



Dialogue des cultures entre le musée du quai Branly – Jacques-Chirac et le musée Théodore-Monod d'art africain



• Emmanuel Kasarhérou
Président du musée du
quai Branly – Jacques-Chirac
• El Hadji Malick Ndiaye
Chercheur-historien de l'art,
conservateur du musée
Théodore-Monod d'art africain,
chef du département des
Musées de l'Institut fondamental
d'Afrique noire, université
Cheikh-Anta-Diop (Dakar)

Président du musée du quai Branly – Jacques-Chirac depuis mai 2020, Emmanuel Kasarhérou échange avec El Hadji Malick Ndiaye, conservateur depuis 2016 du musée Théodore-Monod d'art africain. Tous deux à la tête de collections très riches aux histoires multiples et complexes, ils proposent une réflexion sur les objets de leurs musées, sur leur statut, sur des enjeux de provenance et de restitution, et sur la place de la création contemporaine.

INSTITUT NATIONAL DU PATRIMOINE

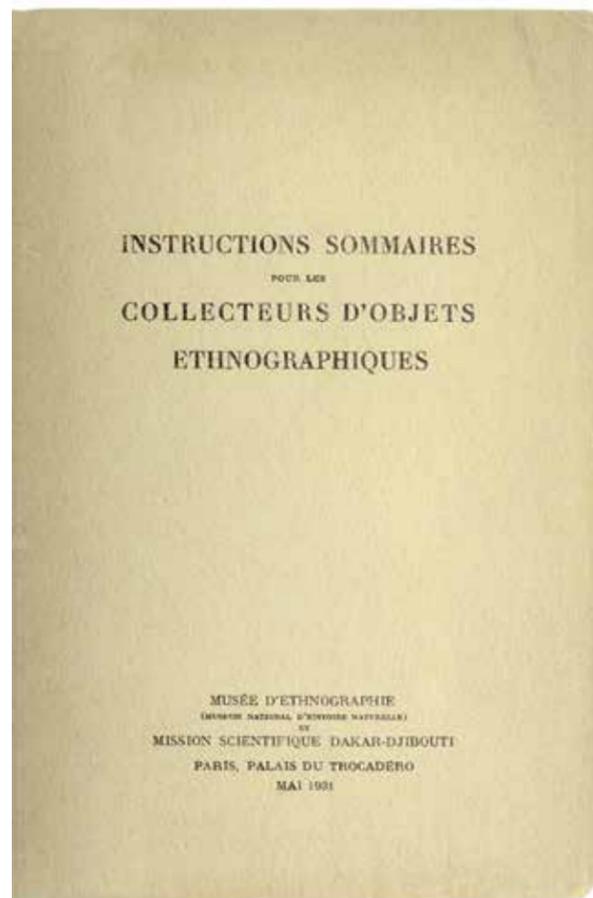
Le musée du quai Branly – Jacques-Chirac (MQB) fait dialoguer les cultures extra-européennes. Comment traite-t-on ces collections dans une institution française, et quel discours veut-on diffuser ?

EMMANUEL KASARHÉROU Les collections africaines du musée du quai Branly représentent environ 70 000 pièces en provenance d'Afrique subsaharienne, la première collection en nombre étant l'Amérique. Ces collections sont un héritage de plusieurs siècles. Les plus anciennes sont entrées dans les cabinets royaux au XVI^e s. Elles sont disparates et correspondent à des strates historiques très différentes, fondues dans des collections géographiques. Notre premier engagement est de redonner de la chair à ces objets, de leur rendre leur « biographie », en quelque sorte. Le musée a un double objectif : sur le plateau des collections, notre première exigence est de nous mettre au même niveau que le visiteur, sans qu'il ait besoin d'être surdi-

plômé. Chacun peut les aborder avec sa propre subjectivité. Certains objets, par leur matérialité, leur présence, ont une force qui continue d'exister au-delà du temps. C'est une manière de rendre le musée démocratique. Mais dans le même temps, on se doit de délivrer à ceux qui le souhaitent des informations sur l'histoire et la signification de l'objet, sur celui qui l'a créé ou ceux qui l'ont utilisé. Nous utilisons pour cela la muséographie, la scénographie, mais aussi les nouvelles technologies. Nous avons aussi fait le pari, peu imité, de rendre l'ensemble de la collection accessible sur Internet : non seulement l'objet, son image, son information liminaire, mais également les archives qui lui sont liées. Notre public s'est considérablement diversifié. Il faut offrir une réponse à ces multiples attentes sans dénaturer l'expérience de visite, qui doit rester unique. Dans ce siècle numérique, la force de la mise en présence d'un humain avec un objet reste quelque chose qui n'est pas transposable.

« Une vitrine de la zone « Afrique », Plateau des collections du musée du quai Branly – Jacques-Chirac, février 2020.





INP Quelle relation établissez-vous entre objet d'art et objet ethnographique ?

EL HADJI MALICK NDIAYE Cette relation pose problème. À sa création en 1961, le musée était sous la direction du laboratoire d'ethnographie du département Sociétés et Cultures de l'Institut fondamental d'Afrique noire (Ifan). Ce laboratoire n'existe plus¹. La consigne donnée aux chercheurs était de ne pas collecter un objet parce qu'il était beau, la valeur esthétique n'ayant aucune importance. Cette consigne s'inspire du fascicule *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*² publié par le Musée d'ethnographie en 1931. Il s'agissait donc de choisir un objet pour sa valeur ethnographique, c'est-à-dire selon une valeur d'usage. Aujourd'hui, nous considérons que nous n'avons pas d'objet « ethnographique » dans nos collections, pour la simple raison que ces objets ont été ethnographiés à une certaine époque et que l'ethnographie est une construction discursive teintée d'idéologie. Cette ethnographie a accompagné toute une histoire coloniale, et c'est un discours qui a servi à construire une vision des sociétés africaines de l'époque. On les appréhendait à partir des objets collectés dans les communautés, et autour desquels toute une médiation était conçue pour mettre l'autre à une distance bien précise.

À partir de la fin des années 1950, quand on s'est acheminé vers les Indépendances, les politiques d'acquisition ont changé. On a commencé à collecter des objets moins pour leur valeur « ethnographique » que pour leur caractère esthétique. Étaient désormais considérés comme « objets d'art » des objets qui n'avaient certainement pas servi ou qui étaient vendus par des

collectionneurs ou des galeristes. En 1971, le président Léopold Sédar Senghor a reçu au musée le président Georges Pompidou, en visite à Dakar. À l'occasion d'une cérémonie solennelle, le musée a changé de nom pour devenir un « musée d'Art africain ». Les objets que nous conservons sont donc des objets d'art, mais avec une information forte donnée sur leurs usages et la place qu'ils occupaient dans les communautés. Actuellement, le musée balance entre esthétique et fonctionnalité des objets. L'ethnographie peut exister dans d'autres musées ailleurs, qui voient l'Afrique comme un ensemble aux traditions étranges. Cependant plusieurs de ces institutions essaient d'abandonner cette vision³. Depuis que je suis au musée Théodore-Monod, je me concentre sur la connexion entre objets et archives. Pour que les objets puissent non seulement rejeter l'histoire qu'on leur avait imposée, mais en raconter de nouvelles. Nous avons élaboré un projet appelé « Vivants objets » dont l'objectif était de retourner sur les traces de la mission Dakar-Djibouti⁴. Nous devons présenter aux populations concernées par cette mission des objets afin de produire avec elles des histoires alternatives, autres que l'histoire coloniale.

E. K. Entre « objet d'art » et « objet ethnologique », c'est le regard qui fait la différence. André Malraux parlait d'« art par destination » pour désigner les arts occidentaux et d'« art par métamorphose » pour désigner les objets souvent qualifiés d'ethnologiques, produits par des sociétés non occidentales dans des buts autres que la seule contemplation esthétique, et devenus « œuvres d'art » dans les musées. C'est justement ce processus de métamorphose qu'il est intéressant de mettre

◁ *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, guide pratique diffusé dans le cadre de la Mission Dakar-Djibouti.

◁ Membres de la Mission Dakar-Djibouti avant leur départ, au Musée d'ethnographie du Trocadéro (Paris), mai 1931. De gauche à droite : André Schaeffner, Jean Mouchet, Georges Henri Rivière, Michel Leiris, le prince Oukhtomsky, Marcel Griaule, Éric Lutten, Jean Moufle, Gaston-Louis Roux, Marcel Larget. Cliché du studio G. L. Manuel frères, conservée au musée du quai Branly - Jacques-Chirac.

¹ Créé dès 1936, l'Ifan (alors Institut français d'Afrique noire) ne commença à fonctionner réellement qu'à partir de 1938. Le musée lui-même fut créé administrativement en 1961, même si sa collection existait depuis la création de l'Ifan. C'est à partir de 1966 que le « F » de l'acronyme « Ifan » a cessé de signifier « français » pour signifier « fondamental ».

² Coéditée par le Musée d'ethnographie (Trocadéro, Paris) et la Mission Dakar-Djibouti, cette brochure d'une trentaine de pages a été rédigée anonymement par Michel Leiris à partir de notes prises en 1926 par Marcel Griaule durant les cours d'ethnographie descriptive donnés par Marcel Mauss à l'Institut d'ethnologie. Elle était destinée aux chercheurs de l'institut, mais aussi aux fonctionnaires coloniaux et aux simples voyageurs. La brochure est intégralement disponible sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65415773/f5.texteImage> [lien valide en mai 2021] [note de la rédaction].

³ Voir l'intervention de James Clifford (professeur émérite, History of Consciousness Department, University of California, Santa Cruz) à propos du musée post-ethnologique lors du colloque « Le musée du quai Branly - Jacques-Chirac dix ans après. Un musée à imaginer » (29-30 septembre 2016).

⁴ Expédition ethnographique menée en Afrique sous la direction de Marcel Griaule de 1931 à 1933, et à laquelle participait notamment Michel Leiris, la mission Dakar-Djibouti a profondément marqué l'histoire de l'ethnographie française mais aussi celle des sciences humaines, des musées et de l'histoire de l'art africain. À l'issue de la mission, près de 3500 objets collectés furent versés au musée de l'Homme (Paris). En 2003, la plus grande part de ces collections furent transférées au musée du quai Branly [note de la rédaction].



△ André Malraux à son domicile, préparant la publication du second tome du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 1953.

en lumière. Pour une œuvre, même quand son contexte d'origine est tout à fait quotidien, le fait de l'en sortir, de l'éclairer d'une certaine manière, exerce une forme de métamorphose qui rend son histoire intéressante. De nos jours, la difficulté est de montrer cette pluralité d'identités d'un objet. Un musée n'est pas là pour imposer une vérité. Il ouvre les portes à différentes sensibilités qui permettent à chacun d'exercer un décentrement par rapport à sa propre culture. Il faut aménager des temps et des espaces qui le permettent.

INP Depuis Dakar, quel regard portez-vous sur les scénographies occidentales et leur manière de présenter le patrimoine culturel africain ?

E. H. M. N. Est-ce que le musée est toujours occidental ? La question est ouverte. Il est vrai que l'histoire moderne du musée est liée à une histoire culturelle et intellectuelle occidentale, mais aujourd'hui, il a tellement été subverti, orienté d'une certaine manière, que les Africains veulent sortir

de ce modèle. Récemment, j'étais à Manéga au Burkina Faso, dans un musée perdu dans la forêt. On l'appelle « musée » mais dans cette institution, les objets sont des objets vivants, habités. On les aborde d'une manière particulière, en retirant par exemple ses chaussures devant la porte. Tout cela fait partie de la scénographie, car c'est une mise en scène dans laquelle on implique le regardeur. C'est une autre relation que la relation occidentale à l'objet. La scénographie est fondamentale pour changer la perspective. Au musée Théodore-Monod, nous avons une collection extraordinaire. Autrefois, nous avions des dioramas très prisés. Mais ils relevaient du paradigme ethnographique. Quand les conservateurs s'en sont rendu compte, ils se sont dit qu'il fallait passer à une scénographie qui mette en scène le caractère esthétique des objets. C'est ce qui constitue la base des recherches que nous avons menées en 2017 en collaboration avec les écoles des Beaux-Arts de Nantes, de Bordeaux, de Lyon et nos propres étudiants au cours d'ateliers sur la scénographie expérimentale. Des scéno-

graphes ont organisé des sorties au marché avec les étudiants pour étudier comment, par exemple, un marchand de fruits présente ses produits. Quel type d'installation visuelle serait proche de notre public local, par exemple ? Suite à ces études, un nouvel accrochage a été réalisé. Dans un petit espace, nous avons proposé une scénographie plus organique, qui épouse les lignes du bâtiment et les formes assez cubiques des objets. Cependant, c'est une scénographie qui reste encore occidentale dans sa mise en vitrine : l'objet devient aseptisé, comme on le constate dans plusieurs musées, mais nous poursuivons nos recherches. Le problème est que le musée n'intéresse pas le Sénégalais lambda. Depuis la mise en dialogue patrimoine-crédation, nous avons constaté une légère différence. Cela nous aide dans les actions que nous menons au deuxième étage, où nous proposons de nouvelles scénographies dans un dialogue entre patrimoine et création contemporaine.

INP Quelle place occupe le patrimoine immatériel dans votre musée et comment le valorisez-vous ?

E. K. Par définition, un musée est une aporie culturelle qui se fonde sur l'objet et sa matérialité. Il constitue un mauvais réceptacle pour le patrimoine immatériel. Dans le Pacifique, on perçoit l'objet comme une sorte d'ossement. C'est ce qui reste une fois que la chair est perdue. Et la chair, c'est la culture immatérielle. L'objet est une ossature qui manifeste l'existence d'une culture à un moment donné. Parler des langues ou des traditions orales dans un musée est une gageure. Les musées ont été inventés pour parler de l'autre, mais entrer dans cette intimité de la langue et d'une vision du monde est proprement impossible dans le temps d'une visite. Cela n'est accessible qu'à quelques individus qui peuvent se permettre un investissement intellectuel très profond, dans la durée. Finalement, la manière la plus simple de s'adresser à l'Autre, qu'il soit lointain dans le temps ou dans l'espace, est de manipuler les objets, qui constituent des sortes de précipités culturels, avec lesquels l'exercice est possible. La difficulté des musées contemporains est de rappeler que le patrimoine n'est pas uniquement matériel. Dans beaucoup de sociétés orales, le geste producteur et la parole créatrice sont davantage valorisés que la production matérielle, qui peut être reproduite. Au musée du quai Branly-Jacques-Chirac, nous conservons des centaines d'heures d'enregistrements, de musique, de littérature orale, de chorégraphies... C'est ce qui m'intéresse dans ma relation avec les musées africains : l'oralité est encore très présente en Afrique. Il ne faut pas essayer de réduire et de synthétiser

ce patrimoine immatériel, mais plutôt le faire sentir grâce à un médiateur humain. Nous travaillons beaucoup avec des conteurs qui font appel à ce qui est commun à tous les humains : la sensibilité et les sens. De la même manière que nous ne percevons qu'une facette d'un objet, il est impossible de saisir la richesse du patrimoine oral sans une rencontre et un échange humain. Dans les sociétés orales, à l'occasion des grandes coutumes et des fêtes organisées avec de nombreux préparatifs, il se produit entre les participants quelque chose de magique et de très fort que j'aimerais pouvoir faire partager. Les musées auraient grand intérêt à travailler sur ces questions-là.

E. H. M. N. Comme le dit Emmanuel à juste titre, le musée a tendance à ignorer l'immatérialité, et à mettre en scène l'objet, donc la matérialité. Si nous valorisons bien l'objet, nous donnons beaucoup d'informations sur ce patrimoine culturel immatériel, les cultures, les savoir-faire, les traditions, comme par exemple le travail des semailles, les circoncisions, les cérémonies de baptême. Cependant, il ne s'agit pas d'un patrimoine « vivant ». Nous organisons de manière ponctuelle des événements qui mettent à l'honneur ce patrimoine immatériel. Nous avons ainsi sorti des masques en relation avec les communautés dans l'espace du musée. Nous avons réalisé des vidéos sur le *koumpo* et sur le *kankourang* par exemple, qui sont des traditions inscrites sur la Liste du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco. Nous conservons également dans le service audiovisuel de l'Ifan des heures d'enregistrement de ce patrimoine immatériel en action, que nous diffusons régulièrement dans le musée. En 2019, nous avons également monté une exposition de photographie parrainée par Sibiloumbaye Diedhiou, roi d'Oussouye en Casamance, dans le sud du Sénégal. Les traditions « animistes » qu'elle documente ont été sauvegardées avec tout l'appareillage nécessaire. À l'occasion de cette exposition, des danses et des chants ont eu lieu au musée en présence de la femme du roi. Nous avons aussi organisé une exposition sur le textile : les savoir-faire et les matériaux bruts, les colorants, les différents motifs... Toutes ces initiatives sont une manière de valoriser ponctuellement le patrimoine immatériel.

INP Comment aborde-t-on la question de la provenance ? Quelles sont vos méthodes de recherche et quelles collaborations avez-vous nouées avec les pays d'origine ? Comment peut-on en parler au public ?

E. K. Nous nous préoccupons beaucoup des provenances. Pour nos prédécesseurs, l'objet se suffisait