu explorés (GOLDING, MODEST, 2013, p. 2). Le travail de Clémentine Deliss au Weltkulturen Museum à Francfort permet d'aborder cet aspect, à partir de l'expérimentation d'un point de jonction entre le domaine de l'art contemporain et celui de la muséologie ethnographique.

Au Weltkulturen Museum de Francfort

Fondé en 1904, le Weltkulturen Museum abrite environ 67 000 objets et 120 000 photographies et films, rapportés par des missionnaires et des ethnologues de leurs expéditions. Ce musée ethnologique municipal fut rebaptisé en 2000 « musée des cultures du monde ». Pendant son mandat à la direction du musée (2010-2015), Deliss entendit concevoir un musée post-ethnographique, c'est-à-dire dépassant le cadre des catégories ethnologiques et culturelles¹². Comment traduire les collections du musée dans un tel projet ? Deliss répond par « la remédiation des collections » qui consiste, selon elle, en un changement de milieu, l'expérimentation des nouveaux moyens de décrire, d'interpréter et d'installer les objets conservés dans le musée (*Object Atlas*, 2011). Elle affirme que repenser la collection ethnographique signifie traduire ces artefacts dans une situation contemporaine ; sortir les objets de leurs catégories « ethniques » pour les soumettre à d'autres cadres d'interprétations et, par « l'assemblage », connecter de façon positive et valorisante des objets, des expériences et des idées entre eux. Pour que ce processus fonctionne, le musée lui-même doit devenir le « terrain » de découverte et non plus les expéditions vers des terres lointaines. Par conséquent, il se transforme en un espace d'enquête et de production.



L'exposition manifeste *Object Atlas: Fieldwork in the Museum* qui s'est tenue en 2012 au Weltkulturen Museum (fig. 2) a inauguré l'exercice au fil d'une collaboration approfondie avec des chercheurs et artistes invités en résidence. Chacun jouait sa partition à partir d'une pièce unique choisie dans les réserves. Contrairement à Wilson et son œuvre *Mining the Museum: an Installation*, qui s'inscrivent dans la critique institutionnelle, ces artistes ne furent pas mobilisés autour de ce thème, de même ils ne portaient pas nécessairement un intérêt aux collections ethnographiques auparavant. Néanmoins, certains se sont pris au jeu, Otobong Nkanga ayant même été invitée par la suite à intervenir sur un principe similaire au Museum Folkwang à Essen. L'exercice n'est cependant pas sans travers. Les liens qui se tissent entre le travail des artistes et les objets du musée sont notamment sous-tendus par l'idée que les artefacts ethnographiques n'apparaissent contemporains que parce que les artistes contemporains les actualisent.

Le catalogue publié sous la direction de Deliss est à cet égard un support éclairant où l'on apprend que la notion de remédiation est empruntée à l'anthropologue américain Paul Rabinow qui l'a lui-même élaborée à partir d'une analyse du travail de Gerhard Richter¹³. Rabinow fut le premier invité en résidence au Weltkulturen Museum et ouvre le catalogue par une préface intitulée « A contemporary museum » (*Object Atlas*, 2011,

p. 7-8). Il définit la remédiation comme une opération de correction, afin de donner de nouvelles impulsions qui, selon lui et Deliss, ne sont possibles que par un changement de médium. La tâche du musée n'est pas d'aborder la situation (post) coloniale, d'enquêter sur une histoire spécifique ou de reconstruire le sens perdu des objets, mais aussi de créer de nouvelles significations et interprétations grâce aux « entropologistes » – néologisme choisi, non sans dérision, par Deliss pour désigner ces intervenants.

Les implications ont de quoi déconcerter les ethnologues attachés à la contextualisation positiviste de l'objet. La méthode adoptée par Deliss rejoindrait la « muséologie de la rupture » prônée par Jacques Hainart au Musée d'ethnographie de Neuchâtel¹⁴, à ceci près que ce dernier affirmait la malléabilité des objets pour s'assurer de la pleine autorité du conservateur, contrairement à Deliss qui entend la partager. En fait, l'opération de remédiation n'est pas sans rappeler sa première exposition *Lotte or the Transformation of the Object* (Graz, Stadtmuseum/Vienne, Akademie der bildenden Künste, 1990-1991). Celle-ci explorait des juxtapositions et des confrontations entre des artefacts ethnographiques et de la culture populaire d'Afrique de l'ouest, et des œuvres d'artistes contemporains (Lubaina Hamid, Mike Kelley, Jeff Koons, Haim Steinbach et Rosemarie Trockel). L'exposition se nourrissait en sous-main des dispositions visuelles des pages de la revue *Documents*, sujet privilégié de la thèse de doctorat de Deliss¹⁵ et qui reste un modèle pour chacun de ses projets, y compris au Weltkulturen Museum. On notera par ailleurs déjà une contribution de Rabinow dans le catalogue de l'exposition de 1990.

Si Deliss est titulaire d'un doctorat en anthropologie, elle a effectué sa carrière majoritairement dans le domaine de l'art contemporain « post-Magiciens de la terre »¹⁶. Deux projets au long cours ont marqué sa carrière : la revue *Metronome*

2. Vue de l'exposition *Object Atlas: Fieldwork in the Museum* : installations de Simon Popper (premier plan) et Antje Majewski, 2011.

3. Catalogue d'exposition *Foreign Exchange (or the Stories You Wouldn't Tell a Stranger)*, extrait de la partie « Research Assemblage », (*Foreign Exchange*, 2014, p. 71).

(1996-2007), publication à la périodicité irrégulière qui avait pour particularité de changer de forme et de sujet suivant la ville où elle était conçue ; et *Future Academy* (2003-2010), projet de recherche international sur les conditions du renouveau de l'école d'art. En 1995, elle organisa l'exposition *Seven Stories about Modern Art in Africa* à la Whitechapel Gallery¹⁷. Elle y privilégiait la polyphonie sur le point de vue unique administré par un commissaire d'exposition ou un collectionneur. L'accueil fut mitigé mais Clifford y trouva une illustration idéale pour défendre sa notion du musée comme zone de contact¹⁸.

En 2013, Deliss organise *Foreign Exchange (or the Stories You Wouldn't Tell a Stranger)*, sa troisième exposition au Weltkulturen Museum (*Foreign Exchange*, 2014). Il s'agit cette fois d'entreprendre la remédiation de deux histoires institutionnelles du musée : celle de son fondateur, le docteur Bernard Hagen (1853-1919) et ses images anthropométriques rapportées d'Indonésie ; et l'expédition de 1961 en Nouvelle-Guinée qui restera la dernière à avoir enrichi les collections du musée (de près de 4 000 objets). Comme en réponse aux critiques de *Object Atlas* jugeant l'exposition peu versée à explorer l'impensé colonial des collections, le propos se veut plus réflexif sur l'histoire du musée¹⁹. En filigrane est posé le rapport amnésique de l'Allemagne à son passé colonial représenté par une mappemonde sur laquelle étaient affichées les anciennes colonies du pays.

L'exposition traite de certaines façons dérangeantes de regarder des êtres humains au nom de la science ; de la transformation du corps humain en objet ; de la fascination pour l'Autre ; de la passion de collectionner ; de la mission de préserver des cultures lointaines pour l'éternité ; du besoin de trouver des systèmes pour le faire. Les contributions des chercheurs et des artistes (Peggy Buth, Minerva Cuevas, Gabriel Gbadamosi, David Lau, Tom McCarthy, David Weber-Krebs et Luke Willis-Thompson) se retrouvent dans les pages du catalogue. Plus inattendu, les phases préparatoires sont documentées (fig. 3). Le lecteur est ainsi invité dans le « laboratoire » : les illustrations mettent en scène les objets sortis des réserves, et les échanges de trois réunions exploratoires entre philosophes, historiens, anthropologues



Minerva Cuevas
 Cuchitriz: Copper plate | Purchased by R.G. Piper 1910 |
 Bella Bella, Canada | Copper metal, pigments
 Mask: owl, fox or bear | Purchased by Charles Ration
 1941 | Kwakwaka'wakw, Tsimshian, Tlingit, Canada |
 Wood, copper, leather
 Peithe | Purchased by R.G. Piper 1910 | Canada | Bone
 Mask: raven | Purchased by Charles Ration 1941 |
 Kwakwaka'wakw, Tsimshian, Tlingit, Canada |
 Wood, copper, leather
 Collection Weltkulturen Museum | Lab Furniture:
 Mathis Esterhazy | Photo: Wolfgang Glösel, 2015

et artistes sont retranscrits. Le projet du musée est de dissoudre la distinction entre la collection permanente et les réserves. L'administration du musée (collecte, classement, inventaire, conservation), les différentes façons de photographier les objets et les « indigènes », et les modes d'accrochage y sont traitées. Le projet même des formes que peut prendre un musée post-ethnographique est abondamment discuté dans cette partie tout comme dans la contribution du juriste David Lau, qui livre des textes mi poétiques mi juridiques sur le statut légal des photographies anthropométriques de Hagen, lesquelles n'avaient jamais été montrées jusqu'à ce moment. L'artiste néozélandais Luke Willis Thompson pose la question de la restitution et celle du musée comme opérateur du lien social. Inspiré par le destin d'un crâne originaire de Nouvelle-Guinée issu de la collection du musée, il a proposé d'offrir son allocation de résidence pour le rapatriement de la dépouille d'un immigré dans son pays d'origine.

Dans l'introduction du catalogue, Deliss décrit le déroulement et les objectifs de l'exposition : « Travailler avec une collection

ethnographique de cette manière signifie imaginer de nouveaux paysages culturels et disciplinaires. Il s'agit de repenser la possibilité de recherche dans le musée, conçu comme un modèle de production formateur et expérimental. Les artistes invités et les chercheurs entrent en dialogue avec les conservateurs, les archivistes et les restaurateurs durant plusieurs mois [...] Des modèles disciplinaires sont recoupés et connectés, des prototypes historiques et contemporains sont mis à l'épreuve et réinterprétés. [...] De cette manière, le musée post-ethnographique construit les fondations d'une forme d'institution actuelle, sensible au changement et au mouvement, et incorporant les subjectivités des différents protagonistes. Ceux-ci incluent les communautés dont les artefacts font l'objet d'un soin et d'un respect renouvelés [...] »²⁰.

Contrairement à l'Angleterre et à la France, où les musées d'ethnographie ont été dissous ou ont été rénovés, en Allemagne ils demeurent stables depuis leur création à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle²¹. Le projet de Deliss est osé dans ce paysage conservateur. C'est pourquoi il est intéressant de considérer cette proposition d'un musée post-ethnographique à la lumière de l'exposition itinérante *Fetish Modernity*, qui tente de répondre aux mêmes aspirations tout en gardant un ton ethnographique (*Fetish Modernity*, 2011). Conçue par Anne-Marie Bouttiaux et Anna Seiderer, elle est le fruit d'une collaboration entre plusieurs musées participant au Réseau international des musées d'ethnographie (RIM)²². Ce travail, commencé en 2008, explore le (re)positionnement des institutions muséales européennes dans un monde désormais conscient de sa globalisation.

Modernités et musée ethnographique

Fetish Modernity part de la critique du musée lui-même considéré comme une « usine à clichés »²³. L'un de ces lieux communs consiste à concevoir l'Europe en un lieu de naissance de

la modernité, l'endroit à partir duquel elle s'étend aux espaces « périphériques ». *Fetish Modernity* cherche à engager une réflexion critique avec ce « mythe » de la modernité, en particulier la « vision essentialiste » que « le mode de vie des cultures non occidentales n'a pas changé depuis des siècles »²⁴. Selon les deux commissaires, la modernité est un processus dynamique à l'œuvre partout et depuis toujours – ce concept, loin d'être uniforme, est subjectif et multiple. En conséquence, *Fetish Modernity* est mieux compris comme un exercice intellectuel visant à explorer le rapport du musée ethnographique à la modernité ; ou comment des artefacts peuvent-ils être utilisés pour raconter des histoires globales plus conformes à la complexité du monde ? À ses contradictions et à sa « connectivité » (*connectedness*) ?

Pour dénoncer et évacuer les clichés, l'exposition propose des « objets hybrides », issus de mélanges de cultures et de la richesse du syncrétisme (fig. 4). Les deux commissaires prétendent faire un usage d'objets majoritairement délaissés dans les réserves en raison des difficultés à les placer dans des catégories strictes. Ainsi, on découvre la photographie d'un papou de Nouvelle-Guinée avec un CD comme ornement nasal, un cercueil ghanéen sculpté à l'image d'un téléphone portable, etc. Proposer une histoire connectée à partir des objets afin de fluidifier les catégories ethnographiques pourrait fournir une autre version – moins radicale – d'un projet post-ethnographique.



4. Vue de l'exposition *Fetish Modernity*, 2011, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale.

Comme l'exposition, le catalogue est divisé en six sections, chacune abordant d'un angle différent le mythe de la modernité. La deuxième partie intitulée « Made in ... » confronte la centralité de l'Occident inféré par ses tentatives de découvrir, de classer et de décrire le reste du monde (*Fetish Modernity*, 2011, p. 58-96). Citons également parmi les thèmes abordés celui des objets conçus pour un marché étranger spécifique, comme les porcelaines chinoises adoptant des nouvelles formes pour plaire à la clientèle d'Asie du Sud, ou les défenses en ivoire sculptées issues des régions côtières de l'Afrique centrale et occidentale commandées par des commerçants européens. La partie « Beyond Appearances », présente une série d'objets provenant de la République démocratique du Congo qui ne sont pas « exactement ce que l'on croit qu'ils sont » (p. 123) : un masque Kifiwebe démontre l'appropriation des motifs Songye (p. 122) et un appui-tête Teke est orné de scarifications Beembe (p. 126). Les subtilités de ces enchevêtrements de références culturelles, leurs implications sur les typologies ethnographiques classiques seraient occultées sans leur mise en valeur dans le catalogue.

En contrepoint, le propos développé dans cette publication démontre une prise de conscience tardive des professionnels des musées pour la « fin de l'exotisme » selon l'expression de l'anthropologue Alban Bensa²⁵. À la suite de la remise en question du concept d'ethnie et de l'autorité ethnographique dans les années 1980, soit la fameuse crise des représentations qu'a connue la discipline anthropologique, les questions de représentation ont été à plusieurs reprises discutées dans la littérature scientifique. L'assurance d'innover des organisateurs se confronte durement au regard de cette production scientifique et après les débats déjà anciens autour d'expositions comme *"Primitivism" in 20th Century Art* (1984) et *Magiciens de la terre* (1989)²⁶. Malgré la référence constante à Bruno Latour, il est étonnant, par ailleurs, que la critique centrale portée à la « modernité » ne soit pas discutée plus avant ; que ce soit par ou contre le corpus abondant d'études produites dans le sillage des études postcoloniales en termes de « modernités alternatives », de « modernités vernaculaires » ou de « modernités enchevêtrées ».

Il faut bien remarquer aussi que *Fetish Modernity* reste fidèle à la conception ethnographique de l'objet « témoin », dans le sens où il n'est, certes, plus convoqué ou collecté comme témoin incarné d'une culture, mais comme témoin d'histoires connectées. Au contraire, pour Deliss, il n'est plus envisageable aujourd'hui d'ajouter des objets ethnographiques aux collections. Hormis quelques films documentaires et des documents d'archives, ce sont essentiellement les « remédiations » des artistes en résidence qui viennent désormais les enrichir.

La conviction que les musées d'ethnographie doivent avoir une vocation d'actions contemporaines et non plus simplement conservatoire anime *Fetish Modernity* et *Foreign Exchange* ou encore les cas discutés dans *Museum and Communities*. Des types d'expositions sont souvent associés à des perspectives curatoriales différentes : artistique, historique, scientifique, ethnographique. Bien que cette catégorisation persiste, les frontières entre les modèles d'exposition sont devenues floues.

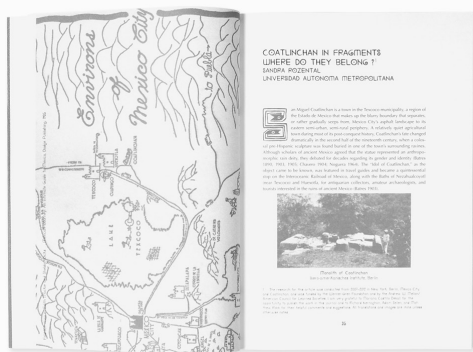
Créations artistiques et recherches anthropologiques

Lors de la huitième édition de la Biennale de Berlin en 2014, une salle du musée ethnologique de Dahlem était occupée par une installation de Mariana Castillo Deball titrée *You Have Time to Show Yourself Before Other Eyes*. L'installation comprenait des sculptures, des dessins et les structures destinées à leur présentation. Le guide d'exposition précisait qu'il s'agissait de fac-similés et de copies en plâtre de pièces précolombiennes fabriquées en collaboration avec le Gipsformerei (atelier professionnel de répliques en plâtre) à Berlin. Les originaux de certains de ces items ont été détruits ou ont disparu pendant la Seconde Guerre mondiale. Le guide mentionne également le premier numéro d'*Ixiptla*, annoncé comme une revue semestrielle dirigée par l'artiste. Le thème de ce premier numéro aborde, dans le prolongement de son installation, la question de la reproduction des artefacts archéologiques, des objets (re)produits par les archéologues pour leurs recherches – moules en plâtre, fac-similés, dessins, photographies, etc. Ce n'est pas la première fois que l'artiste mexicaine, installée à Berlin, accompagne son

travail d'une publication. L'installation *These Ruins You See* de 2008 touchait déjà la fabrication des reproductions des artefacts archéologiques au Mexique.

L'artiste s'appuie sur l'oublié des collections pour amener de nouvelles relations contextuelles et, comme le sommaire d'*Ixiptla* en témoigne, pour permettre des lectures alternatives, en empruntant les méthodes de l'archéologie, de l'ethnographie et de l'histoire des sciences. Onze contributeurs (écrivains, anthropologues, archéologues) ont été invités à livrer des textes inédits, auxquels s'ajoutent quelques portfolios. Au programme : la question des vestiges et des artefacts précortésiens, de leur contrefaçon et de leur inscription dans les collections des musées et dans les récits patrimoniaux (fig. 5). Le lecteur ne trouvera pas d'information sur le travail de l'artiste. Pourtant celui-ci ne cesse d'être présent puisque le numéro en prolonge et en rejoue les thèmes – pour ne pas dire les remédiate par les textes. En ceci, cette publication occupe un espace entre la revue universitaire dont elle reprend les codes et la revue d'artiste dont elle est une émanation, pour se positionner en tant que revue d'études de la culture matérielle.

Sans revenir sur la longue et riche relation nouée entre l'art et l'anthropologie – qui ne saurait se réduire à la formule de l'« artiste comme ethnographe » lancée par Hal Foster dans la seconde moitié des années 1990²⁷ –, il demeure un point encore peu exploré, et pour cause son développement est assez récent tout en étant la conséquence de ces rapprochements. Alors que l'on envisage plutôt la relation dans le sens art contemporain-anthropologie, de manière inverse, on note des projets anthropologiques allant chercher des modes



de représentation dans l'art contemporain. Le projet « Ethnographic Terminalia » fondé en 2009 est le cas le plus parlant de cette tendance. Un autre largement médiatisé a été l'installation vidéo *Trade is Sublime* (2013), fruit d'une collaboration de l'anthropologue américain George Marcus avec les artistes Luke Cantarella et Christine Hegel, exposée à l'Organisation mondiale du commerce à Genève à la suite d'un terrain de l'anthropologue dans ces locaux. Et ce n'est pas un hasard si Marcus, proche de Rabinow, s'est adressé au Weltkulturen Museum de Francfort, pensant y trouver les ressources expérimentales lui permettant de renforcer son projet d'articuler des modèles de l'art contemporain à l'anthropologie²⁸.

1. *Mining the Museum: an Installation*, Fred Wilson, (cat. expo., Baltimore, The Contemporary, 1992-1993), Baltimore/New York, 1994.

2. Voir Jennifer A. González, *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge, 2008.

3. *Les Statues meurent aussi* (1953), le film de Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet, est à bien des égards instigateur de ces tentatives critiques du processus de muséification et de mise en collection.

4. Voir notamment Volker Harms, « Will museums of ethnology have a future? », dans *Antropologia Portuguesa*, 14, 1997, p. 21-36 et Harris Clare, Michael O'Hanlon, « The Future of Ethnographic Museums », dans *Anthropology Today*, 29/1, 2013, p. 8-12.

5. « [...] either be closed down, merge with art museums or else reinvented as centers for multicultural debate » (Mirjam Shatanawi, « Contemporary Art in Ethnographic Museum », dans Hans Belting, Andrea Buddensieg éd., *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern, 2009, p. 368-384).

6. « How, if at all, can community perspectives and diverse new voices be integrated into curatorial practice in substantive ways, thus facilitating more democratic curatorial practices? » (GOLDING, MODEST, 2013, p. 2).

7. Wayne Modest, « Co-curating with Teenagers at the Horniman Museum », dans GOLDING, MODEST, 2013, p. 98-109 ; Karen Exell, « Community Consultation and the Redevelopment of Manchester Museum's Ancient Egypt Galleries », dans GOLDING, MODEST, 2013, p. 130-142.

8. Åshild Andrea Brekke, « A Question of Trust: Addressing Historical Injustices with Romani People », dans GOLDING, MODEST, 2013, p. 178-192.

9. Pour comprendre la fortune de la notion de « shared authority » appliquée à la conduite muséale, se reporter

5. Sandra Rozental, « Coatlinchan in Fragments. Where do they belong? », dans CASTILLO DEBALL, 2014, p. 34-35.

aussi au numéro thématique de *Museum Education Roundtable* (38/2, 2013). On pourra également consulter le blog de Gretchen Jennings : www.museumcommons.com (consulté le 3 juin 2015).

10. Michael Frisch, *A Shared Authority: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, Albany, 1990.

11. James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, 1997.

12. Le musée occupe trois maisons bourgeoises du XIX^e siècle le long du Main, sur la rive des musées (*museumsufer*). L'une des villas sert aux expositions, une autre abrite l'administration, la bibliothèque et les archives, la troisième a été transformée sur le souhait de Deliss en « laboratoire » et en résidence d'artistes. À noter l'absence d'exposition permanente, l'activité du musée reposant sur une programmation d'expositions temporaires.

13. Voir Paul Rabinow, *Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary*, Princeton, 2007.

14. L'exposition *Objets prétextes, objets manipulés* (Jacques Hainard, Roland Kaehr éd., [cat. expo., Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1984], Neuchâtel, 1984) apparaît comme le moment fondateur de la muséologie de la rupture. Cette exposition a donné lieu à la publication d'un catalogue dont l'article « La revanche du conservateur » de Jacques Hainard (p. 183-191) pose les bases théoriques de cette approche. Il propose que le conservateur se transforme en créateur, qu'il ne se contente pas d'exposer les objets pour eux-mêmes, mais qu'il les mette au service d'une réflexion et d'un discours sur la société. Cette « muséologie de la rupture » suppose une distanciation par rapport aux classifications pré-établies de l'ethnologie, et aux préjugés culturels qu'elles expriment.

15. Clémentine Deliss, *Exoticism and Eroticism: Representations of the Other in Early Twentieth Century French Anthropology*, thèse, School of Oriental and African Studies, University of London, 1988.

16. Le passage de l'art contemporain au musée d'ethnologie n'est évidemment pas inauguré par Clémentine Deliss. Jean-Hubert Martin a occupé la direction du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie de 1994 à 1999 (bien que l'appartenance de celui-ci au rang des musées ethnographiques puisse se discuter). En 1973, Jean Leeruing troqua son poste de directeur du Stedelijk Van Abbemuseum à Eindhoven contre celui de directeur du Tropenmuseum à Amsterdam.

17. *Seven Stories about Modern Art in Africa: an Exhibition*, Clémentine Deliss éd., (cat. expo., Londres, Whitechapel Gallery, 1995), Paris/New York, 1995.

18. Clifford, 1997, cité n. 11, p. 203.

19. Notamment Suzanne Leeb, *Contemporary Art and/in/versus/about the Ethnological Museum*, 2013 : www.dark-matter101.org/site/2013/11/18/contemporary-art-and-in-versus-about-the-ethnological-museum (consulté le 3 juin 2015).

20. « To work with the ethnographic collection in this manner is to curate new cultural and disciplinary neighbourhoods. It's about rethinking the possibility of research in a museum that is conceived as a formative

and experimental model of production. Guest artists and researchers enter into dialogue with the museum's curators, archivists and restorers over the course of several months. [...] Disciplinary models are cross-referenced and connected, historical and contemporary prototypes are tested out and reinterpreted. [...] In this manner, the post-ethnographic museum builds a foundation for a contemporary form of institution, sensitive to change and movement and inclusive of the subjectivities of its different protagonists. These include the communities whose artefacts are the subjects of renewed care and respect [...] » (*Foreign Exchange*, 2014, p. 12-13).

21. Voir Glenn Penny, *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill, 2001.

22. L'exposition commence son parcours en 2011 au Musée de Tervuren ; suivent le Museo de América à Madrid, le Weltmuseum Wien à Vienne, le Museum Volkenkunde à Leyde. Il se conclut en 2014 au Etnografiskamuseet à Stockholm.

23. « Cliché Factory » (*Fetish Modernity*, 2011, p. 26-57).

24. « [Non-Western] cultures carry on today an existence that has not changed for centuries » (*Fetish Modernity*, 2011, p. 27).

25. Par là, je n'englobe évidemment pas le domaine des *museum studies* qui s'est occupé fermement de ces questions depuis le début des années 1990. Concernant « la fin de l'exotisme », voir Alban Bensa, *La Fin de l'exotisme : essai d'anthropologie critique*, Toulouse, 2006.

26. « Primitivism » in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, William Rubin éd., (cat. expo., New York, Museum of Modern Art/Detroit, Detroit Institute of Arts, 1984), New York/Boston, 1984 ; *Magiciens de la terre*, Jean-Hubert Martin éd., (cat. expo., Paris, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou/La grande halle de la Villette, 1989), Paris, 1989.

27. Hal Foster, « The Artist as Ethnographer », dans *The Return of the Real*, Cambridge, 1996.

28. George Marcus, « Prototyping and Contemporary Anthropological Experiments With Ethnographic Method », dans *Journal of Cultural Economy*, 7/4, 2014, p. 399-410.

Cédric Vincent, Anthropologie de l'écriture (EHESS)
cedric0vincent@gmail.com