



**HAL**  
open science

# Rhétorique de la transparence et légitimité muséale à propos de trois expositions d'ethnologie

Gaëlle Crenn

► **To cite this version:**

Gaëlle Crenn. Rhétorique de la transparence et légitimité muséale à propos de trois expositions d'ethnologie. Quaderni, 2003, 52, pp.93-103. <hal-04096116>

**HAL Id: hal-04096116**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04096116v1>**

Submitted on 23 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

---

Rhétorique de la transparence et légitimité muséale : *à propos de trois expositions d'ethnologie*

Gaëlle Crenn

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Crenn Gaëlle. Rhétorique de la transparence et légitimité muséale : *à propos de trois expositions d'ethnologie*. In: Quaderni, n°52, Automne 2003. Secret et pouvoir : les faux-semblants de la transparence. pp. 93-103.

doi : 10.3406/quad.2003.1583

[http://www.persee.fr/doc/quad\\_0987-1381\\_2003\\_num\\_52\\_1\\_1583](http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2003_num_52_1_1583)

---

Document généré le 17/10/2015

## rhétorique de la transparence et légitimité muséale à propos de trois expositions d'ethnologie

Gaëlle  
Crenn

*Maître de Conférence  
Université Nancy II  
GRICP*

### Musée, transparence, autorité

Si le musée a à voir avec le secret, ce n'est pas tant du fait que celui-ci apparaît d'emblée comme un envers de l'exposition, qu'en vertu de l'exigence de transparence adressée à une institution centrale dans la constitution de l'espace public.

Dans une histoire libérale des musées, ceux-ci, instruments du progrès des connaissances, sont de plus en plus largement accessibles au public ; ils doivent être de plus en plus transparents et réflexifs, pour accompagner le développement démocratique fondé sur le savoir (Hudson, 1987; Alexander, 1979). Selon une approche foucauldienne plus critique, ils sont un instrument d'exposition de la société elle-même et de ses membres, à la fois reflet et moyen de contrôle et de mise en ordre du social (Bennett, 1995; Hetherington, 1996). Dans tous les cas, l'exposition, lieu de rencontre entre l'institution et le public, reste le lieu de la confrontation entre le discours des concepteurs et les visiteurs, et à ce titre, lieu où se déploie un espace critique : c'est dans cette mesure que l'expérience de visite constitue une expérience proprement sociale, et que le musée participe à la constitution de l'espace public (Davallon, 1999; Rasse, 2001).

*"Figure institutionnelle du montrer"* (Deloche 2001:253), le musée connaît aujourd'hui une remise en cause profonde des principes traditionnels qui fondent sa légitimité : authenticité des objets, inaliénabilité des collections, autorité du discours. Soumis à une nouvelle exigence sociale de transparence, il doit en particulier justifier le bien-fondé de l'exposition : au nom de quoi, et selon

quels principes, il est légitimement autorisé à exposer. Dans le domaine muséal, les musées d'ethnographie, musées de représentation de l'Autre, ont été parmi les plus affectés, des critiques radicales étant formulées dans un contexte de revendications communautaires et de remises en cause du colonialisme. Nous nous proposons d'analyser quelques stratégies rhétoriques déployées par les institutions muséales pour répondre à cette exigence de transparence, à travers l'analyse de trois récentes expositions consacrées à l'ethnologie :

- *Le voyage de la Korrigane. Une odyssée dans les mers du Sud*, (à présent *la Korrigane*), présentée du 5 décembre 2001 au 3 juin 2002 au Musée de l'Homme.

- *Kodiak, Alaska. Les masques de la collection Alphonse Pinart du Château-Musée de Boulogne-sur-Mer*, (*Kodiak*), présentée au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO) du 6 novembre 2002 au 20 janvier 2003”.

- *Kannibals et Vahinés. Imageries des mers du Sud*, (*Kannibals et Vahinés*), présentée du 24 octobre 2001 au 18 février 2002 au MAAO.

Afin de mieux comprendre comment les institutions muséales réaffirment l'autorité de leur discours, la démarche suivie consiste à mettre en regard les stratégies rhétoriques des concepteurs, et notamment la dimension énonciative, et les dispositifs muséographiques. L'exposition dans son ensemble est considérée comme le produit principal de l'institution muséale, et le lieu public de confrontation du discours de l'institution et du public (Davallon 1999). Par stratégie rhétorique, nous entendons un ensemble d'arguments produits par l'institution muséale qui justifient

l'exposition : il peut s'agir d'argumentaire produit dans les catalogues, sur les sites institutionnels, ou des discours tenus par les concepteurs, mais aussi de supports promotionnels et communicationnels. Concernant le dispositif muséographique, l'organisation générale de l'exposition, les principaux messages délivrés dans les dispositifs de médiation seront retenus. Il s'agit donc, à travers l'observation et la confrontation des discours et des dispositifs de ces expositions, de dégager les formes légitimes du “montrer” sur lesquelles s'appuient les institutions muséales, les stratégies qui leur permettent de réaffirmer l'autorité d'un discours compatible avec les exigences critiques propres à la situation post-coloniale. L'hypothèse que nous suivons ici est que ces formes, qui valident la légitimité de l'institution dans l'espace public en répondant à l'impératif de transparence, constituent simultanément des stratégies d'occultation de certains enjeux, concourant ainsi au renforcement de l'autorité symbolique de l'institution muséale, sans remise en cause profonde de son mode de fonctionnement.

### **Musée, communauté, ethnologie**

Une ligne de partage sépare, selon Dubuc (2002), les pays occidentaux à colonisation intérieure (pays d'immigration, à savoir l'Amérique du nord et plus largement le monde anglo-saxon), et ceux à colonisation extérieure (pays européens). Dans les premiers, le musée apparaît immédiatement comme lieu de lutte et d'investissement des communautés. Depuis vingt ans, les revendications des Indiens autochtones et des communautés d'immigration plus ou moins ancienne ont contribué à transformer les relations

que les musées entretiennent avec ces communautés. Dans les conflits qui ont émaillé ces évolutions, les controverses se sont cristallisées précisément autour du secret : d'une part, elles concernaient l'interdit de l'exhibition qui entoure certains objets : les communautés ont revendiqué le respect des tabous, la soustraction au regard d'objets sacrés dont la contemplation peut comporter des dangers, et donc nécessiter des précautions (rites de protection ou de purification) ; d'autre part, elles engageaient le respect des dépouilles et des restes humains. Les différences de traitement sont mises en évidence, comme dans cette dénonciation d'un responsable de la *Native American Rights Foundation* : "Exhumez un blanc et vous irez en prison. Exhumez un Indien et vous aurez un Ph.D." (Simpson, 2001: 173). Les musées se sont trouvés aux prises avec des ordres de justification hétérogènes de l'exposition (du fait d'exposer) qui s'opposaient à leur conception d'une monstration légitime. Celle-ci devient incompatible avec les revendications des communautés concernant la propriété ou l'usage particulier des corps et objets. Par la négociation et la réflexion sur les pratiques d'exposition au Canada (Clifford, 1996) ou par voie législative aux États-Unis<sup>1</sup> (Simpson, 2001), les institutions muséales se sont engagées à réformer les relations avec ces groupes. Dans le tout nouveau musée de Camberra, le Centre aborigène est géré en étroite relation avec les communautés (Noce, 2001).

Le contexte européen est marqué par des rapports moins directs entre communautés (du fait de la colonisation extérieure) et par la prééminence du rôle de l'État. Alors que la construction européenne invite à de nouvelles constitutions

de l'identité, l'État central garde la main mise sur la redéfinition des projets. C'est le cas du Musée Royal de Tervuren, en Belgique, engagé dans une profonde rénovation<sup>2</sup> ; c'est le cas en France, avec le projet du Musée du Quai Branly (MQB)<sup>3</sup>.

L'intense débat médiatique qui entoure ce projet, et dont de l'Estoile (2001) rappelle justement qu'il s'origine dans les débats d'entre-deux-guerres, s'est focalisé autour de l'opposition entre principes d'exposition esthétique et ethnologique, entre art et culture, ou plus exactement entre deux conceptions, esthétique et anthropologique, de la culture<sup>4</sup>. Nous considérons les difficultés à définir le projet comme un symptôme de cette exigence accrue pour le musée de produire une justification convaincante de ses principes d'exposition. L'institution est mise en demeure de rendre compte de sa légitimité à montrer, à exposer, voire à collecter.

Au-delà de la conjonction de leurs sonorités exotiques, *la Korrigane*, *Kodiak* et *Kannibals et Vahinés* sont toutes trois intimement liées au destin du MQB. *La Korrigane* est l'une des dernières expositions du Musée de l'Homme, du moins tel qu'il existe actuellement, réalisées avec l'autorité de tutelle du Muséum. Elle apparaît à la fois comme une clôture et comme une démonstration du savoir-faire d'une institution qui lutte contre une possible disparition<sup>5</sup>. De même, *Kannibals et Vahiné* fut la dernière exposition temporaire présentée au MAAO, avant sa fermeture définitive. Elle était conçue comme une exposition de transition vers le MQB et a eu lieu parallèlement à une exposition sur le MAAO lui-même. *Kodiak*, présentée au même moment,

est conçue quant à elle comme une exposition de préfiguration du MQB, un avant-goût du nouveau musée ; elle est annoncée comme *“la première exposition du MQB”* sur les affiches et le bandeau du catalogue et est présente sur le site web du MQB. Ces trois expositions sont donc intimement reliées au contexte de transformation des institutions en cours.

### Rhétoriques de transparence

Ces trois expositions présentent des propos très variés qui s'appuient sur des dispositifs muséographiques divers. L'origine des collections, la place des institutions sont également diverses. Pour chacune, les concepteurs affirment explicitement avoir un point de vue critique et réflexif tant sur l'autorité muséale et la légitimité de l'exposition que sur les pratiques muséographiques. Il est possible de dégager trois rhétoriques spécifiques de la transparence mobilisées par les concepteurs. Cependant, confrontées aux dispositifs muséographiques, ces rhétoriques révèlent surtout les limites de l'autorité que les institutions sont enclines à concéder.

*La Korrigane* est ainsi présentée comme *“une occasion de réfléchir à la légitimité des collectes ethnographiques en Océanie et de rendre compte de l'évolution du regard porté par les Occidentaux sur les sociétés océaniques”* (Musée de l'Homme, 2001). L'exposition relate le tour du monde de cinq jeunes Français aventuriers, qui partent de Marseille en mars 1934, à bord d'un ancien morutier transformé en yacht. Au cours d'un voyage de près de deux ans, *“expédition à mi-chemin entre la collecte*

*scientifique et la croisière touristique, [...] ils collectent plus de 2500 objets et des milliers de photos qui seront en majeure partie déposés au Musée d'Ethnographie du Trocadéro (ancêtre du Musée de l'Homme)”* (ibid.). L'exposition s'articule autour du thème central de la collecte, dont la légitimité est interrogée.

Le dispositif muséographique principal, de type immersif<sup>6</sup>, représente le ventre d'un navire dans lequel on pénètre ; le recours à un tel dispositif permet d'impliquer plus profondément le visiteur, qui se trouve mis en situation de s'identifier à l'explorateur-collecteur. Des ouvertures permettent de passer vers les galeries latérales où sont présentées les objets des cultures présentées par ères géographiques, dans l'ordre chronologique du voyage ; un espace introductif présente sur des panneaux le contexte historique et scientifique ; une troisième partie complète l'ensemble à la sortie du navire, qui évoque *“les résultats tant scientifiques qu'artistiques”* (ibid.). Un panneau intitulé *“Collecter aujourd'hui ?”* y ouvre le questionnement : *“Est-il aujourd'hui encore indispensable de collecter pour comprendre l'Autre ? Que faut-il alors collecter ? Et dans quelles conditions ?”* L'évolution du contexte est rappelé : les objets collectés sont aujourd'hui considérés comme *“documents scientifiques ou objets d'art. Ils sont donc tributaires des représentations sociales qu'ils ont suscitées”*. Les rapports avec les *“cultures dites “primitives”* ont également évolué : *“les communautés d'Océanie revendiquent certains objets supports d'une mémoire, d'un patrimoine et finalement d'une identité”*. Dès lors, entre exigence de conservation des objets et restitution vers le lieu de création, *“un dialogue entre deux*

*mondes devient dès lors possible, voire nécessaire*". Dans la partie centrale de l'exposition, une citation en évidence sur le flanc du navire offre un point de vue plus personnel et plus dramatique sur la question de la collecte : *"Je tenais un objet très curieux et d'un intérêt ethnographique considérable ; mais au fond de moi-même, je pensais avec mélancolie à l'étagère, désormais vide [...]. Je n'étais qu'un vandale"* (In Van den Broeck, Charles, *Le voyage de la Korrigane*, Payot, 1939). Tout semble donc fait pour signifier l'engagement de l'institution sur la voie d'une nouvelle forme de justification des collectes et des relations avec les communautés. Celles-ci, loin des spoliations autrefois subies, seraient reconnues comme propriétaires des objets, eux-mêmes rétablis dans leur statut de légitime support d'identité et de mémoire. Dès lors, les rapports entre communautés et institutions muséales se règlent selon les nécessités, établies de façon conjointe, de la conservation des objets, entendue au double sens de technique et de lieu de sauvegarde.

Cependant, sur le panneau introductif intitulé "Voyage et pillage", qui ouvre l'exposition, André Langenay, Directeur de laboratoire au Musée de l'Homme, tranche, à propos des objets et des sépultures : *"la paix des réserves du musée est sans doute le meilleur destin que l'on puisse leur choisir"*. Ainsi, alors que l'institution développe une rhétorique de l'ouverture critique et réflexive, qui se traduit apparemment dans les médiations, le dispositif est finalement verrouillé par la citation introductive de l'autorité scientifique. Une éventuelle revendication des communautés sur les dépouilles est alors rejetée au nom d'un argument technique, par une formule qui joue sur

la confusion entre sépulture et réserve, entre lieu de repos des morts et lieu de conservation muséale. La prévalence de la justification technique sur la justification idéologique, constitue, comme le rappelle Dubuc une doctrine développée par l'institution muséale, et qui aboutit *"en fait à déposséder ceux qui n'auraient pas le capacités techniques d'assurer la conservation"*. C'est à travers la notion d'authenticité, opérateur puissant, que le patrimoine finit ainsi *"par ne plus appartenir qu'à ceux qui ont développé l'appareillage idéologique et technologique d'un tel projet"* (2002: 34). Tout en rappelant que l'exposition est *"une occasion de sortir des réserves une collection scientifique [...] dont la présence au Musée de l'Homme est la conséquence de la domination coloniale"* (panneau sortie), l'institution muséale reste en définitive la seule et unique voix audible, à l'exclusion de tout *«dialogue entre deux mondes»*, la seule instance légitime pour œuvrer à la collecte, et surtout pour décider du destin des objets collectés. Pour preuve de leur transparence, les musées d'ethnologie ont adopté des stratégies rhétoriques fondées sur l'ouverture à de multiples voix, toutes étant parties prenantes de la constitution de l'espace public partiel que constitue la scène muséale ; il apparaît cependant ici que la rhétorique de l'ouverture se trouve fortement limitée par les médiations qui réaffirment le contrôle exclusif de l'institution muséale sur les objets et les discours.

Dans l'exposition *Kodiak*, la réflexion critique de l'institution porte plus spécifiquement sur le traitement muséographique de la collection : l'exposition a vocation anthropologique et esthétique. Le catalogue insiste sur le parti pris

de traitement des œuvres, qui préfigure celui du MQB : *“un type d'exposition qui ne dissocie jamais les dimensions artistiques et formelles des dimensions anthropologiques, culturelles et symboliques”* (Stéphane Martin, in Desvaux<sup>7</sup>, 2002). La rhétorique du MQB entretenue par ses représentants est en effet celle du “et et” (par opposition à celle du “ou ou”) : tenir ensemble les deux aspects de l'esthétique et de l'ethnologique, dépasser leur opposition dans une explication synthétique : *“Kodiak illustre bien dans sa conception la méthode future du MQB. [...] Il ne s'agit pas simplement de montrer au public une collection exceptionnelle de masques. [...] Le but ici est d'en chercher le sens, d'en trouver les clés essentielles, de décrire, sous la forme artistique du masque, les mythes et les rites d'une société disparue”* (ibid.). Cette rhétorique de l'association s'inscrit dans celle plus large de la révélation, qui propose une vision renouvelée des collections : *“les collections seront au cœur du futur établissement et l'idée qui nous guide est de constituer autour d'elles un dispositif qui soit entièrement à leur service. Installées en pleine lumière, toutes ces œuvres qui sont trop longtemps restées dans l'ombre – une ombre qui a pu être aussi, parfois, celle d'un discours dominateur les empêchant d'exprimer la pluralité de leurs significations – pourront enfin se révéler telles qu'elles sont, dans toute leur richesse et leur subtilité”* (Martin, 2000). L'institution muséale se présente de plus comme référence scientifique pour l'étude des collections, instrument de stature nationale au service de la mise en valeur de patrimoines régionaux, toujours dans une perspective d'association des registres esthétique et ethnologique permettant de respecter et révéler

au public la nature multiple des objets-œuvres.

Dans l'exposition *Kodiak*, il s'agit donc de *“remettre les masques dans leur contexte originel”* ; des objets coutumiers ont dans ce but été prêtés *“pour permettre au public d'apprécier les coutumes de la région”*. Il s'agit également de *“revenir sur le travail de Pinart, linguiste et ethnologue”* (MQB, 2002). Elle se compose de trois parties nettement délimitées : la première (“Au jour le jour”) présente des objets traditionnels de la culture kodiak (vêtements, outils) dans des vitrines, et évoque les coutumes et les mœurs ; la deuxième (“Le défilé des masques”) présente la collection de masques, disposés sur des tiges, mis en valeur par des éclairages directs dans un décor très sombre. Cette présentation très esthétisante s'accompagne de commentaires formulés exclusivement dans un registre esthétique, qu'ils évoquent la polychromie (“la palette des sculpteur des masques alutiiq lui permet toutes les audaces”) ou le langage formel (“formalisme, expressionnisme, réalisme”). La dernière (“La solitude du chasseur de baleine”) évoque Pinart à travers différents artefacts.

Malgré le discours défendant l'association des registres ethnologique et esthétique, la dissociation des traitements se lit très nettement dans l'organisation spatiale de l'exposition. L'accent mis sur la présentation esthétisante des œuvres au cœur de l'exposition, et la revendication de la compétence scientifique (en histoire de l'art) de l'institution témoignent plutôt du *“rapatriement dans le champ des chefs d'œuvre des collections”*, et de la *“revendication au titre de la culture classique d'ensembles*

*muséographiques entièrement constitués au nom d'une conception anthropologique de la culture*" (Le Marec, 2002:33). Le registre esthétique apparaît aussi comme un opérateur neutre, qui permet, en se déplaçant sur le terrain de l'art, d'éviter les critiques politiques attachées à la conception anthropologique de la culture ; ainsi la rhétorique de la révélation s'accommode mieux finalement d'une conception esthétique de la culture, avec ce qu'elle promet de relatif consensus, que d'une conception ethnologique, *"relevant d'une idéologie suspecte : la défense des valeurs identitaires liées aux territoires"* (ibid.). La révélation des sens multiples de l'objet-œuvre semble plutôt s'orienter vers un rapatriement dans le champ esthétique. Ce rapatriement est un moment fragile. Comme l'a mis en évidence Clifford (1996), les objets circulent au sien d'un système art-culture, système borné qui autorise des déplacements multiples selon les axes de l'authenticité et de l'art, déplacements qui restent toujours soumis aux représentations. Reste qu'à l'égard de la rhétorique proclamée, la transparence assurée par la réunion des deux registres se déplace plutôt vers l'appréhension esthétique, à l'exclusion d'autres registres et d'autres voix.

Dans une toute autre perspective, l'exposition *Kannibals et Vahinés*, conçue par Roger Boulay, conservateur au MAAO, cherche à démasquer, dans l'esthétique populaire, les représentations culturelles faussées forgées par l'Occident ; elle se propose de déraciner les préjugés occidentaux sur l'Océanie. Cette exposition a un destin particulier dans le sens où elle s'inscrit dans le travail engagé par le Centre culturel Jean-Marie Djibaou à Nouméa, où elle a été initialement

présentée. Ce nouveau musée, conçu en collaboration avec l'anthropologue Alban Bensa, réalisé par l'architecte Renzo Piano, constitue une tentative de rénover l'institution muséale en établissant des relations étroites avec les communautés concernées, à l'instar des nouveaux musées du monde anglo-saxons (Kasarhérou, 1999).

Pour autant, son concepteur situe clairement le rôle de cette exposition par rapport à l'ouverture du futur MQB : *"on peut estimer que le chantier de décapage des stéréotypes et des clichés n'est pas un des moindres à entreprendre avant et pendant la mise en place du musée des arts et des civilisations [...]* [L'exposition] *explorera l'ensemble des clichés véhiculés par la littérature enfantine et populaire [...]* [afin que] *l'archipel des Voluptés, l'Eden cannibale, "Le Diable de Mallicolo" et les Venus des mers du Sud [cessent] de venir hanter les vitrines de nos musées"* (Boulay, 1999:51). Dans cette communication sur les récentes expositions consacrées à l'art et la culture kanak, et sur l'impact d'une muséographie renouvelée, Boulay emploie le terme de décapage dans un autre contexte, à propos de la lutte des missionnaires contre l'idolâtrie : *avant d'exposer en Europe ces fétiches qui "portent en leur apparence la laideur de Satan [...], on les déshabilla, on enleva tous ces sexes un peu trop présents, on les décapa de ces polychromies malséantes"* (Boulay, 1999: 48). Le terme de décapage évoque une action énergique, et qui, bien qu'elle s'effectue à la surface de l'objet, va en transformer en profondeur le sens. Appliquée à l'exposition, cette rhétorique du décapage permet de concevoir une phase de remise en cause critique des représentations habituelles,

phase qui pourra ensuite être relayée par celle de révélation à la lumière des œuvres dans toute la richesse de leurs multiples significations. L'exposition a ainsi un but explicite de dénonciation des clichés et de transformations des représentations sociales occidentales de l'Océanie.

De type documentaire, l'exposition se présente sous la forme d'un parcours entre plusieurs stands dans le grand hall d'honneur du MAAO, et se prolonge par deux parties périphériques installées dans les salles océaniennes et aborigènes de l'exposition permanente. C'est essentiellement à travers des livres, imprimés, illustrations, publicités, mais aussi des films et des objets que différents aspects des préjugés sont abordés. Un panneau introductif rappelle l'origine et l'objectif principal de l'exposition. Il apparaît cependant que l'ensemble des dispositifs de médiation dans l'exposition donne l'impression d'un effacement de l'énonciation, comme si l'institution muséale, pour laisser libre champ à l'exercice critique des visiteurs, se tenait en retrait, afin de ne pas trop influencer le jugement. Pour aboutir à la transformation de représentations, le visiteur lui-même doit accomplir le cheminement critique à partir des documents présentés. Or, il semblerait que cet effacement de l'énonciateur, plus qu'au décapage attendu, conduise plutôt à un brouillage des intentions de l'institution ; c'est ce que laissent penser certains indices dans la réception, extrêmement fragmentée, de l'exposition (Eidelman et Gottesdiener, 2002)<sup>8</sup>.

La réception de l'exposition dépend à la fois des histoires individuelles, et notamment du rapport de proximité voire d'intériorité entretenu avec la

thématique, et des parti pris muséographiques. Concernant les informations délivrées par l'expositions, deux séries de manques sont relevés par les visiteurs : *“la première est liée à un déficit d'informations ethnographiques sur le fait cannibale. La seconde concerne le fait colonial, son histoire et ses conséquences sur la société contemporaine. Si pour ces visiteurs la dénonciation de la propagande est efficace, il semblerait qu'une information lacunaire et parfois ambiguë laisse subsister un grand flou ou même risque de conforter des idées fausses. Plusieurs visiteurs déplorent que l'exposition n'évoque pas les mouvements d'opposition au colonialisme”* (Eidelman et Gottesdiener, 2002: 89). Ces manques révèlent la difficulté pour les visiteurs à établir clairement le sens des documents présentés. Ce brouillage est sensible également lorsqu'il s'agit d'articuler l'espace central et les espaces périphériques : parmi ceux qui remarquent la complémentarité, la cohérence est saisie majoritairement par des oppositions variées : *“le centre représente le faux, l'erroné, et le périphérique le vrai, l'authentique ; le centre analyse le discours de propagande colonialiste et la périphérie donne à voir la réalité d'une civilisation ; le centre se polarise sur la représentation des “sous-hommes” des sauvages, et la périphérie met en lumière des artistes”* (ibid., 53). On notera que la réception est d'autant plus critique que les visiteurs ont une position de proximité ou d'intériorité. À l'inverse, pour les visiteurs les moins personnellement investis dans la thématique, l'approche esthétique qui prévaut dans les espaces périphériques *“est une manière de s'éloigner d'une image livrée par l'exposition trop négative des institutions et de la société*

dont ils relèvent. Le musée est alors considéré plutôt comme un espace de célébration que de dénonciation. Ces visiteurs préfèrent donner libre cours à l'appréciation esthétique que s'engager dans une réflexion sur des sujets qui les troublent" (*ibid.* :124). Le registre esthétique apparaît pour ces visiteurs une ressource permettant d'éviter la confrontation aux représentations gênantes. L'opinion des visiteurs face au dispositif présentant les publicités Bounty, entreprise également partenaire de l'exposition, est révélatrice de l'appréciation générale : un tiers s'en amuse et l'apprécie, un tiers se montre bienveillant ou mollement critique, un tiers se dit choqué et condamne vertement ce procédé, qui selon eux limite la clarté du discours critique (*ibid.*).

Il semble ainsi que la stratégie énonciative d'effacement ou de discrétion, plutôt qu'au décapage attendu et à une claire réorientation des représentations, conduise à un certain brouillage du message délivré. On retiendra que les critiques fortes adressées par les visiteurs concernent bien le discours que l'institution doit tenir face au fait colonial. De plus, c'est encore l'institution muséale et elle seule qui est source du discours, et détient la compétence historique et sémiologique pour l'interprétation des documents. La mise à jour des préjugés, n'aboutit pas, faute de directivité, à la transparence souhaitée, et à la nette transformation des représentations, mais plutôt à une opacité des intentions de l'institution, tandis que l'unicité de l'énonciation réaffirme l'autorité du discours<sup>9</sup>.

Les affiches réalisées pour ces trois expositions illustrent bien ces stratégies. Celle de la *Korrigan*

nous montre un mât totémique sortant d'une caisse stylisée, sur laquelle est indiquée, à titre de destinataire, le nom des deux institutions (Muséum et Musée de l'Homme) : elle évoque bien la question de la collecte, tout en identifiant le détenteur de la "caisse aux trésors" ; celle de *Kodiak* présente un masque sur fond neutre, rappelant le dispositif esthétisant central de l'exposition, et le registre privilégié ; l'affiche de *Kannibals et Vahinés* reproduit sur fond vert anis une pin-up, blanche, en costume de vahiné, très séduisante, et le profil d'un "terrible" Kannibal : l'ambiguïté dans la séduction comme dans la représentation de l'imaginaire sauvage répond à celle du discours de l'exposition. Elle hante l'affiche chargée d'attirer les visiteurs : la logique marketing de promotion semble trouver ici dans cette représentation de l'exotisme son meilleur argument, au risque de conforter les clichés que l'institution prétend combattre.

### **Exposition critique et autorité muséale**

Trois stratégies rhétoriques spécifiques sont ainsi déployées par les institutions muséales considérées : celle de l'ouverture critique sur le thème de la collecte au Musée de l'homme ; celle de la révélation des sens multiples pour le futur MQB ; celle enfin du décapage des stéréotypes dans le cas du MAAO. Cependant, ces stratégies de transparence apparaissent aussi, si l'on observe leur traduction muséographique et les usages qui en sont faits, comme des moyens d'occulter certains enjeux, et surtout de préserver l'autorité traditionnelle des institutions.

En premier lieu, concernant l'instance énonciatrice, l'institution muséale reste la voix

unique autorisée : elle se présente comme une référence, et s'appuie sur la reconnaissance de l'expertise scientifique. En second lieu, les dispositifs réalisés témoignent des déplacements opérés afin que ces stratégies de transparence n'affectent pas l'exclusive autorité dévolue aux institutions : clôture, dans le cas de la *Korrigane*, de l'institution muséale, opérée par le recours à l'argument technique, au détriment de relations différentes avec les communautés ; substitution dans le cas de *Kodiak*, à la réelle association de registres hétérogènes (esthétique et ethnologique), d'un registre esthétique prédominant, qui permet finalement d'écarter plus aisément les questions culturelles, et notamment celles du destin et du traitement des objets ; dilution, enfin, dans le cas de *Kannibal et Vahinés*, de l'énonciation, qui rend l'exercice critique plus incertain, et limite d'autant le questionnement de l'institution elle-même. L'exposition, présentée comme exposition critique, reste en fait un moyen pour l'institution muséale d'éviter une réelle remise en cause des principes traditionnels qui fondent son autorité. La perspective critique, annoncée dans une rhétorique de transparence, peut également s'avérer un moyen de garder un contrôle étroit sur le discours, où l'institution scientifique garde une place prédominante pour déterminer "*ce qui [doit] être exposé [et] comment les notions de "science" et d'"objectivité" sont mobilisées pour justifier des représentations particulières*" (Macdonald, 1996 :1).

Les stratégies argumentatives et les procédés d'exposition mis en œuvre peuvent être tenus pour signes de la force de résistance à la critique de ces institutions muséales, qui, en ayant recours

aux arguments les mieux établis (l'expertise scientifique, l'unicité de l'énonciation) parviennent à préserver les principes les plus assurés de leur autorité. L'institution ne se départit jamais de l'autorité exclusive à "montrer", si ce n'est pour s'effacer au point de devenir insaisissable. Les dispositifs muséographiques médiatisent les rhétoriques de la transparence de façon telle que se trouvent préservés les modes traditionnels de gestion et de traitement des objets, qu'il s'agisse des pratiques de collecte muséale, du traitement esthétisant, ou encore du regard porté sur les objets. Dans un contexte où il est fréquemment fait référence, tant dans le champ professionnel que dans celui de l'analyse, à l'ouverture des musées au débat sur les enjeux sociaux, ces exemples illustrent également le contrôle encore puissant que l'institution scientifique exerce sur le monde muséal et la légitimité très forte qu'elle lui octroie<sup>10</sup>. Ils témoignent surtout de cette capacité paradoxale des institutions à mobiliser leur production propre, l'exposition, comme le moyen le plus sûr de ne point trop se révéler.

1. Le traité de rapatriement et de protection des tombes indiennes y est instauré en 1990.
2. En prélude à sa transformation, une exposition critique de ce musée colonial du Congo a été présentée autour de la question de l'exposition de l'art africain.
3. Ce projet a connu plusieurs appellations : musée des arts et des civilisations, musée de arts premiers, jusqu'à l'appellation officielle actuelle, musée du Quai Branly. Nous garderons dans les citations le nom employé par les auteurs.
4. On trouvera dans Guilhem (2000) des repères clairs sur un premier état de la controverse.
5. Rappelons que les 40 000 pièces du MAAO et 200 000 pièces du Musée de l'Homme constituent le fond de la collection du MQB.
6. Les dispositifs d'immersion simulée cherchent à reconstituer des environnements dans lesquels les visiteurs se sentent "*immergés dans un autre temps et un autre lieu*" (Bitgood, 1990).
7. Stéphane Martin est PDG de l'Établissement Public du Musée du Quai Branly, direction officielle depuis 2001, qui a remplacé la mission de préfiguration dirigée par Jacques Kerchache ; Emmanuel Desvaux assure la direction scientifique, suite à la démission de l'anthropologue Maurice Godelier.
8. Je remercie Jacqueline Eidelman de m'avoir communiqué cette très riche étude.
9. Le seul moment où une autre voix se fait entendre est dans le film rappelant l'exposition des villages kanak lors de l'exposition universelle de 1931, sur les mêmes lieux. Un tiers des visiteurs se déclare violemment ému, voire choqué, par ce témoignage.
10. Je dois à Soraya Boudia, au Séminaire "Musée, culture et société" qu'elle anime au Centre Koyré avec