Document généré le 3 juin 2025 04:15

RACAR : Revue d'art canadienne
Canadian Art Review

L’artiste contemporain dans les musées d’ethnographie ou la « promesse » d’un commissariat engagé

Julie Bawin

Volume 43, numéro 2, 2018

What is Critical Curating?
Qu’est-ce que le commissariat engagé ?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1054382ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1054382ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)
1918-4778 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Bawin, J. (2018). L’artiste contemporain dans les musées d’ethnographie ou la « promesse » d’un commissariat engagé. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, *43*(2), 48–56. https://doi.org/10.7202/1054382ar

Résumé de l'article

For over three decades, ethnographic museums have been engaged in a process of redefining both their missions and their collections. Forced to reinvent themselves, as well as develop exhibition strategies in response to post-colonial theory, many of these museums have adopted a self-critical attitude and invited artists to intervene in their collections. What do such practices reveal ? When artists turn their attention to the collecting, archiving, and exhibition practices of colonial museums, does it follow that their approach is more engaged ? By considering the first exhibitions of this kind, while also tracing the evolution of this phenomenon since the 1980s, this paper seeks to respond to these questions. It also strives to understand the specific nature of critical curating as it is practiced in museums that are, more than any others, loci for identity politics.

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2018

Ce document est protégé par la loi sur le droit d’auteur. L’utilisation des services d’Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d’utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l’Université de Montréal, l’Université Laval et l’Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographie ou la «promesse» d'un commissariat engagé

Julie Bawin

For over three decades, ethnographic museums have been engaged in a process of redefining both their missions and their collections. Forced to reinvent themselves, as well as develop exhibition strategies in response to post-colonial theory, many of these museums have adopted a self-critical attitude and invited artists to intervene in their collections. What do such practices reveal? When artists turn their attention to the collecting, archiving, and exhibition practices of colonial museums, does it follow that their approach is more engaged? By considering the first exhibitions of this kind, while also tracing the evolution of this phenomenon since the 1980s, this paper seeks to respond to these questions. It also strives to understand the specific nature of critical curating as it is practiced in museums that are, more than any others, loci for identity politics.

Julie Bawin enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'Université de Liège, tout en assurant depuis 2005 une charge de cours à l'Université de Namur.
—jbawin@uliege.be

Depuis plus de trois décennies, les musées d'ethnographie, appelés aujourd'hui musées de «civilisation» ou des «cultures du monde», se sont engagés dans un processus de redéfinition de leurs missions et de leurs collections. Forcés de se réinventer et de développer des stratégies d'exposition répondant aux théories postcoloniales, ces institutions ont été nombreuses à accomplir un travail de décryptage de leurs collections, les conduisant à réinterpréter leurs systèmes taxinomiques et muséographiques et à affronter leur histoire à travers des expositions témoignant d'une attitude autocritique, voire rédemptrice. Dans ce contexte muséal, marqué par la nécessité de créer de nouveaux cadres d'analyse et de transmission du «patrimoine» ethnographique, la programmation d'expositions d'art contemporain est progressivement devenue le moyen par lequel nombre d'institutions ont tenté de témoigner d'un engagement critique à l'égard de leur histoire et de leur raison d'être. Dès le milieu des années 2000, on a vu en effet plusieurs musées de civilisation développer une politique consistant à inviter, ponctuellement ou de façon plus régulière, des artistes à jouer dans et avec leurs collections.[1] Que révèlent de telles pratiques? Répondent-elles à ce besoin éprouvé par l'ensemble du monde muséal qui est d'inviter l'art contemporain en leurs murs afin de renouveler le regard porté sur un patrimoine, une communauté, un phénomène social ou historique? La formule du «*artist-in-the-museum*» varie-t-elle d'un musée à l'autre? En d'autres termes, est-il possible d'écrire l'histoire des interventions d'artistes dans les musées d'ethnographie indépendamment de celle, mieux connue, de l'artiste-commissaire dans les musées d'art? L'approche est-elle nécessairement plus engagée lorsqu'il s'agit pour un artiste de s'intéresser aux pratiques de collecte, d'archivage et d'exposition d'anciens musées coloniaux? Les enjeux sont-ils différents?

Pour répondre à ces questions, il convient de revenir sur les premières expositions du genre et de rappeler, en guise de préambule, que comparé aux musées d'art,[2] les musées d'ethnographie ont été moins nombreux et plus «frileux» à l'idée d'ouvrir leurs réserves et leurs collections à d'autres regards que celui des conservateurs et des chercheurs. Il y a certes, dès les années 1960-1970, des expositions et des œuvres témoignant de l'intérêt des artistes pour les questions relatives à l'idéologie coloniale des musées d'ethnographie et à leurs méthodes de classement et d'exposition—ce fut notamment le cas du projet *Unsettled Objects* de l'artiste allemand Lothar Baumgarten en 1968[3]—mais de telles initiatives restent alors essentiellement cantonnées au

1. Des espaces réservés aux résidences d'artistes sont en effet entrés dans la programmation de nombreux musées d'ethnographie et de civilisation, parmi lesquels le Weltkulturen Museum de Francfort, le Musée national des cultures du monde de Göteborg en Suède, le Pitt Rivers Museum d'Oxford, le Musée de la civilisation à Québec ou encore le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren.

monde de l'art contemporain, demeurant par conséquent peu connues du milieu des historiens et des anthropologues. C'est que la relation des artistes aux musées d'ethnographie est encore largement perçue comme s'incrivant dans le courant du primitivisme. L'épisode de la révélation de Picasso pour «l'art nègre» au Musée du Trocadéro vers 1906–1907 a longtemps résumé l'intérêt des artistes pour ces musées; un intérêt relevant bien davantage de l'inspiration ou de l'appropriation artistiques que d'un engagement ou d'un questionnement critique à l'égard de l'institution. Pour bien comprendre ce point de vue et le tournant qui s'opère vers le milieu des années 1980, intéressons-nous à l'une des premières invitations qu'un musée d'ethnographique ait fait à un artiste: l'exposition *Lost Magic Kingdoms and Six Paper Moons from Nahuatl* d'Eduardo Paolozzi, montrée entre 1985 et 1987 au Museum of Mankind à Londres (actuelles collections du département d'ethnographie du British Museum).

Les stratégies primitivistes (et critiques) de Paolozzi au Museum of Mankind

C'est en 1983 que l'artiste Eduardo Paolozzi, grande figure du surréalisme et du Pop Art britannique, est invité par l'anthropologue et africaniste Malcolm McLeod à créer une installation à partir des collections ethnographiques du British Museum. Ce qui ne devait être au départ qu'une œuvre deviendra progressivement une exposition, l'artiste sélectionnant dans les collections et réserves de l'institution pas moins de deux cents objets ethnographiques qu'il associa ensuite à des photographies, des archives, mais aussi à ses propres sculptures et autres objets de consommation occidentaux produits en série (tels des ampoules ou des radios).[4] En créant une équivalence entre des objets issus de cultures différentes—les pièces accumulées se retrouvant au même niveau, sans que ne soient pris en compte les habituels critères de hiérarchisation muséale—Paolozzi faisait revivre, dans le sillage des surréalistes (et de Breton en particulier),[5] l'hétéroclisme, l'absence d'ordre et de hiérarchie propres aux cabinets de curiosités. Cette référence appuyée à la *wunderkammer* permettait ainsi à l'artiste de proposer un contre-modèle muséal, puisque ces accumulations et associations libres d'objets remettaient nécessairement en cause les ambitions classificatoires et encyclopédiques des musées ethnographiques (classement géographique puis tribal, classement par catégories de matériel). Pourtant, malgré cette approche apparemment critique à l'endroit des systèmes taxinomiques, scénographiques et idéologiques du Museum of Mankind, l'exposition de Paolozzi fut l'objet d'une réception critique assez partagée: autant fut-elle bien accueillie dans le monde de l'art contemporain—elle fut itérée dans plusieurs galeries d'art entre 1988 et 1989[6] et plébiscitée par plusieurs critiques d'art[7]—autant fut-elle critiquée par de nombreux anthropologues qui reprochèrent à l'artiste et au conservateur de faire perdurer le mythe primitiviste en célébrant, sans le moindre effort de contextualisation, les qualités énigmatiques et magiques des artefacts sélectionnés. Dans un compte-rendu de l'exposition, l'anthropologue Annie Coombes et l'historienne de l'art Jill Lloyd écriront:

> [...] it is difficult for Malcolm McLeod to maintain convincingly that Paolozzi's romantic rummaging through his museum collection represents a radical rethinking of primitivist notions, condemned by modern anthropology [...]. Whether or not the same can be

2. Dès la fin des années 1970, et plus encore dans les années 1980–1990, les musées d'art ont été nombreux à inviter des artistes à sélectionner et à mettre en scène des œuvres conservées dans leurs collections. Citons, parmi les programmations pionnières, celle de la National Gallery à Londres avec le cycle *Artist's Eye* inauguré en 1978.

3. *Unsettled Objects* se rapporte à l'étude photographique que Lothar Baumgarten a entreprise en 1968 et 1970; une étude consistant à montrer, à travers une série de projections, la manière dont plusieurs musées d'ethnographie exposaient alors leurs objets.

4. Nicola Levell, « Paolozzi's Lost Magic Kingdoms: The Metamorphosis of Ordinary Things », dans *The Artist as Curator*, Bristol et Chicago, Intellect, 2015, p. 17–43.

5. Nous pensons particulièrement à *L'exposition surréaliste d'objets* organisée chez Ratton à Paris en 1936.

6. Après 1987, l'exposition fut présentée à nouveau dans plusieurs galeries d'art à Swansea, Birmingham, Sheffield, York, Bolton et Leeds.

7. Notamment par James Putnam dès la première édition de son ouvrage *Art and Artifact. The Museum as Medium* en 2001.

> said in relation to other non-specialist publics is questionable, particularly when both artist and anthropologist so determinedly reinforce the mythologies contingent upon each other's occupations. One of the consequences of this mutual admiration of the "anthropologist" for the "artist" in the text of the exhibition is that any claim for it as a critique of western aesthetic values is inevitably undermined. It only serves to establish the privilege of Paolozzi's position, in terms of the conservative art historical concept of artistic genius.[8]

Cette critique formulée à l'encontre du projet de Paolozzi est particulièrement révélatrice des débats et des tensions qui, en ce milieu des années 1980, agitent le milieu des anthropologues. Le modèle primitiviste, pourtant si influent dans les musées d'ethnographie (surtout à cette époque où nombre d'entre eux cherchent une «voie de salut dans une conversion à l'esthétique»[9]), est largement remis en cause. Beaucoup d'anthropologues, parmi lesquels l'Américaine Sally Price,[10] dénoncent en effet l'approche esthétique des collections ethnographiques, démontrant que le modèle primitiviste est teinté d'évolutionnisme et que l'appropriation moderniste des arts extra-occidentaux révèle avant tout un discours tenant pour «allant de soi l'hégémonie de l'Occident, inhérente à l'époque coloniale et néocoloniale».[11] Dans un tel contexte de doutes et de remises en cause, l'intervention d'Eduardo Paolozzi ne pouvait dès lors être jugée autrement que comme le témoignage d'une survivance du modèle primitiviste,[12] et cela en dépit d'une volonté affirmée chez l'artiste d'abolir les hiérarchies et de déconstruire les méthodes de classement de type ethnographique.

Si cette exposition pionnière d'un artiste-commissaire dans un musée d'ethnographie n'a que peu profité à la mise en place d'une politique d'ouverture à l'art contemporain dans de telles institutions, il en sera autrement de l'intervention de l'artiste afro-américain Fred Wilson à la Maryland Historical Society de Baltimore en 1992. Baptisée *Mining the Museum*, cette exposition, bien qu'organisée dans un musée d'histoire à l'initiative d'une spécialiste de l'art contemporain,[13] a eu des répercussions importantes sur la reconnaissance du potentiel critique des interventions d'artistes dans des musées d'ethnographie et d'anthropologie. Saluée de toute part et considérée encore aujourd'hui comme exemplaire, l'exposition a en effet eu comme conséquence de prouver la pertinence d'une approche consistant à laisser un artiste écrire une histoire à partir de collections d'artefacts et d'objets ethnographiques.

L'approche «ethnographique déconstructive»[14] de Fred Wilson

Né en 1954 dans le Bronx, Fred Wilson fait partie de cette génération d'artistes conceptuels qui, dans le sillage de Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke ou encore Joseph Kosuth, a développé une œuvre au sein de laquelle le musée constitue le principal terrain d'action critique. Illustre représentant de la critique institutionnelle, Wilson est un artiste fortement marqué par les mouvements sociaux contestataires (ceux des minorités principalement) et par les évolutions théoriques produites entre autres par les *cultural studies* et les *postcolonial studies*. Dès les années 1970, il devient familier des musées d'histoire naturelle et d'ethnographie, travaillant comme éducateur à l'American Museum of Natural History. Il se passionne aussi pour les écrits de l'historien James Clifford (*The Predicament of Culture*, paru en 1988, fut une source d'inspiration essentielle pour lui)[15] et, à la fin des années 1980, il

8. Anne Coombes et Jill Lloyd, « Lost and Found at The Museum of Mankind », *Art History*, vol. 9, n° 7, 1986, p. 541–542.

9. Benoit de L'Estoile, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2010, p. 21.

10. Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Londres et Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

11. James Clifford, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, Paris, ENSBA, 1996, p. 197–198.

12. C'est d'ailleurs encore de cette façon que l'exposition de Paolozzi est jugée. Voir notamment, Arnd Schneider, « Appropriations », dans Arnd Schneider et Christopher Wright, dir., *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, 2006, p. 31–32.

13. En l'occurrence l'historienne de l'art américaine Lisa Corrin, alors conservatrice du Musée d'art contemporain (Contemporary) de Baltimore.

14. Expression reprise à Hal Foster au sujet de la démarche de Wilson dans le cadre de l'exposition *Mining the Museum*. Hal Foster, «Portrait de l'artiste en ethnographe» (1995), repris dans Hal Foster, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 240.

15. Donald Garfield, «Making the Museum Mine : An Interview with Fred Wilson», *Museum News*, vol. 72, n° 3, mai–juin 1993, p. 46–49, 90.

réalise des installations destinées à repenser et à interroger les collections ethnographiques extra-occidentales. C'est le cas de *Colonial Collection* (1990), de *The Other Museum* (1990), mais aussi de *Primitivism High and Low* (1992), une installation parodiant deux expositions particulièrement controversées dans le milieu de l'anthropologie critique: *Primitivism in 20th Century Art* et *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, respectivement organisées au MoMA en 1984 et en 1991. Avec l'exposition *Primitivism High and Low*, Wilson se comportait comme un véritable anthropologue, démontrant les limites du primitivisme, des relations entre haute et basse culture et des dispositifs guidant le classement et l'exposition des objets ethnographiques.[16] Ce que Wilson entreprend en 1992 à la Maryland Historical Society s'inscrit donc clairement dans la continuité de tels projets, à ceci près que c'est la première fois qu'un musée devient tout entier lieu d'intervention critique. Grâce à l'action de Lisa Corrin, directrice du Contemporary à Baltimore, le musée du Maryland permit à Fred Wilson de pas seulement jouer le rôle d'artiste, mais aussi celui de «curator, archivist, director or trustee».[17] Corrin écrira à ce sujet: «He was ultimately given the office space of the president of the board of directors as a "studio" for his residency [and] be assisted in his research by independent volunteers with expertise in African-American local and state history».[18]

En adoptant une approche proche de l'historien ou de l'anthropologue, Wilson conçut son exposition de manière à révéler les aspects profondément racistes qui entourent les collections ethnographiques du musée et à prouver le lien qu'elles entretiennent avec le passé esclavagiste de Baltimore. L'un des exemples les plus marquants de son intervention fut de placer, dans une vitrine contenant des pièces d'argenterie, des entraves d'esclaves jusqu'alors reléguées dans les réserves du musée, car jugées trop conflictuelles pour être exposées.[19] De manière très discrète, et donc fort éloignée des accumulations et des jeux de correspondances préconisés par Paolozzi au Museum of Mankind, Fred Wilson mettait ainsi le visiteur face à une réalité historique délibérément cachée par le musée, à savoir le profit économique tiré de la traite d'esclaves par la bourgeoisie de Baltimore au XIXe siècle. Et, de façon plus générale, il cherchait surtout à écrire, à partir d'une collection a priori «banale», une histoire de la culture noire, comme il aurait été possible, dira-t-il, de «construire avec d'autres œuvres du musée une histoire des femmes ou une histoire de l'immigration».[20]

Mining the Museum n'a pas seulement eu des retombées sur la vie culturelle et artistique de Baltimore (l'exposition connut en effet un immense succès public dont le Maryland et le Contemporary se félicitent encore aujourd'hui). Elle deviendra, plus encore que les interventions d'un Michael Asher ou d'un Joseph Kosuth, l'incarnation d'un commissariat d'artiste éminemment politique et engagé. Car avec *Mining the Museum*, l'artiste fit une entrée très remarquée dans «le champ élargi de la culture que l'anthropologie est censée couvrir»,[21] devenant d'un seul coup l'archétype de l'artiste chercheur critiquant aussi bien l'appareil idéologique des musées *dans* le musée que remplissant, comme l'écrit Hal Foster, «la fonction d'ethnographe des communautés afro-américaines perdues, refoulées ou déplacées».[22] L'impact de cette exposition sur les musées d'ethnographie et/ou de civilisation ne fut probablement pas aussi immédiat qu'on voudrait le croire, mais il est clair néanmoins

16. Jennifer A. Gonzalez, *Subject to Display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge, MIT Press, 2008, p. 73–74.
17. Lisa G. Corrin, «Mining the Museum: Artist look at Museums, Museums look at Themselves», dans Lisa G. Corrin, dir., *Mining the Museum. An installation by Fred Wilson*, Baltimore, The Contemporary, 1994, p. 14.
18. *Ibid.*, p. 12.
19. James Putnam, *Art and Artifact. The Museum as Medium*. Second Edition, New York, Thames & Hudson, 2009, p. 157.
20. Fred Wilson cité et traduit par Elvan Zabunyan, «Artistes versus musées, enjeux d'une pensée critique», *Cahiers philosophiques*, vol. 124, nº 1, 2011, p. 82.
21. Foster, *op. cit.*, p. 232.
22. *Ibid.*, p. 239.

que «l'approche ethnographique déconstructive» engagée par cet artiste afro-américain fit écho au processus de réinvention de nombreux musées qui, décidés à rompre avec le modèle hégémonique occidental, ont cherché à diversifier les regards sur leurs collections en développant des collaborations avec des acteurs culturels issus de la diaspora ou résidant dans les contrées anciennement colonisées.

À compter de la fin des années 1990, et plus encore dans les années 2000, les musées d'ethnographie ont aspiré à devenir, selon l'expression de James Clifford, des «zones de contact»,[23] c'est-à-dire des espaces plus ouverts, et notamment à des collaborations avec des acteurs culturels issus des nations postcoloniales. L'idée n'est alors pas tant d'importer au musée une critique institutionnelle inspirée de l'art minimal et conceptuel occidental, mais de donner la parole à ceux qui portent en eux l'héritage de la colonisation, leur octroyant ainsi le «droit de réinvestir leur patrimoine».[24] L'un des plus anciens exemples connus d'une invitation faite à un artiste pour tenir, dans un musée d'ethnographie, le rôle de la «conscience postcoloniale»,[25] date de 2000–2001 et concerne une institution particulièrement marquée par l'histoire coloniale: le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren (ancien Musée du Congo belge).

Le «musée comme zone de contact» revu et corrigé par Toma Muteba Lutumbue

En 2000, l'anthropologue belge Boris Wastiau, alors fraîchement engagé au Musée de Tervuren, organise une exposition qui, sous l'intitulé *ExitCongoMuseum*, est destinée à dénoncer la «menace de l'esthétisme élitiste» qui plane sur les musées ethnographiques et à proposer au public «l'exposition anthropologique "comme processus" et "négociation" et quand cela implique la collaboration d'individus dont on expose la culture matérielle, le musée comme "zone de contact"».[26]

Marqué par les travaux d'anthropologues et d'historiens comme Sally Price et James Clifford, Boris Wastiau comptait parmi les rares chercheurs au sein du Musée de Tervuren à vouloir faire émerger un projet autocritique et à ouvrir l'institution à d'autres discours que celui de l'anthropologue. C'est dans une telle perspective qu'il décida d'inviter l'artiste belge d'origine congolaise Toma Muteba Luntumbue à créer ce qui, à l'origine, ne devait être que l'intrusion de quelques œuvres réalisées à partir d'objets de la collection. Très au fait des études postcoloniales,[27] Luntumbue prit rapidement une place plus importante dans les discussions engagées autour de l'exposition et c'est ainsi que du rôle d'«artiste africain faisant entendre sa voix», il jouera bientôt celui d'artiste-commissaire, recevant carte blanche pour inviter sept artistes et organiser ainsi une exposition parallèle à celle de Wastiau. Contrairement à ce qu'avait initialement envisagé l'anthropologue—créer une «zone de contact» en faisant participer un artiste congolais à la vie d'un ancien Musée du Congo—Toma Muteba Luntumbue décidera de réunir des artistes ne renvoyant justement à aucune spécificité commune, si ce n'est celle de représenter la scène artistique internationale.[28] L'artiste considérait, en effet, que malgré les résonnances postcoloniales, le concept de «musée comme zone de contact» était surtout destiné à donner bonne conscience aux anciens musées coloniaux. Inviter des artistes congolais contemporains dans un musée où la seule

23. James Clifford, «Museums as Contact Zones», dans *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 188–219.

24. Anna Seiderer, *Une critique postcoloniale en acte. Les musées d'ethnographie contemporains sous le prisme des études postcoloniales*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2014, p. 10.

25. Cédric Vincent, «Réinventer le musée: interactions et expérimentations», *Perspective*, n° 1, 2015, p. 199.

26. Boris Wastiau, «La reconversion du Musée Glouton» dans Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr, dir., *Le musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2002, p. 105.

27. Après avoir fréquenté l'Académie des beaux-arts de Bruxelles et l'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre, Toma Muteba Luntumbue décida en effet d'entreprendre des études à l'Université libre de Bruxelles, ce qu'il fit en soutenant en 1992 un mémoire portant sur *Les visions de l'homme dans les archives photographiques du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren*.

28. David Hammons, Barthélémy Toguo, Edith Dekyndt, Johan Muyle, Philippe Aguirre y Otegui, Audry Liseron-Montfils et Luc Tuymans.

origine prise en compte est géographique et communautaire ne faisait donc, pour Luntumbue, que faire perdurer une forme d'enfermement identitaire.[29]

S'il n'est guère possible de décrire ici l'ensemble des œuvres exposées, il est néanmoins permis d'épingler le caractère ouvertement critique de l'exposition qui, dans le sillage de celle de Fred Wilson au musée de Baltimore, fut conçue comme autant d'intrusions destinées à remettre en cause le cadre historique et politique d'une institution qui, en ce début des années 2000, était encore fortement marquée par l'idéologie coloniale de ses commanditaires.[30] Les projets respectivement orchestrés par Toma Muteba Luntumbue et Boris Wastiau eurent des répercussions essentielles puisque, dès son ouverture, l'exposition *ExitCongoMuseum* donna lieu à un débat politique, conduisant une députée à insister publiquement sur la nécessité impérieuse de réformer le musée et de rénover l'exposition permanente.[31] En faisant l'objet d'une «question parlementaire», le musée n'eut donc d'autre choix que de reconsidérer ses façons de faire en mettant en place un programme de réformes internes et de réactualisation des collections. C'est dans cette perspective qu'il développera, en collaboration avec l'Université de Gand, le «projet expérimental d'artistes en résidence» qui débutera en 2008 avec une invitation lancée à deux «jeunes artistes et acteurs culturels congolais de Lubumbashi».[32]

Le rôle spécifique (et attendu) de l'artiste africain en résidence

En 2011, le Musée de Tervuren inaugure *Congo Far West, Arts, sciences et collections*, une exposition confiée au photographe Sammy Baloji et à l'écrivain Patrick Mudekereza, après que ces derniers aient séjourné à deux reprises dans l'institution: la première fois en 2008 pour travailler sur les archives et les photographies liées à la ville de Lubumbashi, la seconde en 2010 pour donner davantage d'ampleur au projet en laissant, cette fois, «une totale liberté aux artistes afin qu'ils puissent s'immerger sans aucune contrainte dans les collections et qu'ils aient le loisir de sélectionner les pièces sur lesquelles ils aimeraient travailler […]».[33] Si l'objectif déclaré est de donner carte blanche à deux artistes pour faire «revivre des "objets dormants" dans les immenses réserves du musée»[34] (un principe qui dicte, depuis de nombreuses années, les programmations des musées d'art), il en est un autre, plus intimement lié celui-là à la spécificité des musées d'ethnographie lorsqu'ils s'ouvrent à l'art vivant: favoriser «l'échange entre le Nord et le Sud» en positionnant le musée «dans [une] relation entre l'art actuel et l'histoire de l'Afrique».[35] Autrement dit, le principe s'inspire encore une fois du concept du «musée comme zone de contact», puisqu'il s'agit de faire du musée un point de rencontre entre le point de vue occidental (les chercheurs du musée et de l'Université de Gand) et les «Autres» (incarnés par des artistes contemporains d'Afrique). Baloji et Mudekereza ne furent d'ailleurs pas invités à déconstruire les logiques éventuellement néocoloniales du musée de Tervuren, mais à témoigner du rôle que l'artiste a à jouer «en tant que médiateur et producteur des connaissances sur le passé et le présent de l'Afrique».[36]

Si l'on comprend bien les enjeux stratégiques d'une telle «dynamique inclusive»—le musée devenant, par cette implication visible de la communauté congolaise, une «zone de contact»—il ne faudrait toutefois pas occulter la portée critique et politique de l'exposition *Congo Far West*. Le

29. Entretien de l'auteure avec Toma Muteba Lutumbue, 17 août 2017. Voir aussi Toma Muteba Lutumbue, «Exitcongomuseum», dans *ExitCongoMuseum. Art contemporain*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2001, p. 15.

30. Au moment où Boris Wastiau et Toma Muteba Luntumbue s'engagent respectivement dans leur projet d'exposition, le Musée de Tervuren, fondé en 1897 comme Musée du Congo à l'issue d'une exposition coloniale, n'est en effet pas encore entré dans le processus de mutation qu'on lui connaît depuis quelques années. C'est une institution régalienne encore fortement marquée par l'histoire coloniale belge et le mythe lépolodiste. Du point de vue muséographique, le musée est par ailleurs encore dicté par une approche évolutionniste des objets africains, lesquels sont encore exposés soit comme des «objets-témoins» qu'il convient d'étudier, de classer et de hiérarchiser selon une logique propre aux muséums d'histoire naturelle, soit comme des «chefs-d'œuvre de l'humanité» isolés dans des vitrines et réunis dans une salle consacrée aux «Arts du Congo».

31. Question parlementaire posée le 6 février 2001 par Leen Laenens au secrétaire d'État à la Coopération et au Développement sur l'exécution de l'accord-cadre relatif au Musée royal de l'Afrique Centrale.

32. Sabine Cornelis et Johan Lagae, dir., «Introduction», dans *Sammy Baloji & Patrick Mudekereza en résidence au Musée royal de l'Afrique centrale. Congo Far West. Arts, sciences et collections*, catalogue d'exposition, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2011, p. 4.

33. *Ibid.*, p. 4.

34. *Ibid.*, p. 5.

35. *Ibid.*

36. Guido Gryseels, «Préface», dans Cornelis et Lagae, dir., *op. cit.*, p. 3.

photographe Sammy Baloji, en particulier, profitera de cette double résidence pour mener une recherche sur l'image coloniale, et plus particulièrement sur la «relation entre colonisateurs et colonisés, photographes et photographiés».[37] En mobilisant la photographie coloniale du Congo, Baloji compose avec le savoir historique, jonglant avec les archives du musée, les associant à ses propres photographies et inscrivant de ce fait son travail dans un courant majeur de la scène artistique contemporaine qualifié d'«Archival Turn», d'«Archival Impulse»[38] ou encore d'«Archive Fever».[39] En menant une enquête dans les archives du Musée de Tervuren—qu'il élargira par la suite à d'autres institutions comme le Musée des Confluences à Lyon, l'American Museum of Natural History à New York ou encore le Musée national de Lubumbashi—Sammy Baloji renvoie à la figure bien connue aujourd'hui de l'artiste anthropologue ou ethnologue, de l'artiste archiviste, chercheur ou historien. Ces nouvelles figures, écrit Marie Fraser, «permettent d'élargir l'engagement de l'artiste à l'exploration, voire à la transformation des formes du savoir, mais aussi à une réflexion sur notre contemporanéité, reconsidérant le rapport que le présent entretien avec le passé et l'avenir».[40] Baloji déclare d'ailleurs à ce sujet: «My work questions the still existing traces of colonisation in Congolese society. In this approach, it expresses a desire to inform and rewrite a story from the present. A present aware of his past and ready to assume the future».[41]

En tant que «jeune artiste congolais dans le Congo d'aujourd'hui et, en particulier, au Katanga»,[42] Sammy Baloji appartient donc à cette génération «d'artistes postcoloniaux», qui se voient investis d'un rôle spécifique («a special role»[43]), à savoir «permettre aux musées d'opérer un geste réflexif sur leur histoire, et partant, sur leur mission auprès des publics et leur rôle dans les sociétés contemporaines postimpériales».[44] On peut dès lors se demander, comme le fait Maëline Le Lay dans un article qu'elle consacre au projet Congo Far West, «si ces performances de l'archive ne correspondent pas à un "nouveau" paradigme de l'engagement des artistes africains qui seraient aujourd'hui plus occupés à produire un savoir sur le passé qu'à proclamer des mots d'ordre révolutionnaires ou politiquement subversifs».[45] Et l'on peut aussi se demander si cette importation critique des *autres* dans un musée des *autres* ne fait rien de moins que réactiver le problème identitaire et souligner, de ce fait, l'*altérité* des artistes invités.

Bien que la question identitaire soit brûlante et au centre de la politique d'ouverture des musées d'ethnographie à des expositions d'artistes, elle n'explique pas à elle seule le recours de certaines institutions à l'art contemporain. Le Weltukulturen Museum de Francfort l'a montré, devenant avec l'anthropologue Clémentine Deliss comme directrice (2010–2015), un espace d'enquête et de production pour nombre d'artistes contemporains.

Le musée post-ethnographique de Clémentine Deliss

Particulièrement active dans le monde de l'art contemporain,[46] Clémentine Deliss est une personnalité hors-norme qui, durant les cinq années de son mandat, contribuera à modifier en profondeur l'image et les missions du Weltkulturen Museum. D'un musée ethnologique municipal fondé en 1904, il est rebaptisé «musées des cultures du monde» en 2000 et défini en 2010

37. Sammy Baloji, «Le choix de l'artiste. François Michel et Léon Dardenne», dans Cornelis et Lagae, dir., *op. cit.*, p. 36.

38. Hal Foster, «An Archival Impulse», *October*, vol. 110, 2004, p. 3–22.

39. Okwui Enwesor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, catalogue d'exposition, New York, International Center of Photography, 2008.

40. Marie Fraser, «Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue», *Globe: revue internationale d'études québécoises*, vol. 17, nº 1, 2014, p. 159.

41. Propos tenu par Sammy Baloji sur le site *Témoin Africa*, 18 novembre 2011, https://temoinafrica.wordpress.com (consulté le 27 septembre 2017).

42. Baloji, *op. cit.*, p. 35.

43. Lotte Arndt, «Vestiges of Oblivion. Sammy Baloji's Works on Skulls in European Museum Collections», *Darkmatters. In the Ruins of Imperial Culture*, nº 11, novembre 2013, www.darkmatter101.org.

44. Maëline Le Lay, «Performer l'archive pour réécrire l'histoire: l'exposition *Congo Far West* au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren», dans Maëline Le Lay, Dominique Malaquais et Nadine Siegert, dir., *Archives (Re)Mix. Vues d'Afrique*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 115.

45. *Ibid.*, p. 118.

46. Docteur en anthropologie, Clémentine Deliss a pourtant essentiellement fait sa carrière dans le domaine de l'art contemporain, organisant des expositions telles que *Lotte or the Tranformation of the Objects* en 1991 ou encore *Seven Stories about Modern Art in Africa* en 1995 et assurant la publication de revues telles que *Metronome* (1996–2007) et *Future Academy* (2003–2010).

comme un «musée post-ethnographique», une formule proposée par Deliss et décrite comme suit:

> [...] 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 [...].[47]

Selon Deliss, la mission principale d'un musée ethnographique n'est pas d'aborder la situation postcoloniale ou d'enquêter sur une histoire spécifique, mais de traduire les artefacts dans une situation contemporaine et de les soumettre à d'autres cadres d'interprétation[48] grâce à des «entre-pologistes»,[49] un néologisme qu'elle forge pour designer tous les intervenants possibles, à savoir aussi bien les chercheurs, les conservateurs et les archivistes attachés à l'institution que des artistes, écrivains et anthropologues invités en résidence. Deliss défend ainsi l'idée d'une autorité partagée et d'une polyphonie de points de vue, le musée devenant de ce fait un lieu de collaborations, de connexions et d'expériences au service d'une réflexion et d'un discours sur la société. Sa démarche est en cela assez proche de celle préconisée par James Clifford avec son concept de «Museums as Zones of Contact»; mais elle rappelle aussi le plaidoyer pour une «muséologie de rupture», formulé en 1987 par Jacques Hainard lorsqu'il prend la direction du Musée d'ethnographie de Neuchâtel: «Exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours ou d'une histoire et non l'inverse [...]. Exposer, c'est vivre intensément une expérience collective».[50]

Pour comprendre le projet plus proprement curatorial de Clémentine Deliss, intéressons-nous à l'exposition *Object Atlas. Fieldwork in the Museum* (2012), laquelle rend particulièrement compte des méthodes et des modèles convoqués pour faire du Weltkulturen un «musée post-ethnographique». Reposant sur le principe de la confrontation entre des œuvres contemporaines—dont certaines produites dans le cadre de résidences d'artistes—avec des objets ethnographiques de la collection, l'exposition se référait explicitement, jusque dans son titre, au *Mnemosyme Atlas* d'Aby Warburg. En guise d'introduction à l'exposition, Deliss note:

> The exhibition Object Atlas, like Aby Warburg's *Mnemosyme Atlas*, is both about display and method. Warburg's constellation of images was effectively an art history wihtout words, a dynamic visual storyboard or "mental cartography" (Claude Imbert) for lectures and exhibitions, which made iconology into one of the leading methodologies of the time. In a parallel manner, the exhibition *Object Atlas* creates next connections between regional locations, comparing objects with one another and developing multiple perspectives on these curious and significant artefacts.[51]

En prenant pour modèle les célèbres montages warburgiens, Clémentine Deliss montre combien elle inscrit la politique d'ouverture du musée à l'art contemporain dans une exploration plus artistique que strictement anthropologique, les artistes n'étant invités à produire ni une critique institutionnelle, ni une recherche susceptible de questionner l'histoire coloniale ou sociale des objets conservés. Deliss adopte en réalité une démarche plus proche de celle que l'on rencontre dans les musées d'art où la remise en cause du *continuum* temporel de l'histoire de l'art passe par cet intérêt renouvelé pour les «comparaisons multipolaires»[52] de l'atlas de Warburg. Cet exercice, qui se nourrit également des travaux de Carl Einstein et des dispositifs visuels[53] de la revue

47. Clémentine Deliss, «Foreign Exchange», dans *Foreign Exchange (or the stories you woudn't tell a stranger)*, catalogue d'exposition, Francfort, Weltkulturen Museum, 2014, p. 13.

48. Vincent, *op. cit.*, p. 200.

49. *Ibid.*, p. 201.

50. Jacques Hainard et Marc-Olivier Gonseth, «Exposer», repris sur le site du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, www.men.ch/de/expositions/principes-dexposition (consulté le 12 septembre 2017).

51. Clémentine Deliss, «Introduction», dans le catalogue de l'exposition *Object Atlas. Fieldwork in the Museum*, Francfort, Weltkulturen Museum, 2012, p. 19.

52. Georges Didi-Hubermann, L'album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire», Paris, Hazan et Musée du Louvre, 2013, p. 96.

53. La revue *Documents*, qui portait en sous-titre les termes «Beaux-Arts», «Archéologie» et «Ethnographie», était fondée par des interactions visuelles entre des formes appartenant à des époques et des cultures très différentes. L'iconographie photographique faisait la part belle à Picasso, Arp et Miró, autant qu'aux arts préhistoriques, médiévaux et les arts dits «populaires» ou «primitifs».

Documents (que Deliss connaît particulièrement bien),[54] n'est évidemment pas sans poser question, le projet récréant finalement une situation de primitivisme par cette confrontation fondée essentiellement sur des affinités de fonction, de sujet ou de forme entre des œuvres contemporaines et des artefacts ethnographiques. Ainsi le travail curatorial de Clémentine Deliss, comme celui de Jean-Hubert Martin avant elle,[55] a été vivement critiqué, et ce malgré l'engagement qui a été le sien dans l'ouverture du Weltkulturen Museum à d'autres regards, d'autres discours et d'autres pratiques curatoriales.

Au terme de ce tour d'horizon des interventions d'artistes dans les musées de civilisation, on voit combien l'exercice s'avère périlleux, se heurtant presque toujours à des débats concernant aussi bien la légitimité de s'approprier des «objets des autres rapportés chez nous»[56] que le danger d'instrumentaliser des artistes invités à jouer le rôle de la «conscience postcoloniale». Cela ne signifie pas qu'il n'y ait, de la part de l'artiste, ou même de la part de l'institution, aucun engagement ou discours critiques à l'égard de l'histoire et des dispositifs idéologiques des musées d'ethnographie, mais le problème fondamental reste celui de l'existence même de ces institutions, de leur légitimité dans le paysage muséal. Ainsi, en 2001, l'artiste et commissaire Toma Muteba Luntumbue écrivait: «L'idée même d'un musée ethnographique n'entérine-t-elle pas implicitement la disparition physique d'une civilisation?»[57] Une telle question se trouve assurément au cœur des problèmes identitaires que connaissent, depuis plus de trente ans, les musées d'ethnographie. Des artistes et des curateurs se sont engagés à les poser directement ou indirectement—et même parfois, on l'a vu, de façon radicale—mais aucune des expositions organisées dans ces musées ne peut prétendre livrer une réponse satisfaisante, que celle-ci se veuille délibérément subjective ou supposée objective. Et s'il existe, on l'a vu, des projets critiques faisant l'unanimité dans le milieu de l'art comme dans celui de l'anthropologie—c'est le cas de l'exposition *Mining the Museum* de Fred Wilson—la relation entre l'artiste et l'anthropologue, entre l'artiste et le musée reste profondément ambiguë car, comme le notait déjà Hal Foster il y a plus de vingt ans, le «rôle quasi anthropologique offert à l'artiste peut contribuer autant au renforcement de l'autorité ethnographique qu'à sa remise en cause, autant à l'évitement qu'à l'extension de la critique institutionnelle».[58] ¶

54. La revue *Documents* fut en effet un thème privilégié de la thèse de doctorat de Clémentine Deliss et, comme l'écrit Cédric Vincent, un modèle pour chacun de ses projets. Vincent, *op. cit.*, p. 201.

55. Je fais allusion à l'exposition *Magiciens de la terre* (1989) qui, bien que réputée comme incontournable dans l'histoire de la reconnaissance internationale des arts contemporains non occidentaux, fut et est encore considérée comme teintée de néoprimitivisme et d'ethnocentrisme. Voir à cet égard l'ouvrage dirigé par Emmanuelle Chérel et Fabienne Dumont, dir., *L'histoire n'est pas donnée. Art contemporain et postcolonialité en France*, Presses universitaires de Rennes, 2016.

56. De L'Estoile, *op. cit.*, p. 13–14.

57. Muteba Luntumbue, *op. cit.*, p. 15.

58. Foster, *op. cit.*, p. 241.