

Les arts d'Afrique dans les musées des beaux-arts : avancée culturelle ou capitulation scientifique?

Recenseur : *Louis Perrois*
Ethnologue et historien de l'art

Depuis les années 1980, on constate, un peu partout dans le monde et notamment en Amérique et en Europe, que des musées traditionnellement consacrés aux « beaux-arts » commencent à s'ouvrir aux « arts premiers » non-occidentaux (aux Etats-Unis par exemple, le *Museum of Primitive Art* de New York fut transféré au *Metropolitan Museum of Art* dès 1976). Quant aux musées ethnographiques, souvent associés à des universités, ils se transforment également afin de mettre mieux en lumière le sens des spécimens et artefacts venus d'ailleurs dans la complexité de leurs milieux d'origine. Pourquoi?

Les arts africains, du Musée de l'Homme au musée du Quai Branly à Paris

En tant qu'ethnologue spécialiste des arts du Gabon, ayant dirigé un musée d'art traditionnel à Libreville, j'ai pu assister à cette évolution en France, entre 1995 et 2006, avec en particulier la lutte épique survenue entre le Musée de l'Homme de Paris (arc-bouté sur son statut de musée scientifique) et le tout nouveau musée du Quai Branly (conçu comme une institution culturelle vouée aux arts exotiques). Ces deux dernières années, j'ai suivi avec intérêt un processus un peu du même ordre au Canada – les polémiques en moins – avec la présentation au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) des expositions « *Afrique sacrée* » (I et II 2006 et 2008), et l'ouverture de salles spécialisées sur les arts d'Afrique à la Art Gallery of Ontario de Toronto (AGO 2008).

En juin 2006, le MBAM a présenté l'art du continent africain dans une exposition intitulée « *Afrique sacrée I* » comportant un choix d'œuvres de trois collections de Montréal : l'une rassemblée dans une université, le musée de Redpath de l'Université McGill; l'autre constituée dans un musée des beaux-arts, le MBAM de Montréal; la dernière étant une collection d'une compagnie privée, le Cirque du Soleil. Une seconde exposition, en continuité avec la précédente et intitulée « *Afrique sacrée II* », a été présentée en novembre 2008, selon la même association institutionnelle bien que la majorité des prêts ait été issue de la collection du Cirque du Soleil. L'exposition présentait un total de quarante-huit sculptures, masques et objets mis en espace dans une série de galeries destinées à être consacrées à l'art africain de manière permanente.

La galerie d'art d'Ontario (AGO) de Toronto a ouvert sa première salle consacrée à l'art africain en novembre 2008, selon un point de vue résolument esthétique, sans considération pour les critères ethnographiques ou historiques. La présentation inaugurale inclut environ 80 œuvres de l'Afrique de l'Ouest et de l'Afrique centrale, datant pour certaines du XIV^e siècle et d'autres du début du XX^e siècle, provenant toutes de la collection de Barbara et Murray Frum.

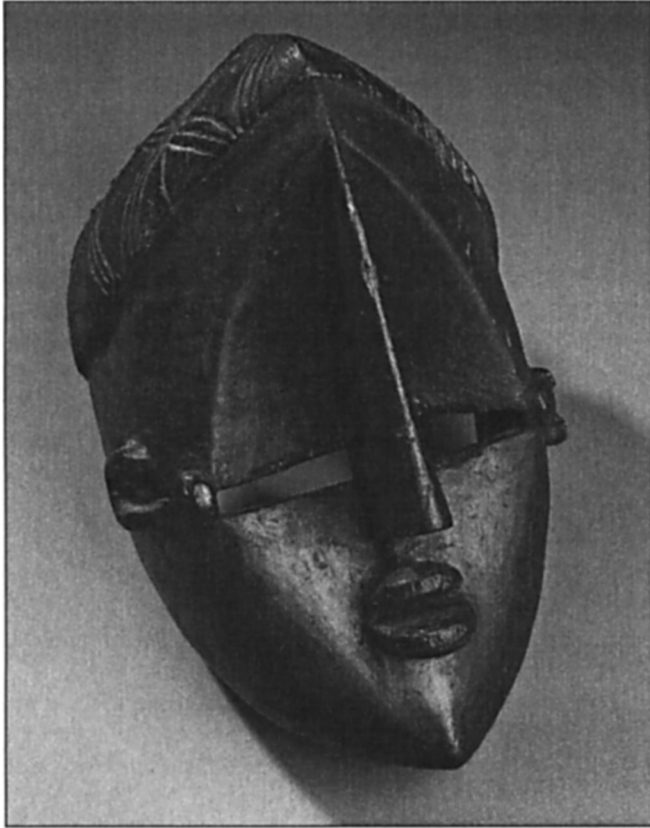
Ma réflexion porte sur l'impact de telles initiatives, d'une part envers le public et, d'autre part, sur l'évolution corrélative de la pratique scientifique des spécialistes concernés.

Concepts

Le principe de base sous-jacent de ces innovations, telles que les nouvelles salles du MET de New York et le tout nouveau musée du Quai Branly à Paris notamment, est que les arts de tous les peuples du monde – peuples d'Occident et peuples exotiques, peuples du passé et peuples d'aujourd'hui – doivent être considérés comme équivalents au plan culturel. Dans cette perspective, les œuvres sculptées sont analysées comme les « indicateurs » les plus pertinents et les plus spectaculaires pour intéresser le public aux réalités lointaines. Les expressions esthétiques seraient donc les vecteurs médiatiques privilégiés de l'intercompréhension des cultures, ne nécessitant pas une trop forte implication d'ordre académique de la part des publics (en termes de connaissances préalables). L'art n'aurait donc pas besoin de mots pour s'exposer.

Les muséologues partent aussi de l'idée que la découverte des « belles » choses d'ailleurs ou du passé – arts plastiques, danses, musiques, etc. – permet de faire mieux admettre des différences culturelles, pas toujours bien comprises spontanément, par un biais alternatif aux explications écrites, à savoir le recours à la curiosité et la sensibilité des publics.

Mais dans cette démarche, concernant les arts « premiers », on peut penser qu'il y a aussi, inconsciemment (notamment dans les pays ayant eu un empire colonial comme la France ou d'autres qui ont longtemps méprisé leurs minorités comme les Etats-Unis), une certaine dose de mauvaise conscience institutionnelle. Celle-ci aurait poussé, d'abord par provocation (on se souvient de l'expression du critique d'art Félix Fénéon (1920) à propos des « arts nègres » : « *Iront-ils*



Masque masculin. République démocratique du Congo. Lwalu, début du XX^e siècle. Donation de la Collection Frum, 1999. © 2008 Musée des beaux-arts de l'Ontario.

au Louvre? ») puis par un positionnement à la fois moral et politique progressiste, à une « réhabilitation » de ces peuples considérés jadis comme « primitifs » ou « sauvages », et entre-temps devenus indépendants, par l'intermédiaire de leurs créations artistiques. Cette consécration tardive est en quelque sorte un moyen de « réparer » les errements du passé. Le musée du Quai Branly veut faire oublier les expositions coloniales, comme le National Museum of the American Indian de Washington, ouvert en 2004, a souhaité réhabiliter les cultures amérindiennes.

Mais à terme, la mise en exergue des « beaux » objets des terres lointaines – enfin, les objets que nous, les Occidentaux, considérons comme tels –, ne peut-elle pas conduire parfois et paradoxalement, à une vision simpliste ou reconstruite voire carrément réductrice des cultures exotiques, souvent nourrie de malentendus et d'a priori, voire aboutir à des contresens? L'approche « culturelle » serait alors à l'opposé de la démarche scientifique. Telle « belle » statue ou tel « magnifique » masque venus d'Afrique noire, jugés en Occident comme d'un style « épuré et suave » (comme par exemple les statues d'ancêtres ou les masques justiciers des Fang du Gabon), sont aussi pour les ethnologues qui les ont étudiés in situ, des objets liés à la mort et aux rivalités de pouvoir, des représentations terrifiantes et chargées d'interdits, et non pas simplement des



© AGO: Dean Tomlinson. Cérémonie de libation dans la Galerie Frum. Musée des beaux-arts de l'Ontario, novembre 2008.

objets « décoratifs ». Mon expérience de responsable de musée à Libreville m'a montré que les authentiques objets d'art traditionnel font souvent peur en Afrique car le public considère que ces artefacts sont encore trop « chargés » de forces occultes pour être ainsi dévoilés à tous.

La nouvelle offre culturelle consacrée en cette fin du XX^e siècle aux arts non-occidentaux, apparemment généreuse et ouverte, ne cachera-t-elle pas telle quelle un appauvrissement corrélatif de l'information scientifique les concernant, un renoncement de la démarche anthropologique? N'y aurait-il pas un certain amalgame entre les beaux-arts d'Occident – largement désacralisés ou profanes – et les arts « premiers » – encore chargés de forces spirituelles? Peut-on regarder de la même façon et côte à côte, la « Joconde » de Leonardo da Vinci et un *byeri* Fang du Gabon avec sa boîte à crânes?

Voir ou comprendre?

L'intérêt de la présentation muséographique habituelle des établissements scientifiques voués à l'anthropologie (musées « ethnographiques » et musées « des arts et traditions populaires ») ou même à l'histoire (musées « d'archéologie » ou « d'histoire ») est justement de ne pas se limiter à une mise en espace de caractère impressionniste, ne faisant appel qu'à la sensibilité visuelle des visiteurs. Là, les artefacts, de caractère artistique ou technique, sont toujours accompagnés d'informations circonstanciées permettant aux visiteurs de se faire une idée des contextes et de comprendre les fonctions qui ont été les leurs, à l'époque où ils ont été élaborés et utilisés. Ce qui n'est que rarement le cas dans les musées « d'art » où les « cartels » sont généralement réduits à leur plus simple expression afin ne pas interférer sur l'impact visuel des œuvres elles-mêmes auprès du public.

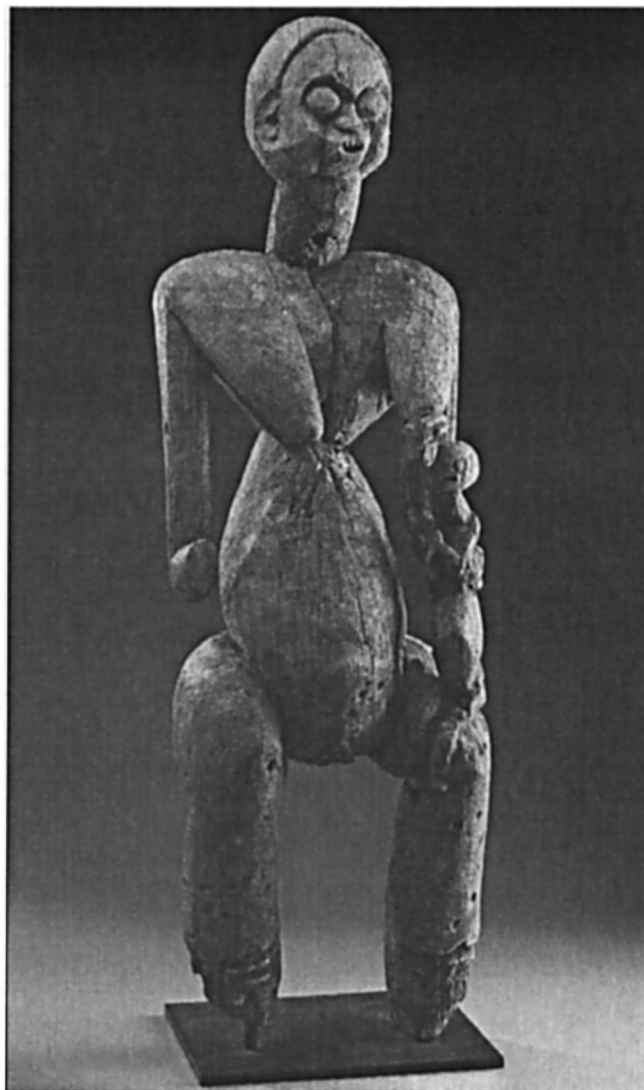
Il y aurait donc une incompatibilité quasi épistémologique entre ces deux façons de présenter les réalisations non-occidentales : le conservateur de musée d'art voulant avant tout mettre en valeur la spécificité et la « beauté » des items choisis; le conservateur ethnologue ou archéologue considé-

rant qu'il est nécessaire d'expliquer le lien des objets avec leur contexte et leur histoire, au motif qu'un item non référencé reste privé de sens. Le premier veut des cartels aux indications minimalistes, le second des panneaux et des cartes à caractère didactique. D'ailleurs, on constate que l'exercice est plus facile pour l'élaboration des catalogues – qu'il s'agisse de ceux des musées d'art ou de ceux des musées ethnographiques – car il est d'usage pour les uns et les autres de consacrer une partie substantielle aux explications documentaires et une autre aux illustrations pleine-page.

Les publics d'hier et d'aujourd'hui

Maintenant, qu'en pense le public? Ayant fréquenté assez jeune le Musée de l'Homme de Paris dans les années 1950, puis y ayant fait mes études d'ethnologie, je suis à même d'avoir une idée des attentes du public qu'on y trouvait. Créé en 1937, ce musée était dans les années d'après-guerre un lieu de rêve d'aventure pour des gens qui, majoritairement, ne pouvaient pas voyager : on y découvrait aussi bien les « Eskimos » du Groenland, que les Dogon du Soudan français, les Canaques que les insulaires Polynésiens, sans oublier les hommes préhistoriques, Néandertal et Homo Sapiens, et tant d'autres encore. Les objets présentés – spécimens techniques et objets d'art, tissus et instruments de musique – y étaient tous chargés d'histoire, de culture, de symboles étranges et d'une émouvante ancienneté, parfois d'une saisissante beauté. On y découvrait les civilisations du monde.

Les temps ayant changé comme les attentes du public, l'absence d'une approche un peu plus « esthétique » a été, je crois, le grain de sable qui, dans les années 1960-1970, a enrayé peu à peu le fonctionnement du Musée de l'Homme en l'enfermant dans une conception un peu trop « ethnographique » voire un peu trop « fonctionnaliste ». Ce manque apparemment mineur, mais dûment assumé par certains responsables du musée, a conduit finalement les autorités de tutelle à imaginer un autre lieu, moins « savant » mais plus ouvert sur la « beauté » des items culturels. Il est vrai que les anthropologues « traditionalistes » étaient habituellement peu portés – du moins en France – à cultiver une sensibilité « artistique » : tout, dans leur pratique professionnelle, les incitait à l'analyse, y compris en termes de musique, de danse ou de sculpture. Je me souviens avoir bataillé, dans les années 1980, pour pouvoir assurer au Musée de l'Homme un encadrement doctoral consacré à « l'anthropologie de l'art », appuyé sur une connaissance directe des collections. Un certain nombre de collègues anthropologues, africanistes notamment, n'admettaient tout simplement pas que cette approche puisse même exister : s'intéresser aux objets rituels sculptés et décorés du point de vue d'une démarche « esthétique » autochtone (activité des sculpteurs, techniques d'élaboration, symbolisme, définition et histoire des styles, etc.) semblait à l'époque relever d'une « hérésie » scientifique et aussi d'une compromission suspecte avec le « monde de l'art », dans la mesure où beaucoup de ces « beaux » objets se trouvaient aussi dans les galeries spécialisées d'art primitif de Paris ou New York. Seules



Statuette de la reine Nana avec un enfant. Cameroun, Royaume Batoufam Bangoua, c. 1912-1914. Donation du Dr. Murray Frum, 2004. © 2008 Musée des beaux-arts de l'Ontario.

exceptions notables à ces censeurs : Jean Laude qui, dans son ouvrage pionnier « *Les arts de l'Afrique Noire* » (Laude 1966), a été un des premiers intellectuels français à tisser un lien entre « histoire de l'art » et « ethnologie » ; et le tandem Michel Leiris-Jacqueline Delange qui s'est intéressé aux processus de la création en Afrique noire (Leiris et Delange 1966). Ce positionnement majoritairement méfiant de la profession anthropologique française à l'égard des « arts non-occidentaux » ou « premiers » conduisit alors le pouvoir politique – avec un Chef de l'Etat lui-même passionné d'arts exotiques – non pas à essayer de la convaincre, mais plus simplement à en contourner la grogne. Et ce en ... vidant le Musée de l'Homme de ses œuvres « d'art », apparemment si peu considérées par ceux qui auraient dû aussi les étudier. C'est ainsi que les pouvoirs publics élaborèrent de toute urgence, sous la pression périphérique de quelques personnalités du « monde des

arts » – conservateurs « d'art » mais aussi galeristes –, un établissement qui leur serait consacré. Les arts « primitifs » iraient enfin « au Louvre », débarrassés de leur gangue documentaire et libérés de la tutelle des ethnologues !

La fin des « explorateurs » : la transition culturelle

Et aujourd'hui? Le public du musée du Quai Branly de 2009 n'est plus celui de l'ancien musée de l'Homme des années 1950. En effet, le besoin de s'étonner des coutumes étranges des contrées exotiques a été entre-temps assouvi par la magie de la télévision qui diffuse à domicile et à l'envie, une multitude de documentaires à tonalité plus ou moins scientifique. Quelle forêt équatoriale ou quel désert n'a pas été parcouru et filmé, quel peuple autrefois « primitif » n'a pas été interviewé? Le temps des « expéditions » et des « explorateurs » est révolu et en conséquence, celui des musées spécialisés qui en rendaient compte.

Dans ce processus de « transition culturelle », la notion même de démarche anthropologique a changé de sens. L'aventure intellectuelle et parfois physique que représentait la mise en œuvre d'une recherche « ethnographique », avec ses aléas d'éloignement, d'isolement et d'adaptation aux réalités « autres » (si bien évoqués dans l'ouvrage *Tristes tropiques* de C. Lévi-Strauss [Lévi-Strauss 1955], mais aussi dans les textes ironiques de Nigel Barley tels que *The Innocent Anthropologist* [Barley 1983] et *Le retour de l'anthropologue* [Barley 1994]) est devenue quelque peu obsolète aujourd'hui dans la mesure où la plupart des contrées de la planète ont été entre-temps soumises aux affres de la mondialisation. Non pas parce qu'il n'y a plus rien à étudier ni à décrire à propos de ces peuples ex-« premiers », mais en raison d'un changement radical de point de vue qui doit, plus qu'autrefois, prendre en considération la complexité des changements dans toutes leurs interactions. À l'enquête « ethnographique » axée sur les traditions et les croyances encore plus ou moins en usage, s'est substituée une étude de caractère « ethno-sociologique » ou « socio-économique » des évolutions en cours. On remarquera par ailleurs que les « terrains », outre qu'ils se sont ouverts à tous vents en cette fin de XX^e siècle, sont devenus difficilement accessibles pour des raisons de politique internationale; ou se sont déplacés, du fait des phénomènes migratoires, parfois dans les banlieues de nos capitales occidentales.

Les musées d'anthropologie, lieux d'exposition des vécus exotiques de jadis, redeviennent donc peu à peu des musées « d'archéologie » dans la mesure où tous les artefacts traditionnels auront bientôt entièrement disparu de leurs pays d'origine; ou des « musées d'histoire naturelle », prenant en compte la globalité naturaliste de l'histoire de l'homme, dans ses aspects évolutifs et environnementaux. En fait, on actualise le concept ancien de « muséum », des établissements où étaient décrits et expliqués de façon encyclopédique les réalités globales du monde, c'est-à-dire la place de l'homme dans ses milieux. Sans développer plus avant la question de l'évolution épistémologique des « sciences humaines », aux frontières changeantes, on voit que l'anthropologie a quasiment perdu

ses objets d'étude, liés il faut bien se l'avouer, à la découverte du monde aux XIX^e et XX^e siècles et, corrélativement qu'on le veuille ou non, aux politiques européennes de colonisation.

On pourrait souhaiter cependant que ces deux types d'institution, de vocation devenue distincte, puissent néanmoins collaborer et harmoniser leurs pratiques au profit du public.

Des icônes culturelles

Finalement, les objets d'art exotique, rescapés de ce maëlström épistémologique, vont peu à peu accéder à ce statut un peu flou d'« icônes culturelles », ces artefacts sculptés et peints qui peuplent les salles de tous les musées du monde – des sarcophages égyptiens aux statues antiques et aux tableaux de Leonardo et de Rembrandt, etc. – que les touristes et les collégiens contemplent en groupes serrés sans trop se soucier de savoir d'où ils viennent précisément, de quelle époque ils datent et dans quel contexte historique ils ont été élaborés. Nous sommes maintenant dans une époque de « consommation culturelle ». Les œuvres non-occidentales, du moins les plus spectaculaires en qualité et en ancienneté, rejoignent logiquement le panthéon foisonnant des chefs-d'œuvre du monde qui illustrent l'idée qu'on se fait d'un « art universel » polyculturel. On en vient, un peu partout dans les grandes capitales, à mettre en espace des bribes du « musée imaginaire » qu'avait conçu André Malraux. Les expositions récentes du MBAM de Montréal et de l'AGO de Toronto, présentant, non loin d'œuvres importantes des arts classiques et modernes, de magnifiques spécimens d'arts de l'Afrique subsaharienne alliant qualité et ancienneté, correspondent à ce schéma.

Dans cette perspective, on doit espérer que l'arrivée des arts non-occidentaux dans les musées « d'art », à défaut d'en faire une présentation didactique désormais un peu passée de mode (mais dont on pourra sauver l'essentiel par l'élaboration de catalogues monographiques), conduise néanmoins à leur assurer une réelle reconnaissance d'ordre culturel, moral et politique, celle qui conduit à admettre que toutes les expressions artistiques, passées et présentes, d'ici et d'ailleurs, sacrées et profanes, de peuples « civilisés » ou de communautés « sauvages », constituent une part d'humanité à respecter.

Références

- Barley, Nigel
1983 *The Innocent Anthropologist*. London and Melbourne: Henley, Routledge and Kegan Paul.
1994 *Le retour de l'anthropologue*. Paris: Payot.
- Fénéon, Félix
1920 *Iront-ils au Louvre? Enquêtes sur les arts lointains*. Bulletin de la vie artistique 1(24):662-669, 1(26):726-738.
- Laude, Jean
1966 *Les arts de l'Afrique Noire*. Paris: Le livre de Poche.
- Leiris, Michel, et Jacqueline Delange
1966 *Afrique noire, la création plastique*. Collection « L'Univers des Formes », Paris: Gallimard.
- Lévi-Strauss, Claude
1955 *Tristes tropiques*. Collection « Terre Humaine », Paris: Plon.