

Albert Bastenier

Le quai Branly : un musée postcolonial ?

Le musée du quai Branly, dédié aux « arts et civilisations d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et des Amériques », ouvert en juin 2006 à Paris sur les bords de la Seine, fait déjà partie du circuit classique des musées « incontournables », dont la visite s’impose dans la ville qui se veut « la plus belle et la plus intelligente du monde ». Aux yeux de la plupart des commentateurs, il s’agit d’un ensemble architectural remarquable et d’une association réussie entre l’esthétique et l’ethnologie. Branly n’en continue pas néanmoins de soulever autant de débats contradictoires que durant les dix années de sa gestation. Est-ce le musée d’ethnologie postcoloniale que l’on pouvait espérer ? La manière d’y poser la question des rapports entre la nature et la culture témoigne-t-elle intellectuellement du passé ou de l’avenir ?

Le musée du quai Branly dédié aux « arts et civilisations d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et des Amériques » a été inauguré en juin 2006 sur les bords de la Seine à quelques pas de la tour Eiffel. Sa création aura eu le don de ramener en surface bien des questions non résolues, de remuer

plusieurs couches de débats empilés avec le temps. Situées aux frontières de l’ethnologie, de l’art, de l’histoire, mais aussi des conceptions architecturales qui peuvent être développées en matière politico-urbanistique, ces questions dépassent évidemment — et de loin — ce que l’on pouvait espérer que parvienne à dénouer, à elle seule, la naissance d’une nouvelle institution muséale. Dans le milieu des ethnologues, nombre d’entre elles ont d’ailleurs été conduites jusqu’à la passion, à la suite de la décision politique de fermer les anciens musées de l’Homme (palais de Chaillot) et des Colonies (porte

Dorée). Ce qui explique qu'aux dix années de controverses qui entourèrent sa gestation, succèdent celles qui accompagnent son ouverture au public.

UN MUSÉE DANS LA MODERNITÉ

Le quai Branly, bâtiments et jardin somptueusement modernes selon nous, porte la signature de l'atelier Jean Nouvel. On sait que cet architecte n'en est plus à son premier essai en matière de grand projet, mais que, pour autant, il ne compte pas que des inconditionnels. Ici, son équipe a toutefois conçu davantage qu'un simple édifice. A été imaginé ce qui devait être, dit-il, un véritable « territoire d'accueil » pour une imposante collection d'objets patrimoniaux, symboliquement très chargés et dont beaucoup témoignent des croyances humaines à la croisée des civilisations non européennes.

Le bâtiment lui-même, pour partie sur pilotis, se déploie au-dessus d'un jardin de dix-huit mille mètres carrés. Ce dernier, sans quiproquo, s'affirme comme une création résolument contemporaine, mais au travers de laquelle, sans céder à l'exotisme, on a néanmoins joué du décalage entre l'ancestralité de la nature et l'artificialité des technologies les plus pointues auxquelles peut actuellement recourir l'art paysager. Le végétal s'y fait tapis, murs, collines, bosquets, friches ou ombrières et invite le visiteur à un cheminement symbolique au travers d'une sorte de « bois sacré » qui fait bien entendre référence à une « nature des origines », mais qui est aussi redevenue essentielle à ceux que les villes agitent et parfois étouffent. Derrière la modernité du lieu,

la suggestion est ainsi faite d'une spiritualité irréductible et propre aux « arts premiers », celle des peuples demeurés plus proches que nous de cette nature.

Un système de sentiers et de bassins précède l'entrée dans l'édifice lui-même, à l'intérieur duquel une longue rampe en pente douce, qui se gravit lentement tel un chemin initiatique, permet d'accéder au vaste plateau supérieur où sont exposées les collections. D'une seule venue, celui-ci se déroule sur quelque deux-cents mètres en se lovant sur le tracé de la Seine qu'il épouse. Dans cette sorte de « galerie des esprits » où une lumière contrôlée est distillée notamment par le jeu de moirure des vitraux eux aussi conçus comme une parure végétale, tout angle droit a été banni. Pas de pleins murs, de salles, de couloirs ou de portes. On y déambule dans un espace aléatoire sans être arrêté par rien sinon par ce que l'on y découvre. L'organisation des collections par grands ensembles géographiques induit certes un parcours, mais une série de « transversales » fait qu'il n'a rien d'impératif.

La rencontre avec les objets parvient, quant à elle, à être quasiment directe, favorisant la contemplation dans la mesure où, lorsque leur mise en vitrines était nécessaire, celles-ci ont été dilatées et évitent le « sous-cloche » du traitement clinique qui caractérise la muséographie traditionnelle. L'énigmatique beauté de nombreuses pièces exposées dit alors le jugement esthétique à l'œuvre dans toutes les sociétés et la place tenue par l'image et la représentation, figurative ou pas, dans

la communication humaine. Pourquoi cette imagerie et d'où vient-elle ? Qu'en attendaient ceux et celles qui l'ont produite ? Du plus loin dont on dispose des traces, l'art visuel semble avoir, dans tous les continents, accompagné la formulation et la conservation de l'expression des cultures, cherchant à engendrer certaines dispositions mentales, à stimuler des attitudes de l'esprit qui concourent à combler le fossé toujours béant entre le monde que l'on expérimente et celui que l'on espère.

QUAND L'ESTHÉTIQUE ET L'ETHNOLOGIE SE RENCONTRENT

L'ensemble emprunte assurément aux techniques du spectacle. Et s'il séduit, c'est par son hybridité mystérieuse, théâtrale et colorée. On peut sans nul doute parler de mise en scène. Mais le sentiment global qui s'en dégage est toutefois qu'il héberge les objets exposés avec un grand respect et qu'il les protège au moins autant qu'il les exhibe. Il y a là une association qui, selon nous, conjugue avec bonheur l'esthétique et l'ethnologie, le plaisir et la pédagogie. Car le visiteur curieux d'informations contextuelles ne s'en trouve pas frustré : outre le classique guide audio, divers cartels écrits ou photographiques, vidéoprojections et bornes interactives complètent abondamment pour ceux qui le désirent la seule contemplation des objets eux-mêmes.

Ainsi, nous n'avons pas éprouvé l'opposition entre ce que serait, selon Bernard Dupaigne¹, le sérieux et la modestie des chercheurs en ethnologie et la vanité des esthètes justes soucieux d'exhiber des

objets précieux. À nos yeux, ce rendez-vous réussi de l'art et de la science coupe court à la polémique qui avait longtemps opposé les anciens et les modernes à propos de ce doit être la contextualisation des objets en matière de muséographie exotique. Claude Lévi-Strauss, qui dès le début a soutenu l'initiative de ce musée de conception complètement nouvelle, est d'ailleurs de ceux qui admettent que l'on porte aujourd'hui un regard transformé sur les objets exotiques et que l'on considère comme des œuvres d'art ce que les ethnologues, il y a deux ou trois générations, recueillirent d'abord comme des documents. « L'idée directrice, dit-il, est de recueillir tout ce que ces civilisations ont produit de grand et de beau, en prenant en compte que ce sont des témoignages du passé... Cela répond très bien au rapport que ces civilisations peuvent et doivent entretenir avec leur passé, et que nous pouvons aujourd'hui entretenir avec elles. Peut-on considérer qu'un objet coupé de son contexte rituel, communautaire, garde un sens ? Un masque qui a une fonction rituelle est aussi une œuvre d'art. L'approche esthétique ne me trouble pas du tout... Le fait de susciter l'intérêt ou l'émotion du public à travers de beaux objets ne m'inquiète pas. L'esthétique est une des voies qui lui permettra de découvrir les civilisations qui les ont produits². »

LE CONTENANT ET LES CONTENUS

Non sans raison, certains³ se sont néanmoins demandé si, au travers de la force de ses propositions tacites, le musée ne s'exhibait pas trop lui-même. L'essentiel

¹ Bernard Dupaigne, *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du quai Branly*, Paris, Mille et une nuits, 2006. Dans cet ouvrage amer, l'ancien directeur du laboratoire d'ethnologie du musée de l'Homme, dont le patrimoine a été réaffecté au musée du quai Branly, pose sans nul doute des questions qui ne peuvent être écartées et sur lesquelles nous reviendrons, mais il s'enferme dans une rancœur insurmontable qui ne voit dans ses rivaux professionnels que des prédateurs méprisables. Sans jamais s'interroger sur les responsabilités de sa profession, il préfère dénoncer ce que serait l'œuvre maligne de Jacques Kerchache, ce marchand d'art primitif qualifié d'impôseur et considéré comme le mauvais génie du président Chirac dans sa décision d'ériger le nouveau musée.

² *Le Monde*, 22 février 2005

³ Comme Jean-Loup Amselle, dans le *Nouvel Observateur*, n° 2170, 8-14 juin 2006.

du projet aurait glissé vers son enveloppe et privilégierait le contenant plutôt que les contenus. La question serait alors de savoir si la mise en scène des œuvres imaginée par Jean Nouvel ne serait pas ce que l'on vient voir prioritairement ? Et c'est évidemment le succès immédiat de la nouvelle institution qui relance actuellement cette question. Car le quai Branly s'est inscrit d'emblée dans le circuit des « incontournables » musées parisiens : en moyenne, plus de quatre-mille-cinq-cents visiteurs journaliers pour des collections qui, anciennement accessibles ailleurs, mais dans des contextes vétustes, ne suscitaient guère la curiosité.

Certes, la mise en place d'un musée en dit toujours autant sur ceux qui l'ont voulu et conçu que sur ce(ux) que l'on y montre. Mais le fait que Jean Nouvel — chargé non seulement de la conception architecturale, mais aussi de l'aménagement muséographique du quai Branly — ait emprunté au genre de l'« installation » que développent les plasticiens contemporains, justifie-t-il, comme le fait Françoise Choay (experte reconnue internationalement en matière d'architecture et d'urbanisme⁴), de n'y voir qu'une tendance très « mode » dans laquelle se retrouverait avant tout « l'insolence d'une composition qui ne se réfère qu'au bon plaisir narcissique de son auteur » ?

On peut certes, comme elle, demeurer dubitatif face à diverses manifestations de l'architecture et de l'art contemporain. Cela ne conduit pas nécessairement à considérer que l'ancien musée de l'Homme, aujourd'hui désaffecté et

d'où provient une bonne part des collections, constituait « le paradigme du musée d'anthropologie ». Branly, dit-elle, n'aurait fait qu'y « prélever son butin ». Décelant des tendances urbanistiques auxquelles elle s'oppose — un ensemble de formes non identifiables, sans références connues, gigantesque corps étranger qui, par sa brutalité, viole l'espace parisien — et une politique muséale qu'elle réprouve, Françoise Choay condamne donc tout en bloc et sans appel. Pour ce faire, elle revient même sur l'ancienne controverse au sujet des colonnes de Buren. D'elle, on gardait pourtant le souvenir de textes analytiquement plus riches, moins péremptoires en tout cas que celui-ci qui réduit presque l'essentiel de la nouvelle institution à son restaurant, sa boutique et son théâtre pour mieux pouvoir affirmer qu'il ne s'agit que d'un « Disneyland de l'exotisme », un inutile « Luna Park » supplémentaire. Dans son excès, elle n'hésite pas non plus à conférer quelque aura à l'ouvrage de Bernard Dupaigne, toutefois muet quant à lui sur la réalisation architecturale elle-même, mais truffé de règlements de compte entre professionnels de l'ethnologie et de dénonciations de scandales financiers liés au nouvel établissement. Cela lui permet néanmoins de poser une question qu'on ne peut rejeter d'un revers de la main : celle du cout pharaonique de ce musée et, compte tenu des restrictions budgétaires en matière d'éducation, de recherche et de logement social, de l'usage qui est fait de l'argent public (officiellement, 232 millions d'euros et 44 millions d'euros annuels pour le fonctionnement).

⁴ Françoise Choay, « Branly : un nouveau Luna Park était-il nécessaire ? », dans *Urbanisme*, n° 35, 2006.

UNE INTENTION POLITIQUE

Mais s'il y a hésitation à affirmer que le musée du quai Branly vise d'abord à montrer des collections d'une manière renouvelée ou si ces dernières servent plutôt de faire-valoir à une œuvre architecturale hors du commun, sans doute est-ce aussi — et peut-être surtout — parce que l'on a affaire à un espace qui vise prioritairement, d'une manière réussie ou pas, à muscler symboliquement Paris dans sa vieille prétention à être « la plus belle ville du monde » en même temps que la « capitale intellectuelle de la planète ».

Il est vrai que, de l'aveu même de Jacques Chirac qui en a voulu la réalisation comme une empreinte de sa présidence, on sait que ce musée est né d'une volonté politique : « Il s'agissait, dit-il, de rompre avec une longue histoire de mépris et de rendre justice aux cultures extra-européennes en donnant sa juste place au génie de peuples trop souvent humiliés ou même parfois anéantis par l'arrogance et l'aveuglement... Pour la France qui s'est toujours voulue messagère d'universel, ajoute-t-il, il y a là une manière de s'inscrire au cœur du dialogue des cultures et des civilisations en des temps où l'humanité accède à la conscience de son unité, mais où les menaces d'uniformisation raidissent les identités au risque parfois de la division et du conflit. » Dont acte. Mais n'est-ce pas là aussi une manière présidentielle de positionner le « génie français » dans le contexte de la mondialisation, de le doter d'une sorte de « sanctuaire des cultures » dont il est bien sûr avantageux de disposer au moment où il s'agit de faire entendre la voix française

dans les débats qui se déroulent sous l'étiquette, problématique et incertaine toutefois, du « multiculturalisme » ?

MUSÉE DU PASSÉ OU MUSÉE DE L'AVENIR ?

Cependant, dans cette perspective et à l'heure postcoloniale, l'un des paradoxes criants de la nouvelle institution est que, dans son enceinte qui se qualifie volontiers elle-même de musée des cultures du monde, les civilisations et les arts dits « primitifs » ou « premiers » ne reçoivent aucun témoignage de ce qu'ils furent dans les territoires européens eux-mêmes ! Énigmatique absence en ce lieu voué au dialogue entre les cultures, comme si les civilisations mycénienne, celtique ou étrusque dont on a des témoignages exposables, n'avaient rien en partage avec la « primitivité » dont on veut nous parler.

Le grand anthropologue Maurice Godelier, un moment placé à la direction du projet, avait fortement plaidé pour que l'Europe soit présente et dialogue avec le reste du monde au sein même du nouveau musée. Convaincu de la nécessité d'une nouvelle institution pour montrer la pluralité des cultures du monde, il s'agissait, disait-il, de faire un musée non seulement sur les autres, mais avec les autres. Il n'est pas parvenu à convaincre et son départ en 2001 a autorisé la permanence d'une distinction de statuts entre « l'exotique » et « l'europpéen », ce dernier justifiable sans doute d'un traitement « à part » ou « ailleurs » parce que dépositaire d'on ne sait quelle spécificité ou vertu supposée à nulle autre pareille.

La direction du musée se défend bien sûr d'établir une telle frontière théorique entre l'Occident et le reste du monde. En témoigneraient, par exemple, les expositions temporaires qui seront organisées dans la « galerie jardin » et la « mezzanine anthropologique » du musée, où devrait se nouer le dialogue entre les cultures européenne et non européennes. Sans doute. Mais à la manière d'un correctif tellement marginal ! En outre, comment ne pas rappeler les innombrables réticences antérieurement rencontrées par Jacques Kerchache, l'artisan initial du projet Branly, pour faire entrer « libres et égaux » les arts exotiques au musée du Louvre ? Comme s'il était sacrilège d'imaginer une cohabitation de la Joconde et des « fétiches nègres » sous le même toit ! Pour se débarrasser de cette question, il ne suffit pas, comme le font certains, de disqualifier Kerchache en faisant allusion à sa « réputation douteuse » de marchand d'art primitif qui n'aurait fait qu'entrevoir ce qu'une telle consécration muséale pouvait constituer comme tremplin médiatique favorable à son commerce en officine. Ceux qui tiennent le discours de l'indignation à propos du voisinage trivial entre les enjeux de la culture et ceux de l'économie ignorent-ils vraiment que l'art n'a jamais vaqué seul à ses œuvres ? Un art totalement propriétaire de lui-même relève de la mythologie. Et cela, selon toute vraisemblance, même dans les « sociétés primitives » chères à ceux qui, en prétendant le contraire, croient défendre un monde pur et indemne des tares de notre civilisation.

Cela étant dit, il faut néanmoins admettre que s'il ne s'agissait de rien moins à Branly que de mettre en regard l'une de l'autre les cultures du monde, on aurait pu espérer que ses concepteurs aient entendu la mise en garde de l'anthropologue indien Arjun Appadurai, pour lequel le grand défi intellectuel des années qui viennent est bien moins celui de penser l'après-colonialisme que de parvenir, plus fondamentalement, à penser après le colonialisme⁵. C'est-à-dire en prenant distance vis-à-vis des vieilles catégories qui ont permis à la culture occidentale de thématiser une fois pour toutes son indiscutable supériorité, qui est aussi sa domination implacable sur le reste du monde.

ARTS PRIMITIFS ET ARTS PREMIERS

À cet égard, bien qu'il s'agisse d'un somptueux musée moderne, d'une réussite architecturale et esthétique contemporaine, Branly semble rester un musée dans la mouvance intellectuelle de l'ethnologie du passé. En mettant en scène la question de la rencontre des « autres » sous l'angle de leur seule primitivité à eux, le problème du rapport des civilisations à l'histoire y a été biaisé. Avec la structure végétale de la forêt ou de la jungle dans laquelle on a symboliquement cherché à contextualiser les civilisations anciennes, on a confiné leurs cultures du côté de la nature. Et, du même coup, c'est l'évolutionnisme simplificateur des historiens et des ethnologues du XIX^e siècle qui s'y trouve remis en selle : ne percevant pas que, pour nous-mêmes, parler de la nature est un moyen détourné pour parler

⁵ Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001.

de notre culture et que l'on n'y découvre en réalité que ce que l'on veut y mettre d'inavoué, l'histoire primitive devient celle d'un « état de nature » dont ces « autres » seraient restés tributaires.

Cherchant à expliquer l'unité de l'humanité et la diversité des manières d'être au monde, Branly n'est pas parvenu à vaincre l'aveuglement qui confère à notre notion de « nature » sa valeur d'étalon et à admettre qu'elle est « un fétiche qui nous est propre⁶ ». Dès lors, les civilisations non occidentales continueraient à ne nous dire rien d'autre, à l'aune de nos espoirs ou de nos craintes, que des choses relatives au passé, reflets des vertus d'une supposée innocence initiale ou des pouvoirs redoutables émanant du fond inconnu d'une nature ancestrale. Encloses dans ce passé qui les neutralise, elles n'apparaissent plus que sous une forme figée et désactivée. Jamais n'affleure l'idée que la puissance agissante de la civilisation occidentale et la soumission peu ou prou volontaire des autres doivent impérativement aujourd'hui se comprendre ensemble car, pour partie tout au moins, c'est un rapport de force que contient l'histoire de leur rencontre et de son interprétation.

Dans les hésitations sémantiques qui ont accompagné le choix d'une dénomination pour la nouvelle institution muséale — que, dans un premier temps, ses concepteurs envisagèrent d'appeler « musée des arts premiers », mais qu'avec une sorte de pudeur ils se résolurent finalement à nommer par le toponyme du lieu — certains ont décelé le moment d'une hypothèse illusionniste : celle de parvenir à

une présentation muséographique de ce que serait la pure origine des cultures⁷. Comme si, par le biais de l'esthétique et en s'inscrivant en faux vis-à-vis de la candeur prêtée à l'art primitif, pouvait être rejointe l'expérience initiale à l'œuvre dans tous les phénomènes culturels. Un temps au moins, aurait donc prédominé l'étrange croyance selon laquelle, en amont de nos représentations esthétiques propres, existerait le lieu privilégié des « émotions premières », le degré zéro de la culture d'avant les cultures ou la version sécularisée de ce qu'était jadis leur « essence divine ».

L'idée d'une purification du regard par un transfert de la primitivité vers la primordialité recelait évidemment elle-même le piège de la naturalisation, celui de l'innocence prêtée à des représentations réputées capables d'échapper à tout encadrement idéologique. Mais au travers du choix d'une dénomination finalement modeste, a-t-on pour autant permis que l'institution elle-même échappe à ce piège ? La visite ne nous en a pas convaincu, confirmant plutôt l'idée que ce musée demeurerait bel et bien celui de nous-mêmes, de notre regard propre sur les autres.

Toutefois, comme le fait remarquer Catherine Clément⁸, responsable de l'Université populaire du quai Branly, ce qu'en définitive son aventure controversée a contribué à mieux mettre en lumière, c'est que l'esthétique pas plus que l'ethnologie n'est universelle et transculturelle. Nous ne savons toujours pas nommer « l'autre » sans tomber dans toutes sortes de confu-

⁶ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

⁷ Henri-Pierre Jeudy, « La culture en trompe l'œil », dans *Culture et musées*, n° 5, 2005.

⁸ Catherine Clément, *Qu'est-ce qu'un peuple premier ?*, Paris, Panama, 2006.

sions. Hier sauvage, primitif, exotique ou indigène et aujourd'hui « premier », aucun de ces mots ne convient pour désigner ni les peuples, ni leurs cultures, ni leurs arts. Constat que rien ne conviendra d'ailleurs jamais avec ces mots déposés dans le patrimoine de l'anthropologie. Car ils sont tributaires d'une histoire qui a été écrite dans un vocabulaire de conquérants. Remords ou regrets ? Disons plutôt moment essentiel, que cette conscience renouvelée d'une équivoque qui ne cesse pas. Parce que l'on y pressent que la carte du monde est en train de changer et que des peuples autrefois conquis donnent désormais des leçons de pensée, la permanence de la question « qui sont les autres ? » devient fondatrice d'un nouveau rapport à ces derniers.

APPRENDRE À PENSER APRÈS LE COLONIALISME

Est-ce en attendre plus que de raison que d'escompter qu'à Branly s'inaugure une manière sans précédent de problématiser le regard européen sur les « autres » ? Qu'en ne répugnant pas à inclure sa propre histoire dans la réflexion, on y reconnaisse que la perspective de « nulle part » est une fiction orgueilleuse de la pensée occidentale. Qu'on y apprenne, autrement dit, à penser après le colonialisme. Et que, ce faisant, puisse évoluer plus lucidement le rapport à ces « autres ». Avec ses locaux non seulement d'exposition mais aussi de cours et de conférences, l'amphithéâtre de son département de recherche, la médiathèque et les importantes collections qu'il rassemble comme centre de ressources à destination des chercheurs, l'ensemble

Branly pourrait certes constituer l'un de ces lieux privilégiés dont l'anthropologie a besoin pour faire retour sur elle-même en vue de mieux comprendre les ambiguïtés de sa propre histoire et les exigences de son avenir.

Cette perspective s'imposera-t-elle ? On aurait évidemment aimé que, sans équivoque, elle commande dès le départ la globalité du projet muséal. Or, les contradictions intellectuelles toujours présentes à l'intérieur de l'institution pourraient bien ne pas être surmontées et Branly ne s'affirmer esthétiquement que comme la plus belle nécropole des objets de l'ethnologie ancienne dont le destin fut lié à l'histoire des colonies.

Néanmoins, malgré les obsédantes références qu'elle concède à la spiritualité de la « nature originaire », l'audacieuse modernité architecturale de l'ensemble conçu par Jean Nouvel s'inscrit puissamment en faux contre l'idée que ces objets puissent ici n'être que « conservés », considérés comme de simples reliques peuplant un monde d'archives. Refusant toute pétrification passéiste, elle suggère au contraire le dépassement de l'élémentaire pratique de la sauvegarde : l'intrépide synergie d'une alliance entre les traces d'un patrimoine qui donne à penser et l'exigence de faire advenir une réflexion transformée du rapport entre les cultures. Cela suffira-t-il ? ■