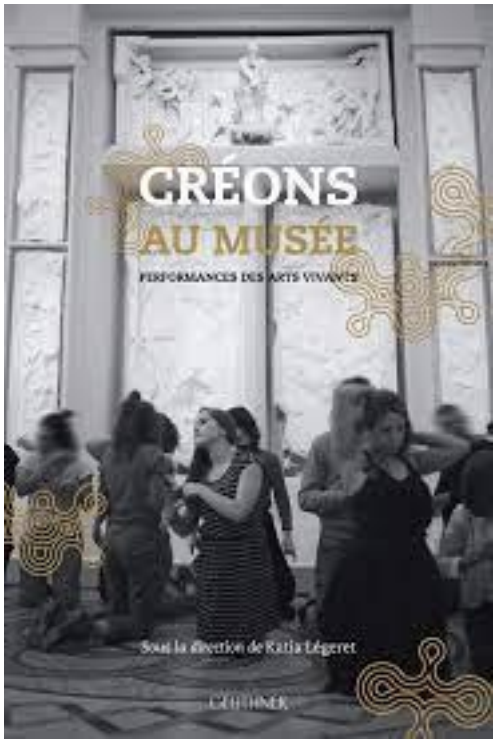


Article paru dans un ouvrage collectif, sous la direction de Katia Légeret, intitulé *Créons ensemble au Musée. Performances des arts vivants*, Éditions Geuthner, Paris, 2019

MUSEUM ON THE COUCH
Retours sur les « Explorations créatives et réflexives des collections ethnographiques » (2015-2018)

Bernard Müller

"L'exposition peut être comprise comme un drame entre les visiteurs et les choses"

Werner Hanak-Lettner[1]

À chaque session de cet enseignement semestriel le déroulement est à peu près le même : après avoir librement choisi un thème qui fasse écho à une problématique ethnographique, il est attendu des étudiants qu'ils conçoivent un projet (médiation, installation, performance, etc.) dont les étapes de réalisation sont simultanément conçues comme des phases de développement de leur recherche. En fin de processus, en 12 séances de 3 heures chacune les projets des étudiants sont exposés pendant environ un mois au public dans l'exposition permanente dans un parcours signalé par un point rouge. Ce séminaire-atelier dispose d'une salle de travail et de moyens nécessaires à la mise en œuvre des dispositifs proposés. Le cours est validé par la mise en œuvre du projet, et documenté par un dossier qui en retrace les étapes, de l'idée à la pratique, du concept initial à sa réalisation. Interdisciplinaire, ce programme s'adresse en particulier aux étudiants en Master I. et II. inscrits en « ethnologie », « muséologie », « études théâtrales » ou « arts plastiques ». Ouvert à tous, il s'adresse aussi à des personnes non-inscrites et auditeurs libres, notamment aux professionnels du musée et en particulier ceux des musées de Saxe. Dans

[1] HANAK-LETTNER Werner, *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld, Transcript, 2011

le compte-rendu de leur démarche qui leur est demandé en fin de semestre, à la recherche des articulations théorie-pratique, les étudiants sont encouragés à prendre en compte l'ensemble du processus, dans la variété de ses aspects et la variété des problèmes rencontrés, aussi anodins soient-ils, comme par exemple l'impact d'une intempérie sur le déroulé prévu, celui de l'absence d'un membre du personnel pour maladie ou d'un incident quelconque, de manière à comprendre leur démarche comme une action s'inscrivant dans le réel, c'est-à-dire faite – comme toute action – d'aléas. Il est en effet attendu des interventions proposées par les étudiants de « Museum on the Couch-Explorations réflexives et créatives des collections ethnographiques » qu'elles produisent des « perturbations heuristiques » qui permettent d'en savoir plus quant aux contraintes institutionnelles, symboliques ou pragmatiques qui régissent le fonctionnement d'un musée.

Nota Bene :
Au fil du texte, on trouvera des encarts qui présentent certains travaux d'étudiants. Ces installations fonctionnent comme des leviers qui permettent – espérons-le – d'ouvrir de nouvelles perspectives.

« Le temple d'Hanuman – une expérience multisensorielle »
Du sens des autres aux autres sens

« Chacun de nous relie spontanément des endroits différents par des odeurs, des sons, des saveurs et des images spécifiques. Cette installation est une tentative de reproduire en contexte muséal une telle expérience sensorielle. Elle montre comment les musées ethnologiques ont tendance à privilégier la vue sur les autres sens ; et comment cette tendance s'est renforcée dans le premier quart du 20ième siècle en abandonnant malheureusement la perception multisensorielle en tant que mode heuristique, faisant de ce processus cognitif une expérience émotionnelle à valoriser ».
Réalisation : Antje Bäcker, Anna Panagos et Dipika Nadkarni
Semestre d'hiver, Octobre 2015-Janvier 2016

OBJETS-SYMPTÔMES DE LA MALADIE ETHNOGRAPHIQUE

La référence au divan (« couch ») évoqué dans le titre des ateliers, et rappelé dans le montage proposé par les artistes Andrew Nicholls & Travis Kelleher (Untitled Study, 2013, framed

photographic print, 180 x 120cm) qui fait apparaître un monstre derrière la table du cabinet de Sigmund Freud n'est pas fortuite. On y aperçoit aussi plusieurs statuettes qui auraient toute leur place dans un musée d'ethnologie. Il s'agit d'un clin d'œil un brin provocateur destiné à voir dans le rapport à l'objet « ethnographique » une sorte de névrose collective, dans laquelle nous faisons jouer un rôle aux objets des autres qui est dicté par le fantasme, un imaginaire fantastique dont le musée ethnographique serait aujourd'hui le palais. Cette image fait aussi référence au « malaise » qu'il soit dans la civilisation[2] ou dans la culture[3] de Sigmund Freud à James Clifford. Alors que Freud exprime sa crainte d'un « retour de la barbarie » par abaissement du contrôle moral exercé par la culture, un relâchement dont l'autre imaginaire serait l'ennemi à éradiquer, James Clifford pousse quant à lui à une redéfinition des objets de l'ethnologie, invitant à se rapprocher de l'autre, en montrant que son altérité est en grande partie construite. Le musée ethnographique serait ainsi la métaphore d'une névrose civilisationnelle incarnée par une institution qui tend à enfermer les objets qu'elle conserve dans le cycle vicieux d'une répétition des symptômes, au lieu de sortir de la spirale dépressive, de quitter des postures de principes caduques et de s'ouvrir enfin au monde d'aujourd'hui et à ses dynamiques constructives.

En début de chaque semestre, dans leurs commentaires suite à la première visite des collections permanentes du Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig (elle se tient en général en ouverture de chaque semestre), la plupart des étudiants semblent corroborer cette sensation de gêne. Ce malaise semble – étonnamment – procéder d'une identification des étudiants avec les peuples dont les objets sont exposés, projetant un ressenti d' « enfermement » nuancé d' « assignation ». Cette impression est encore renforcée par le sentiment exprimé que les objets sont de surcroît exposés par des conservateurs culturellement très éloignés des collections dont ils ont la charge, et présentés dans une scénographie à la typologie surannée. Le modèle géoculturel ayant pour vocation une présentation d'échantillons de cultures du monde, sur un principe encyclopédique, ne semble pas en outre convaincre les étudiants. Globalement, le trouble ressenti par les étudiants provient clairement d'un doute quant à la légitimité de l'institution muséale d'abord à détenir, puis à exposer et à émettre un savoir à propos d'objets collectés durant l'époque coloniale. L'opacité de l'histoire des collections rejoint ici le flou du protocole ethnographique, déclinant ainsi en milieu muséal le constat fatal que faisait James Clifford :

> « Si l'ethnographe produit une interprétation culturelle, fondée sur une expérience de recherche intensive, comment transforme-t-on une expérience dépourvue de règles en récit textuel faisant autorité ? Plus précisément, comment une rencontre verbeuse, surdéterminée, entachée de rapports de pouvoir et d'intérêts personnels entrecroisés, sera-t-elle traduite et circonscrite pour devenir la version adéquate d'un "monde autre" plus ou moins discret, composée par un auteur individuel ? »[4].

À la perception des étudiants, l'objet ethnographique parait « coincé » dans une toile de signification qui lui échappe, il est empêtré, enchevêtré ou « entangled »[5] dans un ensemble complexe de liens. **À** des fins didactiques, plutôt que de le refouler, je propose de faire de ce sentiment de malaise le fil conducteur thématique de ces « explorations réflexives et créatives

---

[2] FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, 1930

[3] CLIFFORD James, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*, Paris, ENSBA, (1988) 1996.

[4] CLIFFORD James, « De l'autorité en ethnographie », *in L'Ethnographie*, N°2, 1983, p. 91

[5] THOMAS Nicholas, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific,* Harvard University Press, Cambridge, London, 1991

des collections ethnographiques ». Partant de ce ressenti subjectif d'un « malaise », les étudiants sont invités à explorer le musée d'ethnologie et ses collections, afin d'y remédier par des propositions pratiques, en l'occurrence des performances en multipliant ainsi les situations heuristiques.

La performance comme véhicule de la recherche

Notre démarche s'inspire des *performance studies* et envisage la « performance comme véhicule de la recherche ». Cette « indiscipline » fondée par Richard Schechner[6] au début des années 1980 envisage comme fondamentale la dimension spectaculaire du fait social, et invite donc à étudier la société sous l'angle des spectacles ou encore « performances » qu'elle produit. Loin de se résumer à une apparence, ou à une surface qui détournerait du réel, le spectacle est ici au contraire considéré comme étant le fait d'un principe anthropologique fondamental.

Notre propos consiste donc non seulement à étudier le spectacle dans la variété de ses formes, notamment sous l'angle d'une muséographie muséale, mais aussi de s'en servir comme outil méthodologique permettant la mise en lumière des enjeux d'une situation donnée. L'expérience est considérée comme source d'apprentissage par la création d'une situation heuristique, rendant explicite les enjeux sociaux qui la travaillent, c'est-à-dire que la font exister. Dans un esprit proche de la « practice-led research », « practice as research in performance », de l'« art-based research » ou encore de la « recherche-création », cette approche *indisciplinaire* s'inscrit dans une tradition didactique et pédagogique héritée notamment des travaux des John Dewey (1859-1952) tels qu'exprimés dans son ouvrage *L'art comme expérience*[7] qui place la notion d'enquête au centre des modes d'appropriation du monde. Dans cet ouvrage paru en 1934, ce psychologue et pédagogue américain suggère qu'il n'y a pas de différence essentielle entre les questions que posent les choix éthiques, moraux ou esthétiques ou celles qui ont une signification et une portée plus directement heuristiques, voire scientifiques. Cette proposition permet dès lors de dépasser le supposé clivage ontologique entre art et science, en œuvrant à leur rapprochement, considérant que ni l'un ni l'autre ne relèvent d'un « génie » ou d'« une science infuse » mais de processus existentiels communs.

Dans ce sillage, les explorations créatives et réflexives des collections ethnographiques des ateliers « Museum on the Couch » s'inscrivent dans une dynamique qui vise à poursuivre, dans et en dehors de l'académie *stricto sensu*, des approches dites « radicales » à l'instar des expériences pédagogiques du Black Mountain College[8], et plus en amont encore dans le temps, des principes d'enseignement du Bauhaus, envisageant le design comme construction collective, de la machine à café au dispositif de partage de la connaissance.

Ces approches ont en commun d'associer démarche artistique et recherche. La nature de la connaissance ainsi produite, et la éventuellement nature anthropologique de son statut épistémologique est à discuter, l'identification des divers modes d'exploration du monde et la

---

[6] SCHECHNER Richard, 1985, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

[7] DEWEY John, *L'art comme expérience* (1934, trad. coordonné par Jean-Pierre Cometti, Folio/Gallimard, 2010).

[8] GOURBE Géraldine (Sous la direction de), *In The Canyon, Revise The Canon - Savoir utopique, pédagogie radicale et artist-run community art space en Californie du Sud*, Paris & Bruxelles, ESAAA Editions & Shelter Press, 2016

singularité ou non de la manière dont l'ethnographie construit son objet de recherche faisant partie du projet pédagogique.
Le module « Museum on the Couch », ce séminaire qui n'en est pas un, passe alors d'un lieu de transmission d'informations et de connaissances à un endroit où est produit collectivement une connaissance unique inhérente à la situation crée par l'étudiant ou son groupe par l'intermédiaire de l'action proposée. Au cours de cette mutation, la connaissance devient davantage un savoir-faire situé qu'une extrapolation abstraite d'une théorie générale, en s'intéressant plutôt à la manière dont une action se fait que de quoi elle est faite.

Cette posture prend acte d'un principe méthodologique praxéographique stipulant que comprendre comment une action est faite, implique que l'on soit capable de la répéter car, comme l'écrit Jean Bazin « Comprendre une action […] c'est l'avoir décrite d'une manière telle qu'elle nous apparaisse comme l'une des manières de faire selon d'autres règles ou dans d'autres conditions ce que nous-mêmes nous faisons »[9]. Elle vise à inverser la posture habituelle du chercheur qui conçoit sa position d'observation comme étant située à l'extérieur de l'objet étudié, en essayant de maintenir une prudente neutralité axiologique. Dorénavant, le chercheur s'assume pleinement comme créateur de son objet d'étude, et met littéralement en œuvre son « terrain », en créant avec les « enquêtés » une situation qui permet de faire émerger la connaissance anthropologique. Cette situation se présente comme une performance ; comme nous le rappelle Johannes Fabian :

> « Ce qu'il nous est possible de savoir ou d'apprendre à propos d'une culture/société n'apparaît pas sous forme de réponses à nos questions, mais comme performance dans laquelle l'ethnologue agit, comme Victor Turner l'a formulé un jour, à la manière d'un ethnodramaturge, c'est à dire comme quelqu'un qui cherche à créer des occasions au cours desquelles se produisent des échanges significatifs[10] ».

S'il est incontestable que ces modes horizontaux de la production de la connaissance ont largement influencé les principes de l'enseignement universitaire, notamment autour de la déferlante de 1968, ce type d'approche a pourtant aujourd'hui quasiment disparu, plus préoccupé d'efficacité industrielle, et d'adaptation à un très abstrait « monde du travail », délaissant presque complètement les modes de production démocratiques de la connaissance, c'est-à-dire libérée de justification économique.

In fine, il s'agit bien d'imaginer et de mettre en œuvre des modes égalitaire et symétrique de production de la connaissance que d'aucuns qualifieraient de libertaires ou de conviviaux[11]. Le temps de l'enquête, et que les anthropologues nomment « terrain », est ici envisagé davantage comme forme d'existence et espace de liberté (Deleuze[12]), éphémère micro communauté utopique sensée contribuer à l'émancipation, et non pas à la normalisation bureaucratique.

---

[9] BAZIN Jean, *Des clous dans la Joconde*, édition Anarcharsis, Toulouse, 2008, p. 380.
[10] "Much of what we can know or learn about a culture/society does not come in the form of answers to our questions, but as performances in which the ethnographer acts, as V. Turner once put it, as an "ethnodramaturg" or as a kind of producer or provider of occasions where significant communicative events happen". In: FABIAN Johannes, *Theater and Anthropology, Theatricality and Culture Research in African Literatures* - Volume 30, Number 4, Winter 1999, pp. 24-31
[11] ILLICH Ivan, *La convivialité*, Paris, Seuil, 1973
[12] DELEUZE Gilles, "La vie comme œuvre d'art", dans *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 132.

On est aujourd'hui en droit de se demander pourquoi ces approches sont si délaissées par l'académie alors qu'elles fleurissent par ailleurs dans le privé des initiatives associatives ou mêmes de plus en plus dans un certain cercle d'entreprises soucieuses d'intégration et de durabilité.

ANTHROPOLOGIE PROVOCANTE

Les exercices de cet atelier envisagent donc l'action, en l'occurrence les diverses formes d'installation, d'intervention, de perturbation, de parcours, etc. proposées par les étudiants / participants comme autant de leviers heuristiques. Dans le cadre du « Museum on the Couch - Explorations créatives et réflexives des collections ethnographiques », il s'agit par le biais des propositions des étudiants, de provoquer des disruptions, perturbations, etc., dans une perspective constructive… La construction de l'objet de recherche implique donc à la fois la mise en lumière de propriété de la situation étudiée et l'appréhension sensible de la relation que le chercheur entretient avec son objet, dans son évolution au cours de sa construction.

« Les bruits de préparation de la tortilla »

"But what of the ethnographic ear?"
Veit Erlmann 2004

« Ici, au Grassi Museum für Ethnologie zu Leipzig, les objets matériels sont des indices de personnes ou de situations inconnues. Les textes « anonymes » résultent d'une dé- puis re-contextualisation. Du fait de son isolation et l'absence de signature, les textes en viennent à occuper une position surplombante, expression d'une vérité positiviste et omnisciente. Que serait le musée sans objets matériels et textes explicatifs ? Comment peut-on rendre compte de situations de recherche complexes ? Le son peut-il faire l'objet d'une représentation ethnographique et d'une mise en scène muséale? Qu'est-ce qui est audible dans un collage sonore réalisé à partir d'un objet ? Quels aspects de la situation de la recherche demeurent inconnus? Qu'est-ce qui se passe quand la chercheuse change de position d'enregistrement? Simultanéité. La volatilité, le dialogue, la position, la proximité, la distance, l'intimité ? »

En cohérence avec notre appareil théorique, la méthode dite des « breaching experiments » nous a servi au départ tout au moins de cadre méthodologique, en écho aux pratiques de « théâtre invisible » développées par Augusto Boal. Le « théâtre invisible » est une forme de représentation théâtrale qui se déroule dans un lieu où les gens ne s'attendent pas normalement à en voir une, par exemple dans la rue, dans un centre commercial ou un musée. Communément associé à l'ethnométhodologie, en particulier aux travaux de Harold Garfinkel[13], ce type d'expérience dite de « déstabilisation » est une intervention qui cherche à examiner les réactions par rapport aux violations de règles ou normes sociales communément acceptées. Initialement conçue pour étudier la vie quotidienne, une telle action « provocative » est susceptible de faire la lumière sur la façon dont les gens construisent et maintiennent l'ordre de toute situation sociale, en l'occurrence celle du musée.

Sans se limiter aux réactions verbales et non verbales, ces expériences de déstabilisation peuvent faire apparaître les cadres de l'action (Alban Bensa[14], 2002), c'est-à-dire les enjeux d'une situation. Cette approche implique que non seulement que les individus s'engagent quotidiennement dans la construction de « règles » qui régentent l'interaction sociale, mais aussi que les gens n'en ont pas forcément conscience, et peuvent aller jusqu'à le nier comme nous avons pu le constater dans l'analyse que certains professionnels du musée font de leur propre activité, rejetant par conséquent tout renvoi à un comportant qui serait en continuité avec les méthodes coloniales, période à laquelle pourtant et l'ethnographie et son musée ont vu le jour. Dans cette perspective, les participants des ateliers « Museum on the Couch » sont ainsi invités à ne jamais perdre de vue la question suivante : « quelles normes organisent le musée d'ethnographie telles que constatables dans le plateau de son exposition permanente ? ».

LA PERSISTANCE DE CATEGORIES CLASSIFICATOIRES CADUQUES

Le bilan des explorations des étudiants est édifiant : l'usage qui y est fait des objets nous renseigne plus sur l'état du musée et de la société dans lequel il se trouve aujourd'hui que sur les sociétés d'où ils proviennent ; ce qui est un comble pour un musée qui est sensé familiariser avec des cultures différentes, « autres » ou d' « ailleurs ». Dans cette perspective, les propositions des étudiants font en premier lieu apparaître le musée ethnologique comme une institution qui – malgré ses efforts de renouvellement – reproduit presque à l'identique les principes organisationnels en assignant ainsi les objets à des rôles prédéfinis en fonction des cases taxonomiques prévues. Ces procédés sont perçus comme une violence épistémique (Foucault[15] ; Spivak[16]) par les étudiants qui ne semblent pas accepter l'implicite hiérarchique qui régit cette mise en ordre de diversité culturelle, reposant sur un droit arbitraire permettant aux uns des dire des autres qui ils sont.

[13] GARFINKEL Harold, *Studies in ethnomethodology*, New Jersey, Prentice-Hall, 1967
[14] BENSA Alban, FASSIN Eric, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, N°38, 2002, pp. 5-20.
[15] FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses - Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
[16] SPIVAK Gayatri C., *Les Subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Editions Amsterdam, 2009.

Les expérimentations menées dans les ateliers «Museum on the Couch », et notamment les « breaching experiments » montrent que les catégories classificatoires et typologies de l'ethnographie sont toujours à l'œuvre dans les musées ethnographiques en général, et au Grassi Museum für Völkerkunde de Leipzig en particulier. Si la plupart des musées d'ethnologie européens ont connus, sont en train ou vont connaître des réagencements, les principes qui sous-tendent leur muséographie restent à peu près les mêmes. En effet, malgré les réformes récentes qui ont affecté la plupart des musées ethnographiques, le dispositif dominant demeure le dispositif scientifique et positiviste. La taxonomie et les typologies qui président à la présentation du plateau des collections permanentes demeurent classiquement scientifiques, croisant la provenance géographique à des fonctions, en restant fidèle aux propositions taxonomiques des naturalistes Edme François Jomard, Philipp Franz Balthasar von Siebold et de Ernest Théodore Hamy[17].

Avec les étudiants, on se rend compte que le musée est un espace conservateur, sur la défensive de surcroît. L'ordre des objets préside à l'ensemble de l'organisation. Une taxonomie qui construit un champ d'autorité autour de l'objet permettant ou interdisant la parole des uns ou des autres. Se trouve ainsi exclue toute une série de contributeurs, chercheurs non accrédités/autorisés, notamment ceux qui sont originaires des pays d'où proviennent les objets, étrangement.

Il n'est pas inutile de rappeler que la classification des objets ethnographiques a longtemps reposé sur un principe évolutionniste ; les savants considérant que chaque culture se situait à un degré donné de la chronologie humaine. Mues par une horloge interne, les cultures peineraient à sortir d'elles-mêmes pour s'inscrire dans l'histoire, comme l'affirmait le philosophe Hegel. Faisant des ethnologues les spécialistes du temps des autres, les objets étaient donc classés en fonction du degré d'évolution dont ils témoignaient sur l'échelle de la « grande évolution de l'humanité » dont la civilisation européenne constituait évidemment la dernière étape, à la pointe du progrès ; confondant temps et espace, progrès technologique et développement humain. On prétendit même que la colonisation allait permettre aux sociétés « arriérées » de progresser, de faire éclater leur bulle temporelle et de les aider ainsi à « griller » grâce à l'intervention civilisatrice de l'Occident, les étapes de l'évolution de l'humanité. Selon cette idée, la colonisation aurait donc permis de gagner du *temps* et justifierait aussi sa violence, les colons étant ainsi moralement légitimés à faire le bonheur des colonisés *malgré eux*…

OBJETS ATTACHANTS DIFFICILES A DETACHER DANS LE DETACHEMENT

[17] Edme François Jomard, directeur du dépôt géographique de la bibliothèque du Roi, introduit en 1831 un système de classification des objets ethnographiques basé sur leur utilité pratique et sociale (des besoins élémentaires aux besoins spirituels). En 1830, il est un des premiers à créer un système de classification concernant les objets ethnographiques. Cette première classification reconnue (en ethnographie et muséologie) est basée sur l'utilité de chaque objet : sociale, pratique, économique et technologique. Par la suite, ce procédé sera repris et amélioré par Ernest Théodore Hamy en 1878.
Ce système permet de comparer directement des objets d'origine géographique différente. Von Siebold, à la même époque, soutient une classification basée d'abord sur l'origine géographique et ensuite sur l'utilité en reprenant pour celle-ci la proposition de Jomard. E. T. Hamy va s'inspirer de la classification de Siebold en incluant les peuples vivants et les civilisations disparues.

Nous suggérons que le malaise décrit par les étudiants évoqué en début d'article est l'expression émotionnelle de l'allochronie dont procède le musée d'ethnographie. L'allochronie consiste à placer les sociétés productrices des objets exposés/conservés comme dans un autre temps que celui de la société occidentale européenne et moderne. Ce concept fondamental a été élaboré par l'anthropologue Johannes Fabian dans un ouvrage fondamental intitulé à brûle pourpoint *Le Temps et les Autres.*

Johannes Fabian, dans l'introduction de la traduction française de cet ouvrage paru pour la première fois aux USA en 1983 écrit :

> « Il fut un temps où parler des « autres » en anthropologie allait de soi. Ces temps ne sont plus. Pour comprendre ce qu'il s'est passé nous devons remonter jusqu'aux origines. Autant que je m'en souvienne, l'Autre - comme désignation (et sans doute comme concept) - a fait des débuts relativement discrets dans l'anthropologie anglo-américaine. Il n'a pas véritablement surgi sur la scène comme un coup de tonnerre et l'on pourrait même dire qu'il s'est introduit subrepticement en anthropologie. L'« Autre » (adjectif ou nom, capitale ou pas, pluriel ou singulier, avec ou sans guillemets), en tant qu'objet de l'anthropologie ne semblait pas demander d'avoir recours à une notion plus élaborée que celle que nous offrait le sens commun. Le terme s'avérait bien pratique puisque son caractère très vague et général permettait de continuer de discourir sur le sujet de nos recherches tout en évitant d'employer des expressions devenues douteuses depuis la décolonisation alors toute récente. Les sauvages, primitifs et autres populations tribales portaient désormais le masque des 'autres' ». est-ce bien ici le fin de la citation ? j'ai fermé les guillemets et décalé la citation comme cela sera fait dans tous les articles et pour toutes les citations dépassant 3 lignes.

« La Curry-Wurst comme clé de compréhension »
Le musée comme producteur d'altérité

Comme le montre l'installation de Kevin Bress, le dispositif muséographique classique génère de l'altérité et transforme tout objet en objet des autres. L'installation intitulée « Curry Wurst » proposée par cet assistant d'exposition au musée Grassi, aussi parodique qu'elle puisse paraître, permet de rendre compte de la manière dont l'ethnologie génère de la différence culturelle par la mise à distance culturelle, mais quand cela n'a pas lieu. Il suffirait en effet de placer n'importe quel objet dans un musée ethnographique, et à condition qu'il soit présenté dans le protocole scénographique attendu (vitrine, socle, cartel, etc.) pour qu'il apparaisse étranger, même s'il

s'agit de l'objet le plus ordinaire et le plus cliché. Bien que destiné à produire de la connaissance, il est intéressant de montrer que le dispositif scientifique a aussi le pouvoir de nous rendre ignorant de ce qui nous est pourtant familier. La démarche de Kevin Bress met ainsi en lumière le mode de production d'altérité à l'œuvre dans le musée ethnographique, et ainsi aussi le paradigme allochronique (Fabian) qui sous-tend l'ethnologie en général.
Réalisation : Kevin Bress, séance d'ouverture du semestre d'hiver 2015-2106

Au XIXe siècle, les anthropologues considéraient que les rites, les mythes et les coutumes des « primitifs » appartenaient au passé de l'humanité. Les étudier revenait à faire un pas en arrière dans « notre » l'histoire. Ce paradigme qui caractérisait les théories évolutionnistes serait toujours d'actualité ; et permettrait donc toujours d'informer la méthode employée par les sciences sociales. Pour Johannes Fabian, en effet, les courants modernes de l'anthropologie (fonctionnaliste, structuraliste, et pour partie culturaliste) n'ont absolument pas cessé de projeter l'objet de leur savoir dans un « autre temps » (autrement dit dans une « allochronie »). Entre la rencontre « sur le terrain » et la production scientifique, bien des choses se passent qui, sous couvert d'esprit de science, s'emploient à mettre à distance les acteurs de la scène : évitement de la narration, bannissement du sujet, présent ethnographique, formalisation, transcription visuelle de ce qui fut, en réalité, un « morceau de vie », mise en place de médiations symboliques.

Il en va de même dans la formalisation muséale de ces connaissances où l'architecture, comme je l'ai montré plus haut, ou les transcriptions muséographiques, la scénographie, le choix des supports didactiques « illustrant » les objets, etc. Tous ces procédés – de la théorie anthropologique à sa formalisation muséale – ne sont, dans l'esprit de la théorie de l'allochronie développée par Johannes Fabian, qu'une collection d'artifices épistémologiques contribuant à produire la distance nécessaire au maintien de la supériorité savante, et donc à la hiérarchie des sociétés. L'objectif en est d'ôter toute « co-temporalité » aux sauvages et aux primitifs, en mettant hors-jeu les objets des « autres ».

En réaction à cette mise à distance temporelle des objets présentés comme exotiques, les propositions des étudiants tentent de raccrocher ces objets décrochés en leur aménageant de nouvelles « zones de contact », c'est-à-dire des « situations de temps partagé ». Ce faisant ils déconstruisent le musée d'ethnographie et en ébauchent un autre dans le même geste. Ils opèrent ainsi la même mutation en cours en anthropologie sociale qui a vu déplacer son centre d'intérêt de la culture vers le processus, de la spécification des identités à compréhension du changement social.

« Le musée comme mémorial »

L'indispensable décolonisation

Les curateurs du projet « Le musée mémorial - Regards sur le Musée Ethnographique, retours sur des enchevêtrements coloniaux » souhaitent par leur installation mettre en lumière la continuité du passé colonial dans la société d'aujourd'hui, en rendant cet héritage visible et accessible à tous. La visite d'un musée ethnographique devrait nous inciter à reconsidérer le passé colonial et son impact sur aujourd'hui – comme un premier pas vers la décolonisation du musée. **À** cette fin, un panneau d'information placé devant le bâtiment (voir photo), composé d'un court texte et d'une carte, fait apparaître le Musée Grassi d'ethnologie de Leipzig comme lieu colonial. Par ailleurs, une vitrine placée à l'entrée de l'exposition permanente fait du musée lui-même un objet d'exposition. L'équipe qui a réalisé cette installation souhaite ouvrir le musée ethnographique aux discussions postcoloniales : en faisant du musée un mémorial de la colonisation, on espère faire des objets des témoins d'une relation coloniale complexe qui raconte en quantité d'histoires une histoire partagée.

Réalisation : Isabelle Reimann, Clara Hopfgarten, Despoina Spyropoulou et Stefan Steuer.
Semestre d'été 2017

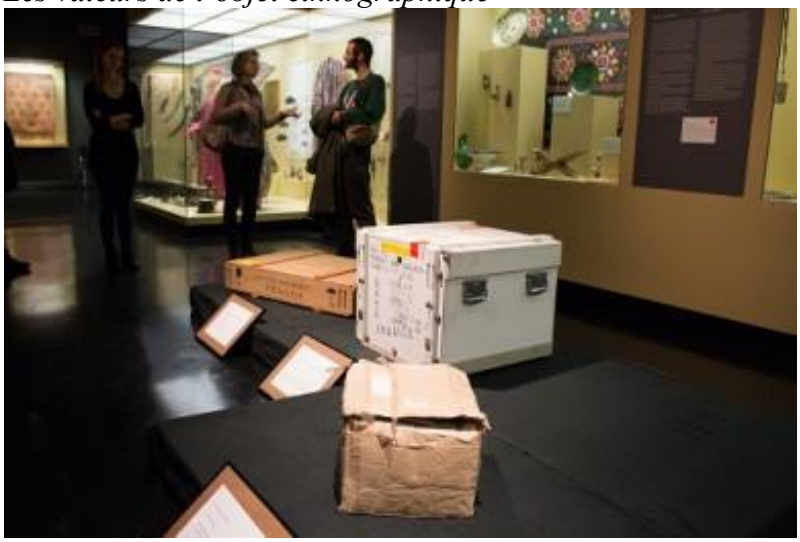
LE MUSEE ETHNOLOGIQUE COMME SAS SYMBOLIQUE

Bien que relativement marginal et encore relativement délaissé du grand public, le musée d'ethnologie semble pourtant être un lieu central de la société, une institution à très haute densité politique, un lieu stratégique dans lequel est énoncé une proposition socialement et politiquement décisive. Le musée d'ethnologie fonctionne ainsi comme un verrou symbolique placé sur la frontière entre « nous » et l'« autre », contribuant à la définition des modes et régimes d'appartenance et d'adhésion à la société, à l'établissement de la frontière entre ceux qui font partie de la cité et ceux qui en sont exclus. Malgré une certaine ouverture affichée aucune institution ne semble aujourd'hui continuer à charrier autant de matériaux coloniaux, tout en s'en défendant. **À** ce titre, on est aujourd'hui en droit de se demander si le musée d'ethnologie fait ici exception, ou s'il n'est autre que la partie visible de l'iceberg idéologique

qui porte encore aujourd'hui les sociétés européennes, ex-colonisatrices, toutes entières, prolongeant jusqu'à nous le 19ième siècle.

Aujourd'hui, ce drame prend une tournure nouvelle. L'attachement aux choses des autres est perturbé en raison précisément de son surgissement politique dans la communauté du « nous » alors que cette famille de musées a été créée à partir d'un principe de distance à la fois géographique et donc culturelle. Dans le grand théâtre du musée ethnographique les intrigues se modifient, des nouveaux personnages surgissent, d'autres baissent leurs masques, les techniques de jeu se modifient et des rôles se libèrent. Bien entendu dans les coulisses aussi se tirent les ficelles de cette tragédie moderne. C'est l'histoire passionnante mutation d'une institution moderne emblématique à laquelle nous assistons aujourd'hui et dont le scénario semble à réécrire.

« Inside-Out – Objets dans leur emballage »
Les valeurs de l'objet ethnographique



Les objets d'exposition arrivent emballés. Ils sont stockés dans des espaces à l'air conditionné. Une grande partie des objets n'est pas visible dans le musée, mais reçoit des subventions pour être archivée et stockée. Cette installation veut mettre en lumière l'effort investi. Pour ce faire, elle dissimule les objets dans des cartons et affiche la valeur estimée des objets.
Réalisation : Bastian Gottschlink et Simon Stoeckle
Semestre d'hiver 2015-2016

Aminata Traoré touchait déjà du doigt le cœur du problème quand elle déclarait en 2006 lors de l'ouverture du musée du quai Branly que « nos œuvres d'art ont droit de cité là où nous sommes, dans l'ensemble, interdits de séjour ». En effet, le musée d'ethnologie exprime dans la place qu'il accorde aux objets des autres, et dans la façon dont il le fait avec ses moyens notamment scénographiques (et en ce sens éminemment « spectaculaires »), une vision abstraite mais programmatique des relations entre les peuples. Les détenteurs des collections continuent à s'arroger une sorte « priorité civilisationnelle » (au nom de l'humanisme dont les sociétés occidentales se réclament), un privilège à parler pour les autres ; à commencer par le droit de se saisir de leurs objets sans pour autant permettre à ceux qui un jour les possédèrent d'y accéder, du moins physiquement.

La frontière entre « nous » et les « autres » aujourd'hui ne tient plus, du moins pas de la même manière qu'au 19ième siècle quand le musée ethnologique et sa discipline furent fondés (sans que l'on sache véritablement qui a donné naissance à l'autre, entre l'homme, l'objet ou l'académie) : si d'une part les uns et les autres ne sont plus assignables à un lieu géographique, de telle sorte qu'aujourd'hui « partout » et parfois dans la même personne, il y a du « nous » dans l' « autre » et de l' « autre » dans « nous ». La polarité théorique entre « nous » et les « autres » est remplacée par une multipolarité existentielle qui fait coexister dans la même société, voire dans le même individu des principes culturels différents, à la manière des langues dans des sociétés de plus en plus polyglottes. Cet édifice classique incarné par l'institution « musée ethnographique » est en train de s'écrouler en raison principalement de l'intensification de la circulation des personnes, du renforcement des échanges et de la mise en relation généralisée des sociétés du globe, qui en modifie radicalement les principes de la distinction culturelle, créant une nouvelle diversité, et rendant caduque les classifications culturelles d'hier.

Dans un contexte de moins centralisé et vertical, dans lequel se multiplient les autorités, où l'accès à l'information est à la portée du plus grand nombre et où l'expérience de l'exotisme commence dans la redécouverte de ses propres origines, le musée est donc en train de se convertir d'un lieu qui spécifie des identités culturelles sur un modèle scientiste, essentialiste et évolutionniste du 19ième siècle, à un endroit qui met en lumière la pluralité des mondes.

« Une culture universelle du plastique »

Objet authentique / objet industriel

« Prenez place sur ce siège global ! Nous vous invitons à voyager sur une chaise en plastique à travers les jardins, les cabanes de plage, les paysages de montagne et les grandes villes. Du simple fait de leur apparence, ces chaises en plastique contrastent avec les nombreux objets présentés dans les vitrines du musée. D'un autre côté, les objets en plastique sont utilisés aujourd'hui dans toutes les parties du globe, dans les coins les plus reculés de la terre. Y a-t-il donc une "culture plastique" ou des « cultures en plastique » ? Nous le pensons, parce que les «objets globaux» tels que les chaises en plastique sont culturellement réappropriées, en déclinant des couleurs et des détails de forme différents en fonction des préférences régionales »

DU MUSEE AU THEATRE, ET RETOUR(S)

Les explorations créatives et réflexives des collections ethnographiques montrent clairement que le musée d'ethnographie tel qu'il existe encore aujourd'hui est un lieu mort. Une sorte d'« entreprise funéraire », comme le disait l'homme de théâtre Peter Brook[18] à propos du « théâtre bourgeois » c'est-à-dire un lieu qui distille de l'ennui, de l'atonie émotionnelle et de la sclérose des idées.

Peter Brook distingue le théâtre bourgeois qu'il qualifie de mauvais théâtre, « bien que ce soit la forme de théâtre la plus fréquente » du « théâtre sacré », du théâtre brut » puis enfin du « théâtre vivant ». Cette dernière forme est pour lui la plus précieuse car elle est à la recherche des impulsions de vie. Comme au théâtre, il s'agit dès lors de faire du musée un lieu vivant où le drame qui unit les hommes aux objets puisse faute de s dénouer au moins progresser, se décliner en fonction de la multitude de lieux, d'histoires et surtout de personnes qui s'y rattachent?

Conscient de leur paralysie, et pour déclencher ce mouvement de réinvention générale du musée ethnographique, de plus en plus, les musées ethnographiques, musées de civilisation ou autres maisons des cultures du monde ont recours à des intervenants au travers d'« ateliers », « lab » ou « cartes blanches ». Souvent les intervenants extérieurs, artistes, représentant des communautés, associatifs, etc., sont invités à jouer un rôle important dans ces tentatives d'ouverture. Bien que présentée comme anecdotique, pas toujours pleinement assumée par le musée comme étant à proprement parler ethnographique, la tâche qui incombe à ces expérimentations est en réalité cruciale : il s'agit d'instiller un peu de temps partagé dans des institutions encore structurellement allochroniques, à l'instar des méthodes de sa discipline (l'ethnologie). Il est attendu de l'intervention artistique qu'elle donne du jeu aux rouages quelques peu grippés d'une institution héritée du 19ième siècle et dont les principes scénographiques, organisationnels et bureaucratiques – pourtant caduques – sont encore effectifs.

Les propositions artistiques comme celle des étudiants des ateliers « Museum on the Couch » sont alors sensées ouvrir une brèche dans le coffre-fort temporel qu'est le musée : l'Europe, en engloutissant les objets des autres ne s'est pas seulement saisie d'éléments de la culture matérielle, mais elle s'est aussi emparée de leur histoire, en captant leur temps pour le détourner vers le cours de sa propre conception linéaire et évolutionniste du développement de l'humanité. Il est temps, justement, que le musée conscient du chaos laisse s'engouffrer les contradictions du monde d'aujourd'hui, de son infini foisonnement politique, et de sa fabuleuse inventivité sociale. En ligne de mire, l'un des enjeux n'en est pas moins la renégociation d'un nouveau *modus vivendi*, d'un projet politique définitivement dégagé du *racialisme* colonial et de ses avatars contemporains, en phase avec des sociétés de plus en plus multiculturelles en quête d'un nouveau modèle politique. Par le biais artistique, l'objet « ethnographique » est ainsi invité à passer du statut de symbole d'un traumatisme passé à celui d'emblème d'un nouvel ordre postcolonial en gestation, et aux contours imprécis, un monde nouveau dont les participants des ateliers « Museum on the Couch » sont les explorateurs.

[18] Peter Brook, *L'espace vide – Ecrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977 (1968)

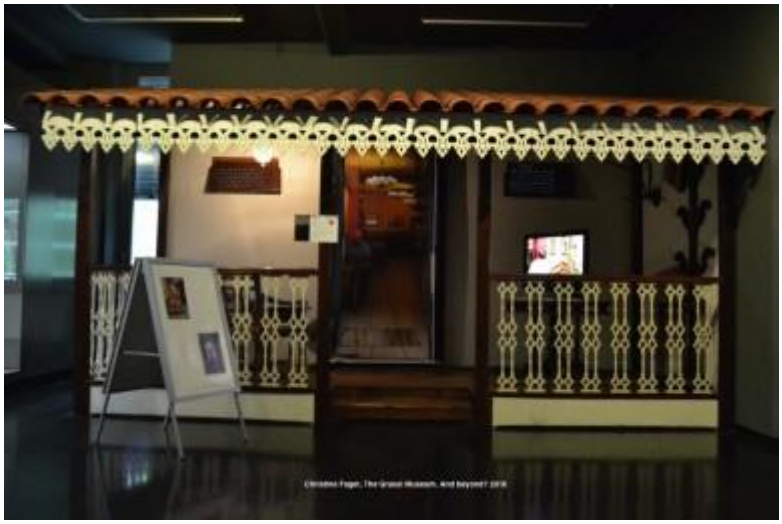
CONCLUSION : SORTIE PAR LA PORTE DES ARTISTES ?

Dans cette tâche de réinvention, au sens étymologie d'invention et de découverte, il se pourrait bien que l'approche théâtrale du musée contribue de manière décisive à sa réinvention, à des fins de réappropriation sensible du monde. Le théâtre offre en effet une variété d'outils, à la fois pratiques et théoriques, scénographiques et conceptuels, permettant une remise en jeu de l'objet, à des fins de « re-présentation » : non pas pour parler à sa place, mais lui redonner vie dans sa complexité, c'est-à-dire l'inscrire dans son présent, le rendre présent ! Les objets étant des personnages qui reprennent vie. Le théâtre saura sortir les objets ethnographiques de leur léthargie, les libérer du 19ième siècle, pour permettre l'infinie multiplication de leurs appropriations, symboliques surtout mais matérielles aussi, en les inscrivant dans leur temps, notre temps, dans un temps partagé.

Comme suggéré par Werner Hanak-Lettner, conservateur du musée juif à Vienne (Autriche) cité en exergue, le musée gagnerait à se souvenir de son ancêtre « théâtre » et à concevoir explicitement ses expositions comme des dramaturgies, dans une performance qui se déroule entre l'objet et le spectateur. Cette approche « dramaturgique » outre ses atouts pratiques qui appellent certains procédés scénographiques concrets permet aussi d'envisager la situation des musées ethnographiques au travers du prisme des théories de l'acteur-réseau. Cette proposition, implicite dans le « parlement des choses », rejoint celle de Bruno Latour[19] quand il envisage les objets comme des entités agissantes : construite en fait social performatif, la situation muséographique relève bien en ce sens d'une association entre humains et non-humains, dont le jeu produit un certain effet non dénué d'esthétique. Réintroduisant singulièrement le visiteur, il part du principe que ce dernier s'attend à ce que les objets lui racontent une (ou plusieurs) histoire (s) sur une scène sur laquelle il se déplace (et qui ne se déroule donc pas devant lui comme dans le théâtre classique). Au cours de ce parcours qui a un début et une fin, et relève en ce sens aussi d'une dramaturgie, l'objet devient un personnage. Werner Hanak-Lettner, convaincu que le musée est né d'un théâtre, écrit : "Le visiteur est un chercheur qui est à la recherche de l'apparition des choses, mais aussi d'un développement temporel dans l'espace. C'est là que la dramaturgie entre en jeu, parce que tout ce qui a un début et une fin relève d'un flux. Et je qualifie de dramaturgie un tel processus"[20].

<u>Le musée Grassi et après ?</u>
L'exotisme, du musée à la rue

[19] LATOUR Bruno, « Mixing Humans with Non-Humans: Sociology of a Door-Opener », *Social Problems*, n° 35, 1988, pp. 298-310.
[20] HANAK-LETTNER Werner, *op. cit.*, page 106.



« Ouvrez les yeux: les objets ethnographiques sont partout à découvrir! Dans la zone piétonne, dans la gare, dans les quartiers. Pourquoi aller au musée si vous pouvez manger de la nourriture indienne dans un restaurant, écouter de la musique indienne et admirer aussi ailleurs des objets indiens ? Mais quelle est la différence entre le restaurant et le musée ? Qui montre les objets ethnographiques comment et pourquoi ? Comment « l'Inde » est-elle construite et mise en scène dans un musée et comment est-ce fait dans un restaurant, qu'appelle-t-on alors « authenticité » et qui est légitime pour en parler ? »

Réalisation : Christine Faget
Semestre d'été, avril-juillet 2016