



Du musée colonial au musée des diversités

Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques

Fabien Van Geert

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Du musée colonial au musée des diversités

Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques

Fabien Van Geert

Thèse doctorale

Directeur : Dr Francesc Xavier Roigé i Ventura

Programa del Doctorat en Gestió de la Cultura i el Patrimoni

Facultat de Geografia i Història

Universitat de Barcelona

Septembre 2014

Sommaire

Sommaire	3
Table des illustrations	9

PREMIERE PARTIE:

CONTEXTE HISTORIQUE ET THEORIQUE

1.Présentation et préambules méthodologiques.....	23
1.1. Définition du sujet d'étude	23
1.2. Formulation du problème de recherche	25
1.2.1. Une thématique actuelle, amplement traitée et institutionnalisée	25
1.2.2. Objectifs, hypothèses et limites de l'étude	30
1.2.3. Perspective analytique	32
1.3. Etat de la question	36
1.3.1. L'analyse anthropologique des musées ethnologiques et de leurs collections.....	36
1.3.2. L'analyse des liens existant entre les musées et les communautés	41
1.3.3. Le rôle du musée (ethnologique) dans la promotion du multiculturalisme	43
1.3.4. Le musée et l'exposition en tant que médiations.....	46
1.4. Méthodologie utilisée	47
1.4.1. Une recherche bibliographique internationale et transversale.....	47
1.4.2. Une double étude de terrain basée sur l'observation.....	48
1.5. Structure établie.....	56
1.6. ...et remerciements	57
2.Musées ethnologiques et coloniaux, entre âge d'or et crise existentielle	59
2.1. Création et évolution d'une institution disciplinaire (1840-1960)	61
2.1.1. La « période muséale » de l'Anthropologie (1840-1890) et la lente formation d'une discipline	62
2.1.2. La « période Musée-Université » (1890-1920/1960) au service de la Modernité coloniale.....	64
2.1.2.1. Anthropologie physique et approche évolutionniste	67
2.1.2.2. Anthropologie moderne et approche culturelle	71
2.1.2.2.1. L'école boasienne et le musée d'anthropologie en Amérique.....	71

2.1.2.2.2. La France, son contexte politique et la double consolidation de l'Ethnologie	73
2.2. Crise de l'institution ethnologique et conséquences muséologiques (1960-1990)	81
2.2.1. Un contexte défavorable	81
2.2.1.1. L'abandon du musée par l'Anthropologie	82
2.2.1.2. Le nouvel ordre mondial et la critique de la colonisation	83
2.2.1.3. L'apparition de nouveaux acteurs et les critiques faites au musée	85
2.2.2. Les conséquences anthropologiques et muséologiques	88
2.2.2.1. Une profonde crise de sens	88
2.2.2.2. La mise en place de nouveaux comportements	90
2.2.2.2.1. De nouveaux intérêts de l'Anthropologie et leur rôle dans la « nouvelle muséologie »	90
2.2.2.2.2. De nouvelles stratégies pour les musées ethnologiques	96

DEUXIEME PARTIE:

MULTICULTURALISATION DE LA MUSEOLOGIE ET MUSEOLOGIES MULTICULTURELLES

3.« Naissance » du multiculturalisme et effets sur les politiques muséales	111
3.1. Multiculturalisme et politiques de gestion de la diversité culturelle	113
3.2. Multiculturalisme et rôles du musée	115
3.2.1. La représentation muséale du multiculturalisme dans les pays « neufs »	116
3.2.1.1. L'approche « objet-sujet » et la place des communautés	117
3.2.1.2. L'institutionnalisation des musées de l'immigration	128
3.2.2. La représentation muséale du multiculturalisme en Europe	134
3.2.2.1. La dynamique « intégratrice »	137
3.2.2.1.1. La logique « documentaire »	138
3.2.2.1.2. La logique « revendicative »	141
3.2.2.1.3. La logique « mémoriale »	144
3.2.2.2. La dynamique « civique »	158
4.Rénovations et stratégies multiculturelles des musées ethnologiques	170
4.1. Influences discursives et muséales	172
4.1.1. La promotion de la diversité culturelle	172
4.1.2. Un nouveau paradigme muséal	174
4.2. Nouvelles formes muséales	178
4.3. Nouvelles perspectives de représentation de la diversité culturelle	182
4.3.1. L'approche esthétique et formelle	184
4.3.2. L'approche sociétale	192
4.3.2.1. Différentes échelles de présentation	193

4.3.2.2. Différentes perspectives du multiculturalisme	197
4.3.2.2.1. La perspective multiculturelle interne	197
4.3.2.2.2. La perspective des cultures du monde	201
4.3.2.3. Nouvelles méthodologies : la création d'une « zone de contact »	209
4.3.2.4. Quelle représentation du multiculturalisme?	214
4.3.3. L'approche réflexive et déconstructiviste	227
4.4. Rôle de l'Anthropologie ?	240
5. Rôle des collections, nouvelles acquisitions et mises en exposition du multiculturalisme.	248
5.1. Acquisitions de nouvelles collections	249
5.1.1. Les « chefs-d'œuvre » esthétiques	250
5.1.2. Les arts contemporains	251
5.1.2.1. L'art contemporain « ethnique »	251
5.1.2.2. L'émergence d'un « patrimoine métissé »	258
5.1.3. L'intégration de la vie quotidienne	269
5.2. Présentations et mises en exposition	274
5.2.1. Le rôle des collections	274
5.2.2. La mise en dialogue des artefacts	277
5.2.2.1. Le dialogue esthétique	278
5.2.2.2. Le dialogue intertemporel	281
5.2.2.3. Le dialogue interculturel	283
5.2.2.4. Le dialogue « expôlogique »	285
5.2.2.5. Le dialogue « objet-visiteur »	288

TROISIEME PARTIE:

ETUDES DE CAS

6. Du passé colonial au futur mondial : Le Musée des Tropiques d'Amsterdam.	296
6.1. Gestion néerlandaise de la diversité culturelle et de l'histoire coloniale	297
6.1.1. L'évolution des politiques multiculturelles	297
6.1.2. Le traitement de l'histoire coloniale	301
6.2. Du Musée colonial au Musée des Tropiques (1860-1995)	305
6.3. Rénovation et nouvelles perspectives du Musée des Tropiques (1995-2008)	313
6.3.1. Le développement et la coopération internationale	315
6.3.2. Le musée des cultures du monde	317
6.3.3. La perspective ethnographique	328
6.3.4. La perspective réflexive et le traitement du colonialisme	330
6.4. Influence du multiculturalisme sur l'évolution de la politique institutionnelle	337

6.5. Pratiques expositives multiculturelles.....	342
6.6. Acquisition de nouvelles collections	355
6.7. Considérations finales	366
7.Du musée de la mémoire coloniale au musée des sociétés africaines : Le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren.....	370
7.1. Traitement belge de l'immigration et de l'histoire coloniale	372
7.2. De la vitrine coloniale au Musée d'ethnographie de l'Afrique (1898-1998)	375
7.3. Modernisation du musée et projet de rénovation (1998-2013)	382
7.3.1. La définition d'un nouveau projet	382
7.3.2. Une phase actuelle de transition.....	389
7.4. Intégration du multiculturalisme et stratégie décolonialiste du musée	394
7.4.1. Une omniprésence du passé colonial	394
7.4.2. « Des indigènes aux diasporas ». La mise en place de pratiques muséologiques participatives.....	400
7.5. Mise en place de nouvelles politiques multiculturelles	404
7.5.1. Le traitement de l'histoire coloniale.....	404
7.5.2. La sensibilisation à la nature et la culture de l'Afrique contemporaine	411
7.6. Acquisition et présentation de nouvelles collections.....	417
7.7. Considérations finales	426
8.Du musée ethnologique au musée cosmopolite : Le Musée des cultures du monde de Göteborg	428
8.1. Multiculturalisme et politiques culturelles en Suède.....	429
8.2. Du musée municipal d'ethnologie au musée moderne.....	436
8.3. Déclaration d'intention et expositions multiculturelles.....	443
8.3.1. Un musée engagé sur le monde et ses problématiques contemporaines	444
8.3.2. Le musée du « glocalisme »	451
8.3.3. Une volonté réflexive et postcoloniale.....	456
8.3.4. Une politique muséale pluraliste et inclusive.....	458
8.3.5. La fin d'un rêve ou le début d'une transition muséologique	465
8.4. Vers une nouvelle utilisation des collections	467
8.5. Considérations finales	475

QUATRIEME PARTIE:

CONCLUSIONS FINALES

9.Le musée ethnologique est mort. Vive le musée multiculturel ? Réflexions en guise de conclusion.....	480
9.1. Caractérisation du panorama ethnomuséologique actuel.....	480
9.1.1. Une nouvelle approche commune de la diversité culturelle.....	480

9.1.2.	Une certaine hétérogénéité à l'heure d'intégrer le multiculturalisme.....	482
9.1.3.	Une transition et un « recyclage muséal » plutôt qu'une rupture	484
9.1.4.	Une institution à la recherche de sens	486
9.2.	Particularités de l'intégration de la réflexion multiculturelle	487
9.2.1.	De nouveaux filtres à la perception de la diversité culturelle	488
9.2.2.	L'influence des modèles muséaux et des équipes de conservateurs	490
9.3.	Représentation de l'immigration	492
9.4.	Limites de l'intégration muséale du multiculturalisme	495
10.	Références.....	498
10.1.	Références bibliographiques et webographiques.....	498
10.2.	Références digitales	523
10.2.1.	Sites institutionnels	523
10.2.2.	Sites d'opinion	525

Table des illustrations

Figure 1: Photographie inconnu (1931). A. Dilolo, zanda tshilaluke et M. De Witte. Masque pour l'initiation de la mukanda. Cliché extrait de la collection photographique du MRAC. Reproduit avec autorisation.	60
Figure 2: Auteur inconnu (v.1930). « Le Gabon ». Décoration du Palais de la Porte Dorée, ancien siège du Musée des Colonies et de la France extérieure, Paris. Cliché de l'auteur, 2011.	78
Figure 3: Vue de la reconstitution d'une boutique africaine au sein de l'exposition permanente sur l'Afrique du Lindenmuseum de Stuttgart. Cliché de l'auteur, 2012.	98
Figure 4: Vue de l'une des installations de l'exposition « Afrique » du Musée d'ethnographie de Stockholm. Cliché de l'auteur, 2012.	99
Figure 5: Vue de l'une des installations du Musée des cultures d'Helsinki. Cliché de l'auteur, 2012.	100
Figure 6: Vue de l'audiovisuel portant sur l'accès à l'eau courant, projeté dans les salles du Musées des cultures d'Helsinki. Cliché de l'auteur, 2012.	100
Figure 7: B. (Ben) Buffalo (1982). <i>Cheyenne, « Daughter of the Native American Revolution »</i> . Acrylique sur toile.	112
Figure 8: Vue de l'exposition semi-permanente « Nous, les Premières Nations », du Musée de la Civilisation de Québec. Cliché de l'auteur, 2012.	122
Figure 9: Vue de l'espace « Une présence autochtone » de la « Salle des Premiers Peuples » du Musée canadien des civilisations. Cliché de l'auteur, 2012.	123
Figure 10: Vue de la reconstitution du bureau de l'immigration au sein de l'exposition permanente du Musée canadien de l'immigration du Quai 21. Cliché de l'auteur, 2011.	131
Figure 11: Vue du drapeau canadien en tant que puzzle dans la salle centrale du Musée canadien de l'immigration du Quai 21. Cliché de l'auteur, 2011.	132
Figure 12: Vue de l'installation de Musée de l'immigration d'Ellis Island. Cliché de l'auteur, 2011.	132
Figure 13: Vue de l'installation « Canado-cubaine », comme exemple d'exposition « communautaire », au sein du Musée canadien de l'immigration du Quai 21. Cliché de l'auteur, 2011.	132
Figure 14: Vue de l'entrée de la galerie des millions de l'exposition permanente du Musée allemand de l'émigration, Cliché de l'auteur, 2012.	135
Figure 15: Vue de la carte d'embarquement remise au visiteur, lui donnant des informations sur le personnage qu'il incarne au cours de sa visite. Cliché de l'auteur, 2012.	135
Figure 16: Vue de l'intérieur de la reconstitution de la mosquée au centre interculturel d'Oslo. Cliché de l'auteur, 2010.	139
Figure 17: Vue de l'un des espaces de l'exposition « 99 X Neukölln » au Musée de Neukölln. Cliché de l'auteur, 2012.	146
Figure 18: Vue générale de l'exposition « Ville de diversité » à Berlin. Cliché de l'auteur, 2012.	146

Figure 19: Demande du musée de la participation de la communauté, afin de documenter la vie musulmane à Croydon. Cliché de l'auteur, 2012.....	148
Figure 20: Vue de l'une de salles d'exposition « Un air d'Italie » du Musée Dauphinois où trône en son centre une Vespa, liée à l'Italie dans l'imaginaire collectif français. Cliché de l'auteur, 2011.	153
Figure 21: Vue de la galerie des dons, avant la rénovation. Cliché de l'auteur, 2011.....	156
Figure 22: Vue de la muséologie du wagon de train du <i>Sevillano</i> . Musée de l'histoire de l'immigration en Catalogne. Cliché de l'auteur, 2012.....	157
Figure 23: Présentation des résultats du projet « Histoire du monde » au Musée Geffrye de Londres. Cliché de l'auteur, 2012.....	167
Figure 24: T. Muteba Luntumbue (2000). <i>Zonder titel. Sans titre</i> . Installation faite de matériaux mixtes.	170
Figure 25: Vue extérieure de l'édifice abritant le MAS. Cliché de l'auteur, 2012.....	180
Figure 26: Vue de l'escalier d'accès vers le Musée des cultures du monde d'Helsinki. Cliché de l'auteur, 2010.....	181
Figure 27: Vue de l'exposition permanente des salles asiatiques du Musée ethnologique de Dalhem. Cliché de l'auteur, 2012.....	185
Figure 28: Vue de l'exposition permanente du Musée Guimet de Paris. Cliché de l'auteur, 2011.....	185
Figure 29: Vue de l'exposition sur l'Océanie au Musée du Monde de Rotterdam. Cliché de l'auteur, 2011.	187
Figure 30: Vue de l'exposition permanente sur l'Afrique au Musée Rietberg de Zürich. Cliché de l'auteur, 2012.....	187
Figure 31: Vue de l'espace « La rivière » au sein de l'espace d'exposition permanent du Musée du Quai Branly. Cliché de l'auteur, 2012.....	191
Figure 32: Photographie des noms des habitants d'un quartier de Berlin, au Musée des cultures européennes de Berlin. Cliché de l'auteur, 2012.	194
Figure 33: Vue de l'une des vitrines du Musée des cultures européennes de Berlin faisant référence aux <i>Kebabs</i> en tant que gastronomie européenne. Cliché de l'auteur, 2012.	194
Figure 34: Vue de l'audiovisuel de l'entrée de l'exposition permanente "Les hommes dans leur monde" du Musée Rautenstrauch-Joest-Museum. Cultures du monde de Cologne. Cliché de l'auteur, 2012.	198
Figure 35: Vue de l'audiovisuel de l'espace final de l'exposition permanente du Musée Rautenstrauch-Joest-Museum. Cultures du monde de Cologne. Cliché de l'auteur, 2012.....	199
Figure 36: Vue de l'espace « Patrie » de l'exposition permanente du Musée d'outre-mer de Brême. Cliché de l'auteur, 2012.....	200
Figure 37: Photographie inconnu (2011). Concert de l'association « Carnaval de Barranquilla » au Musée ethnologique de Barcelone. Cliché extrait de la base de données de l'institution. Reproduit avec autorisation.	201
Figure 38: Sortie du Musée d'ethnologie d'Hambourg « Merci de la part de toutes les cultures ». Cliché de l'auteur, 2012.	203
Figure 39: Détail de la muséologie de l'exposition temporaire « Voir au delà de l'horizon culturel. Visions du monde » au Kunstgebäude de Stuttgart. Cliché de l'auteur, 2012.....	205

Figure 40: Vue de la vitrine portant sur l'ornementation corporelle, à travers de différentes cultures. Cliché de l'auteur, 2012.	206
Figure 41: Vue de l'installation « L'émigration africaine » vers l'Amérique. Exposition permanente du Musée de l'Amérique. Cliché de l'auteur, 2014.	208
Figure 42: Vue de la muséographie de l'exposition « Bienvenue dans les mondes africains » du Musée Horniman de Londres. Cliché de l'auteur, 2012.	213
Figure 43: Vue de la mise en exposition du projet « <i>Und was ist dein ding?</i> » dans le cadre de l'exposition temporaire « <i>Blick über den Tellerrand! Welt Sichten</i> » organisée par le Lindenmuseum au Kunstgebäude, Stuttgart. Cliché de l'auteur, 2012.	213
Figure 44: Vue de l'espace participatif situé à la sortie de l'exposition « La vie et la mort », MAS. Cliché de l'auteur, 2012.	216
Figure 45: Vue du « Mur de la mémoire » de l'exposition « La mort importe », au Musée des Tropiques. Cliché de l'auteur, 2012.	216
Figure 46: Photographie de T.L. Bierwert (1939). Enfants effectuant des danses indiennes dans la salle des Indiens des plaines du Musée américain d'histoire naturelle, New York. Issu de la collection photographique en ligne de l'institution (American Museum of Natural History Library). Cliché extrait de http://images.library.amnh.org/photos/ptm/catalog/desc/84125/2 (Consulté en octobre 2013). Reproduit avec autorisation.	217
Figure 47: Vue de la réalisation d'un Haka. Musée royal d'ethnologie de Leyde. Cliché de l'auteur, 2012.	218
Figure 48: Détail de l'installation de l'exposition permanente sur l'Afrique au Musée ethnologique d'Hambourg permettant de s'habiller avec des tissus africains. Cliché de l'auteur, 2012.	218
Figure 49 : Poster de diffusion de la nouvelle présentation des collections américaines au Musée ethnologique de Barcelone. Cliché de l'auteur à partir de l'original, 2012.	219
Figure 50: « Exotrip ». Installation au sein du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren lors de l'exposition « Modernité fétiche ». Cliché de l'auteur, 2012.	220
Figure 51: Vue du magasin des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles dans le cadre de l'exposition temporaire « Indiens du Brésil » (<i>Indios no Brasil</i>). Cliché de l'auteur, 2012.	221
Figure 52: Vue du magasin du Musée d'outre-mer de Brême. Cliché de l'auteur, 2012.	221
Figure 53: Vue de l'installation « De ce que nous prenons » de l'exposition « Ce que nous devons à l'Afrique » du Musée Dauphinois de Grenoble. Cliché de l'auteur, 2011.	222
Figure 54: Vue de l'espace « Renverser le cours » de l'exposition temporaire « Maori. Leurs trésors ont une âme », au Musée du Quai Branly. Cliché personnel, 2012.	223
Figure 55: Vue de l'entrée de l'exposition sur l'Amérique du Musée ethnologique d'Hambourg indiquant que les esprits règnent dans le pays indien dans lequel le visiteur va s'immerger. Cliché de l'auteur, 2012.	224
Figure 56: Vue de la salle « réflexive » du Musée des cultures du monde d'Helsinki. Cliché de l'auteur, 2012.	228
Figure 57: A droite sur la tranche de la vitrine, vue des informations sur l'historique des collections. Exposition permanente du Musée royal d'ethnologie de Leyde. Cliché de l'auteur, 2011.	228
Figure 58: Restitution du bureau de Pigorini situé à l'entrée du Musée Pigorini de Rome. Cliché de l'auteur, 2012.	229

Figure 59: Vue de la salle « Origines du Musée » du Musée d'Anthropologie de Madrid. Cliché de l'auteur, 2014.	230
Figure 60: Vue de l'exposition temporaire « L'album colonial » au Musée Pitt-Rivers. Cliché de l'auteur, 2012.....	231
Figure 61: Vue de l'entrée de l'exposition portant sur l'Amérique et les Indiens au Musée ethnologique de Berlin. Cliché de l'auteur, 2012.....	234
Figure 62: Vue de l'une des vitrines de l'exposition permanente portant sur l'Amérique du Musée ethnographique de Stockholm. Cliché de l'auteur, 2012.	234
Figure 63: Vue de la muséologie typologique utilisée dans l'espace « Le monde dans une vitrine: le musée » du Musée Rautenstrauch-Joest. Musée des cultures du monde de Cologne. Cliché de l'auteur, 2013.	236
Figure 64 : Vue de l'installation de l'espace « Touareg » de l'exposition « Les gens dans leurs mondes » au Musée Rautenstrauch-Joest de Cologne. Cliché de l'auteur, 2012.	236
Figure 65 : Photographie inconnue. Vue d'une installation de l'exposition temporaire « Sahara » au Musée des Tropiques, 1961-1962. Cliché extrait de la base de données de l'institution. Reproduit avec autorisation.	236
Figure 66: Vue de l'exposition « Cadeau de Noël » au Musée des Cultures de Bâle. Cliché de l'auteur, 2013.....	241
Figure 67: Flyer de l'exposition « Chicks, Kicks & Glory » du centre Imagine Culture and Identity d'Amsterdam. Cliché de l'auteur à partir de l'original, 2011.....	241
Figure 68: R. Hazoumé (1996). <i>Aloda</i> . Sculpture fait à partir de bidon en plastique et de différents matériaux.	248
Figure 69: Vue d'un espace de la « Galerie des Premières Nations » du Musée canadien des Civilisation. Cliché de l'auteur, 2012.....	254
Figure 70: Vue de l'installation des oeuvres de George Nuku. Museum aan de Stroom, Anvers. Cliché de l'auteur, 2012.	256
Figure 71: Vue d'oeuvres contemporaines Sepik lors de l'exposition « Art moderne indien en Amérique du Nord » au Musée ethnologique de Dalhem. Cliché de l'auteur, 2012.	257
Figure 72: Reconstitution d'un autel pour la fête des morts au Museum aan de Stroom, Anvers. Cliché de l'auteur, 2012.	260
Figure 73: Reconstitution d'un autel au Musée des cultures du monde, Mannheim. Cliché de l'auteur, 2012.....	260
Figure 74: Vue de l'espace exposant des artefacts faits pour être vendus aux touristes, Musée royal d'ethnologie de Leyde. Cliché de l'auteur, 2012.	261
Figure 75: Cercueil personnalisé d'un boutiquier provenant des ateliers de Kane Kwei, dans l'exposition temporaire « Fait pour l'échange » au Musée Pitt-Rivers d'Oxford. Cliché de l'auteur, 2012.	263
Figure 76: Vue de l'exposition « Objet Atlas : Travail de terrain au musée » du Musée ethnologique de Francfort. Cliché de l'auteur, 2012.	264
Figure 77: Vue de l'exposition permanente sur l'Afrique au Lindenmuseum de Stuttgart. Cliché de l'auteur, 2012.	265
Figure 78: Détail du « Shop » du Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren. Cliché de l'auteur, 2012.	265

Figure 79: Détail de l'exposition « La saveur des arts. De l'Inde moghole à Bollywood » au Musée d'ethnographie de Genève. Cliché de l'auteur, 2012.	267
Figure 80: Vue d'un panier réalisé avec des fils de recharge de téléphones portables, au sein de l'exposition « Fait pour l'échange » au Musée Pitt-Rivers. Cliché de l'auteur, 2012.....	267
Figure 81: Vue d'une tête du Bénin en Bronze. Musée ethnologique de Stockholm. Cliché de l'auteur, 2012.....	268
Figure 82: « Sculpture magique », selon le cartel exposée dans l'une des vitrines du Musée national préhistorique ethnographique Luigi Pigorini, Rome. Cliché de l'auteur, 2012.....	269
Figure 83: Vue de l'espace « Inde » de l'exposition permanente du Musée des cultures du monde d'Helsinki. Cliché de l'auteur, 2012.	270
Figure 84: Vitrine dédiée à la présentation des nouvelles collections. Entrée du Musée Pitt-Rivers. Cliché de l'auteur, 2012.	273
Figure 85: Exposition d'une sandale, au sein de l'exposition « What are you doing after the Apocalypse », au Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Cliché de l'auteur, 2012.	274
Figure 86: Exemple des inventaires des collections du Musée du Monde de Bâle. Cliché de l'auteur, 2012.....	275
Figure 87: Vue des réserves visitables du Museum aan de stroom, Anvers. Cliché de l'auteur, 2012.	276
Figure 88: Vue des réserves visitables du Musée de l'Outre-mer de Brême. Cliché de l'auteur, 2012....	277
Figure 89: Ticket d'entrée du Übersee Museum de Brême, 2012. Cliché de l'auteur du ticket original, 2012.....	278
Figure 90: Vue de l'exposition permanente du Musée royal d'ethnologie de Leyde. Cliché de l'auteur, 2011.....	280
Figure 91: Vue de la mise en dialogue entre les collections du musée et l'art contemporain au cours de l'exposition « Objet Atlas : Travail de terrain au musée » du Musée ethnologique de Francfort. Cliché de l'auteur, 2012.....	281
Figure 92: Vue de la salle « Asie » du Musée royal d'ethnologie de Leyde. Cliché de l'auteur, 2012.....	282
Figure 93: Vue de la vitrine dédiée au recyclage. Musée Pitt-Rivers d'Oxford. Cliché de l'auteur, 2012.	285
Figure 94: Vue de l'installation « assimilatrice » de l'une des salles de l'exposition « Perspectives intrinsèques. Aspects inspirateurs de l'Anthropologie » du Musée des Cultures de Bâle. Cliché de l'auteur, 2013.	285
Figure 95: Xavier Roigé i Ventura (2002). <i>Exposition Le musée cannibale</i> . Cliché extrait de Hainard (2007 : en ligne). Reproduit avec autorisation.	287
Figure 96: Vue d'une installation de l'exposition permanente sur le port d'Anvers au Museum aan de Stroom, Anvers. Cliché de l'auteur, 2012.	288
Figure 97 : Vue des moniteurs qui permettent de connaître de visualiser l'objet, de connaître le contexte et l'histoire de vie des objets. Cliché de l'auteur, 2012.	291
Figure 98 : Vue de l'entrée actuelle du Tropenmuseum depuis Linnaeustraat. Cliché de l'auteur, 2012. L'entrée de l'Institut Royal des Tropiques se situe sur façade donnant sur Mauritiuskade.....	296
Figure 99 : Vue de l'espace d'exposition portant sur la vie contemporaine des descendants des soldats moluquois réfugiés aux Pays-Bas. Cliché de l'auteur, 2012.....	303

Figure 100 : Vue de la « baraque des Moluquois » au Musée à l'air libre d'Arnhem. Cliché de l'auteur, 2012.....	304
Figure 101 : Photographe inconnu (2005). Vue de l'inauguration de l'exposition « Noirs au service des Orange ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.	305
Figure 102 : Photographie de B. Zweers (1912). Intérieur du Musée colonial d'Haarlem. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.....	306
Figure 103 : Artiste inconnu (v.1926). <i>La collaboration (De Samenwerking)</i> . Fresque. Hall central d'entrée actuel de l'Institut royal des tropiques. Cliché de l'auteur, 2012.....	307
Figure 104 : Photographie d'Angtmal (vers 1930). Objets provenant de Bornéo et mannequins dajaks de Bornéo dans le département de Bornéo, 1929-1935. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.....	307
Figure 105 : Photographie de Drs Remt Louren Mellema (date inconnue). Vue de la galerie de l'Islam du Musée des Tropiques. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.	308
Figure 106 : Photographe inconnu (1954). Vue de l'exposition temporaire « Art mélanésien ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.	309
Figure 107 : Photographe inconnu (1957). Vue d'une partie de l'exposition « Peintures d'artistes antillais » en 1957-1958. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.	310
Figure 108 : Photographe inconnu (vers 1980). Vue de l'exposition « Moyen-Orient et Afrique du Nord ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.....	311
Figure 109 : Photographe inconnu (1988-1989). Vue de l'exposition « Yémen » dans la salle centrale du Musée des Tropiques. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.	312
Figure 110 : Photographe inconnu (1983). Vue d'une partie de l'exposition « Art moderne en Afrique ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.....	313
Figure 111 : De gauche à droite, plans du rez-de-chaussée, du premier et du second étage du musée. Plans de l'institution utilisés avec autorisation.	314
Figure 112 : Vue de l'espace « La mer, les côtes ». Cliché de l'auteur, 2012.....	316
Figure 113 : Vue de l'espace « La ville » et de la restitution du marché.Au fond, vue du café Oum Khalsoum. Cliché de l'auteur, 2012.	318
Figure 114 : Ensemble de babouches et autres chaussures orientales présentées dans l'une des boutiques du « marché ». Cliché de l'auteur, 2012.....	318
Figure 115 : Vue générale de l'espace « Nouvelles identités » avec la vitrine dédiée à la perte du contexte des objets. Cliché de l'auteur, 2012.	319
Figure 116 : Vue de l'installation de commerce triangulaire de l'espace « Les colons ». Cliché de l'auteur, 2012.....	321
Figure 117 : Vue du bar-théâtre « Lés héros ». Cliché de l'auteur, 2012.	321
Figure 118 : Vue de la salle de cinéma. Cliché de l'auteur, 2012.	323
Figure 119 : Vue de l'espace « Les errances ». Cliché de l'auteur, 2012.....	324
Figure 120 : Vue de l'espace didactique portant sur les masques africains. Cliché de l'auteur, 2012.....	325

Figure 121 : Vue de l'exposition permanente sur l'Afrique du Lindemuseum de Stuttgart. Cliché de l'auteur, 2012.	325
Figure 122 : Vue de l'espace « La forme ». Cliché de l'auteur, 2012.....	326
Figure 123: Vue de l'espace « La forme ». Cliché de l'auteur, 2012.....	326
Figure 124 : Vue générale de l'exposition « Histoires du voyage ». Cliché de l'auteur, 2012.	327
Figure 125 : Vue générale de l'exposition « Le monde de la musique ». Cliché de l'auteur, 2012.	328
Figure 126 : Vue de l'espace « Les isoïs ». Cliché de l'auteur, 2012.....	329
Figure 127: Vue générale de l'exposition « Nouvelle-Guinée ». Cliché de l'auteur, 2012.	329
Figure 128 : Photographie inconnu (2007). Vue générale de l'exposition « Poteaux Bisj. Une forêt d'images magiques » dans le hall central du Musée des Tropiques. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.	330
Figure 129 : Vue de l'espace « Dans les Indes Orientales » dédiée aux populations indonésiennes de l'exposition « Les Indes Orientales ». Cliché de l'auteur, 2012.	332
Figure 130 : Vue de l'espace dédié à l'exploration. Cliché de l'auteur, 2012.....	333
Figure 131 : Vue de l'installation « Margaretha Engelen-Koets ». Cliché de l'auteur, 2012.	334
Figure 132 : Vue de l'installation « Willem (Himpies) van Kleyntjes ». Cliché de l'auteur, 2012.	334
Figure 133 : Vue générale de la salle « Clous de girofles et poudres ». Cliché de l'auteur, 2012.	335
Figure 134 : Photographie inconnu (2009). Vue de l'entrée de l'exposition « Salutation de... » . Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.	335
Figure 135 : Vue de l'installation audiovisuelle « A la recherche des racines ». Cliché de l'auteur, 2012.	343
Figure 136 : Jan Klaanssen et Katrijn, acquises en 2008 et poupée araguz égyptienne, acquise en 1980. Cliché de l'auteur, 2012.....	344
Figure 137 : Photographie inconnu (2003). Vue de l'exposition « Islam Urbain ». Sur la gauche de la photographie, on peut voir le minaret tandis que les espaces urbains sont situés sur la droite de l'image. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.	346
Figure 138 : Vue générale de l'exposition « Couture-Culture » dans la <i>Galerie</i> du Musée des Tropiques. Cliché de l'auteur, 2012.....	350
Figure 139 : Photographie inconnu (2009). Détails des marionnettes présentées lors de l'exposition « Wayang Superstar ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.	351
Figure 140 : Photographie inconnu (2009). Vue de l'espace « La danse de Thoemka Laga » de l'exposition « L'étoile dans la ville ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques pour enfants. Reproduit avec autorisation.	354
Figure 141 : Vue générale de l'intérieur du Théâtre des tropiques. Cliché de l'auteur, 2012.....	354
Figure 142 : « Picture show et haut-parleur » de l'Inde septentrionale acheté par l'institution en 1970 et actuellement présenté dans l'exposition « Autour de l'Inde ». Cliché de l'auteur, 2012.....	355
Figure 143 : Poupées africaines utilisées dans la sensibilisation contre le Sida, acquises par l'institution au cours des années 1990 et actuellement présentées dans l'exposition « Afrique ». Cliché de l'auteur, 2012.	355

Figure 144: « Cercueil pour un pêcheur » exposé dans l'espace « Le statut ». Cliché de l'auteur, 2012.	356
Figure 145: H.Hassanzadeh (2004). <i>Terroriste</i> . Peinture sur toile. Cliché de l'auteur à partir de l'original, 2012.	358
Figure 146: H.Yeschou (2004). <i>Lettre</i> . Peinture à l'huile sur toile, et H.Yeschou (2000). <i>Cicatrice</i> . Peinture à l'huile sur toile. Cliché de l'auteur à partir de l'original, 2012.	358
Figure 147: Vue de l'installation de M.Pinas (2007). <i>Reconnecting Africa</i> . Matériaux divers. Cliché de l'auteur, 2012.	358
Figure 148: Vue de l'espace « La foi » de l'exposition « Afrique » où les oeuvres contemporaines illustrent le rôle des Mourides au Sénégal. Cliché de l'auteur, 2012.	359
Figure 149: R.Villevoye (2008). <i>Madonna. Après Omomá & Céline</i> . Sculpture. Cliché de l'auteur, 2012.	360
Figure 150 : Y. Shonibare (2010). <i>Planets in the head</i> . Sculpture. Cliché de l'auteur, 2012.	360
Figure 151 : Vue générale de l'exposition « Le Monde expliqué ». Cliché de l'auteur, 2012.	364
Figure 152: Reproduction d'un exemple d'affiche réalisée dans le cadre de la campagne « Il y a toujours une histoire derrière ». Cliché de l'auteur à partir de l'original, 2012.	365
Figure 153: Reproduction d'un exemple d'affiche réalisée dans le cadre de la campagne « Il y a toujours une histoire derrière ». Cliché de l'auteur à partir de l'original, 2012.	365
Figure 154: Vues des réserves du Musée des Tropiques. Cliché de l'auteur, 2012.	366
Figure 155: Vues des classifications faites dans les réserves du Musée des Tropiques. Cliché de l'auteur, 2012.	366
Figure 156 : Vue du Musée de l'Afrique centrale de Tervuren depuis les jardins de l'institution. Cliché de l'auteur, 2012.	370
Figure 157 : Photographie inconnu (1897). Vue de l'un des villages congolais de l'exposition universelle de Bruxelles de 1897. Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.	377
Figure 158 : Photographie de J-M. Vandyck (date inconnue). Vue générale de la salle d'ethnographie du Palais des Colonies. Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.	378
Figure 159: Artiste inconnu (avant 1910). Affiche pour la Section coloniale de l'exposition universelle de Bruxelles de 1910. Cliché de l'auteur à partir de l'originale, 2012.	378
Figure 160 : Photographie inconnu (1923). Salle ethnographique du Musée du Congo Belge. Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.	379
Figure 161 : Photographie de De Witte (1931). Mukisi de la région Dilolo. Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.	380
Figure 162 : Photographie de De Witte (1931). Mukisi de la région Dilolo. Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.	380
Figure 163 : Agrandissement d'une reproduction d'une photographie originale de H. Golstein (v.1950). Elephantiasis. Enflure de la jambe suite à une infection due au filaire <i>Wuchereria bancrofti</i> . Salle de la girafe du Musée royal de l'Afrique centrale. Cliché de l'auteur, 2012.	381
Figure 164 : Vue d'une vitrine de la galerie animalière du musée. Cliché de l'auteur, 2012.	381
Figure 165 : Vue de l'espace « Rénovation du Musée royal de l'Afrique centrale » dans le hall d'entrée du musée. Cliché de l'auteur, 2012.	385

Figure 166 : Maquette du projet de rénovation, dans l'espace « Rénovation du Musée royal de l'Afrique centrale » dans le hall d'entrée du musée. Cliché de l'auteur, 2012.....	385
Figure 167 : Plan du site du Musée royal de l'Afrique centrale et de son occupation par les différents services et départements de l'institution: Le palais des colonies (A), le pavillon de la direction (B), le Musée (C), le pavillon Stanley (D), le CAPA (E), les espaces pour les collections conservées dans l'éthanol (F), les locaux de la section d'Histoire du Temps présent (G) et ceux du service des Publications (H). Cliché de l'auteur à partir du plan de situation original, 2012.	386
Figure 168 : Plan du musée et présentation des futures expositions de référence. Scénario 9. Cliché de l'auteur à partir du plan original, 2012.....	387
Figure 169: Maquette de l'intérieur des salles d'exposition. Cliché de l'auteur, à partir de l'original, 2012.	388
Figure 170 : Plan de l'institution, dans le cadre de l'exposition « Uncensored ». Cliché de l'auteur à partir de l'original, 2012.	389
Figure 171 : Vue de l'éléphant. Cliché de l'auteur, 2012.	390
Figure 172 : Vue de la salle des crocodiles. Cliché de l'auteur, 2012.	390
Figure 173 : Vue de la salle d'ethnographie d'Afrique. Cliché de l'auteur, 2012.	391
Figure 174 : Vue de la vitrine dédiée aux Luba. Cliché de l'auteur, 2012.	391
Figure 175 : Vue de la vitrine dédiée à la pêche. Cliché de l'auteur, 2012.	391
Figure 176 : Vue de l'exposition permanente « Congo. Le temps colonial ». Cliché de l'auteur, 2012. ..	392
Figure 177 : Vue générale de la salle d'art. Cliché de l'auteur, 2012.	393
Figure 178 : Vue de l'exposition « Fleuve Congo ». Cliché de l'auteur, 2012.....	393
Figure 179 : C. Samuel (date inconnue). <i>Vuakusu Batetela défendant une femme contre un arabe</i> . Sculpture. Cliché de l'auteur, 2012.	396
Figure 180 : P. Wissaert (avant 1913). <i>Les Aniota</i> . Sculpture. Cliché de l'auteur, 2012.....	396
Figure 181 : Détail de C. Samba (2002). <i>Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. Reorganisatie. Musée Royal de l'Afrique Centrale. Réorganisation</i> . Acrylique sur toile. Cliché de l'auteur à partir de l'originale, 2012.	397
Figure 182 : Vue générale de la « salle du mémorial ». Sur la droite de l'image, on peut voir le groupe de l'Anioto. Cliché de l'auteur, 2012.	397
Figure 183 : A. Matton (date inconnue). <i>La Belgique apportant le bien-être au Congo</i> . Sculpture. Cliché de l'auteur, 2012.	398
Figure 184: H. Ward (date inconnue). <i>Le faiseur d'idoles</i> . Sculpture. Cliché de l'auteur, 2012.	398
Figure 185 : Vue de l'installation se référant aux effets visibles de l'histoire coloniale en Belgique, au travers de l'évocation des noms de rue de la ville de Tervuren, dans l'exposition permanente « Congo. Le temps colonial ». Cliché de l'auteur, 2012.....	406
Figure 186 : Photographie inconnu (2006). Vue de l'exposition « Indépendance! 50 ans d'indépendance racontés par des Congolais ». Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.	408
Figure 187 : Photographie inconnu (2006). Vue des objets exposés lors de l'exposition « Indépendance! 50 ans d'indépendance racontés par des Congolais ». Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.	409

Figure 188 : Vue des réserves de l'institution lors de l'exposition « Uncensored. Histoire animée des coulisses ». Cliché de l'auteur, 2012.....	411
Figure 189 : Installation de l'exposition « Fleuve Congo », en tant qu'exposition permanente, présentant l'un des véhicules utilisés par les malades de la poliomyélite, tant à Kinshasa qu'à Brazzaville. Cliché de l'auteur, 2012.....	412
Figure 190 : Photographe inconnu (1992). Vue des activités didactiques réalisées dans le cadre de l'exposition « Kayapo ». Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.	414
Figure 191 : Vue de la reconstitution du village africain. Cliché de l'auteur, 2012.	415
Figure 192 : Vue de la reconstitution d'une boutique du village africain. Cliché de l'auteur, 2012.	415
Figure 193: Vue de l'une des activités de l'espace didactique. Cliché de l'auteur, 2012.....	416
Figure 194 : Vue du restaurant « Simba » du musée. Cliché de l'auteur, 2012.	417
Figure 195: Vue des « Mama Wati », exposées dans l'exposition « Le Fleuve Congo ». Cliché de l'auteur, 2012.....	419
Figure 196: C. Samba (2002). <i>Matonge-Ixelles. Porte de Namur ! Porte de l'amour ?</i> . Cliché de l'auteur à partir de la reproduction exposée dans les salles du Musée de Tervuren, 2012.	420
Figure 197 : Vue de l'une des installations de l'exposition « Modernité fétiche ». On peut y voir un cercueil imagé, ainsi qu'un tissu africain représentant la figure d'Obama. Cliché de l'auteur, 2012.	421
Figure 198 : Vue de l'installation « Où sont les noms des Congolais ? » dans la salle du mémorial. Cliché de l'auteur, 2012.	424
Figure 199 : Vue de la présentation de la toile « Réorganisation » de Chéri Samba, encadré dans une porte du XIXe siècle. Cliché de l'auteur, 2012.	425
Figure 200 : Vue de l'entrée du musée depuis Korsvägen. Cliché de l'auteur, 2012.	428
Figure 201: Vue de la statue de l'émigrant, sur l'Artère de l'Emigration (<i>Emigrantvägen</i>), située à proximité du port de la ville. Cliché de l'auteur, 2012.	431
Figure 202: Vue du panneau d'explication concernant la vie contemporaine des Sami à Skansen, Stockholm. Cliché de l'auteur, 2012.	434
Figure 203: Vue de l'exposition permanente « Sápmi » au Musée nordique de Stockholm. Cliché de l'auteur, 2012.	434
Figure 204: Vue de l'exposition permanente du Musée ethnographique de Stockholm. Cliché de l'auteur, 2012.....	435
Figure 205 : Logotype du musée, situé à l'entrée de l'institution. Cliché de l'auteur, 2012.....	440
Figure 206 : Signalisation du musée, située à l'entrée de l'institution. Cliché de l'auteur, 2012.	440
Figure 207: Coupe du bâtiment, avec les différents espaces d'exposition. Plan fourni par le MCM. Reproduit avec autorisation.	442
Figure 208 : Vue de l'espace central du musée. Cliché de l'auteur, 2012.....	442
Figure 209: Photographe inconnu (2004). Vue d'un espace de l'exposition « La fièvre sans nom. Le sida à l'âge de la mondialisation ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.	445

Figure 210: Photographe inconnu (2006). Vue d'un espace de l'exposition « Trafficking ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.	446
Figure 211: Vue de l'espace central de l'exposition « Destination X ». Cliché de l'auteur, 2012.	447
Figure 212: Détail de l'espace « Des mondes de différence » de l'exposition « Destination X ». Cliché de l'auteur, 2012.	447
Figure 213: Photographe inconnu (2007). Vue d'un espace de l'exposition « Mode juste ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.	448
Figure 214: Photographe inconnu (2008). Vue de l'espace final de l'exposition « Prend part! 83 manières de changer le monde ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.	450
Figure 215: Photographe inconnu (2008). Vue de l'un des objets exposés au sein de l'exposition « Prend part! 83 manières de changer le monde ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.	450
Figure 216: Photographe inconnu (2004). Vue de l'espace « Voix du passé » de l'exposition « Horizons : voix d'une Afrique globale ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.	452
Figure 217: Vue de l'entrée de l'exposition « Kimono Fusion ». Cliché de l'auteur, 2011.	453
Figure 218: Vue l'un des espaces d'exposition de « Kimono Fusion » où l'on peut voir l'influence de la culture contemporaine japonaise. Cliché de l'auteur, 2011.....	454
Figure 219: Vue de l'ensemble de l'exposition « Les Autres ». Cliché de l'auteur, 2012.	455
Figure 220: Vue de l'exposition « La ville parle », dans le hall central de l'institution. Cliché de l'auteur, 2012.....	455
Figure 221: Photographe inconnu (2004). Vue d'une vitrine de l'exposition « Site Unseen: Dwellings of the Demons ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.	456
Figure 222: Photographe inconnu (2004). Vue de l'exposition « Les soeurs du rêve ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.	457
Figure 223: Vue des restes de l'exposition « Traces du Congo » dans les escaliers de l'institution. Cliché de l'auteur, 2012.	458
Figure 224: Photographe inconnu (2004). Vue de l'installation « Voix de la Corne de l'Afrique en Suède ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.	461
Figure 225: Vue de l'un des textes de l'exposition « Destination X ». Cliché de l'auteur, 2012.....	463
Figure 226: Vue de l'espace didactique de l'exposition « Terriens » où le visiteur peut écouter des témoignages des enfants et des muséologues sur les collections. Cliché de l'auteur, 2012.	464
Figure 227: Vue d'un concert de hip-hop de jeunes habitants de Göteborg dans la grande salle du Musée des Cultures du monde lors de l'édition des « Urban Night » de septembre 2012. Cliché de l'auteur, 2012.....	465
Figure 228: Vue de la <i>patera</i> dans les réserves du musée. Cliché de l'auteur, 2012.	468
Figure 229: Photographe inconnu (2009). Vue de l'espace « Artefacts chargés de pouvoir » de l'exposition « Vodou ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.	469
Figure 230: Vue de détail de l'espace « Classifier ces cuillères dans l'ordre correct » au sein de l'exposition « Salle d'essai ». Cliché de l'auteur, 2012.	470

Figure 231: Vue d'ensemble de l'exposition « Wiphala. Identité et conflit ». Cliché de l'auteur, 2012...	472
Figure 232: Vue de l'objet central de l'exposition « Wiphala ». Cliché de l'auteur, 2012.	472
Figure 233: Photographie inconnu (2011). Promotrices des activités décolonisatrices des collections, dans la bibliothèque de la réserve du Musée de la culture mondiale. De gauche à droite: Mikela Lundhal, Christine Hansen et Adriana Muñoz. Cliché extrait du « mur » Facebook d'Adriana Muñoz. Reproduit avec l'autorisation des représentées.....	474
Figure 234: Photographie de R. Jamil (2013). Vue du flashmob réalisé par le mouvement Idle No More UK au British Museum lors de la Journée mondiale de solidarité avec le mouvement Idle No More pour le respect des droits des Premières Nations. Janvier 2013. Cliché extrait de http://hyperallergic.com/63548/indigenous-action-highlights-british-museums-role-in-colonialism/ . Consulté en mai 2013.	484

PREMIERE PARTIE:

CONTEXTE

HISTORIQUE ET THEORIQUE

1.

Présentation et préambules méthodologiques

1.1. Définition du sujet d'étude

Postman, académicien étasunien des médias, affirma lors de sa présentation à la conférence annuelle du Conseil international des Musées (ICOM) de 1989 que chaque musée tente de formuler une réponse à la question fondamentale de savoir ce que signifie le fait d'être un être humain. Selon Postman, chaque musée apporterait un indice au travers d'une thématique particulière, constituant une sorte de « puzzle » dont la combinaison des pièces nous offrirait une réponse à cette question fondamentale. Les musées du transport offriraient ainsi un indice à partir de l'être humain en tant que passager, les musées d'art suggéreraient des idées à partir de ses créations tandis que les musées ethnologiques présenteraient l'être humain dans sa diversité en tant que porteur de caractéristiques culturelles propres.

Ces réponses sont cependant toujours situées historiquement et correspondent à une série d'intérêts propres aux sociétés qui les produisent dans un contexte particulier. Ainsi, en politique rien ne semble possible sans références culturelles, sans la mobilisation d'un imaginaire collectif. Avec la déclaration de nombreux Etats de leur caractère multiculturel au cours de la seconde moitié du XXe siècle, en reconnaissant l'existence de différences culturelles au sein de la Nation, conjointement à une vague de patrimonialisation de nouveaux référents communs « multiculturels », les musées intégrèrent donc progressivement ce discours au sein de leurs expositions et de leurs collections.

Ce sera ainsi tout particulièrement le cas des musées ethnologiques des « Autres », créés en lien avec l'affirmation de la modernité et donnant lieu à la consolidation de l'Anthropologie, la science de « l'Autre ». Ces musées, créés pour la plupart entre le dernier quart du XIXe siècle, et le premier quart du XXe siècle, intégrèrent sans doute plus que n'importe quels autres la réflexion multiculturelle. En effet, alors que ces institutions étaient plongées dans une profonde crise depuis les années 1960-1970, cette intégration du multiculturalisme engendra la rénovation de la plupart d'entre elles en Europe, entre les années 2000 et 2010, donnant lieu à d'immenses projets muséaux vantant la modernité des villes et pays les accueillant, ouvertes sur le monde et ses différences culturelles, à partir de nouvelles pratiques muséologiques.

Elaborée dans ce contexte, cette thèse traitera de l'intégration du multiculturalisme dans les musées ethnologiques et leur rénovation, fondamentalement européens, analysée à partir de ses effets sur la muséologie et l'évolution des politiques de collections, tout en abordant transversalement la question muséographique. Le principal objectif sera ainsi de déterminer les

logiques de cette intégration, ses influences et ses modèles théoriques et muséaux afin de tenter de dresser un état des lieux du panorama actuel, d'évaluer dans quelle mesure ce dernier s'intègre dans la tradition historique de l'institution et d'apporter une série de considérations quant aux conséquences et aux limites de cette intégration, non seulement muséales mais également sociales. L'intérêt de cette étude réside en effet dans le fait qu'il existe, comme nous le verrons au cours des différents chapitres, un profond intérêt social et politique pour cette réflexion multiculturelle, érigée en tant que modèle de société, au sein de laquelle il fut affirmé que les musées, en tant qu'instruments éducatifs et culturels, pouvaient jouer un rôle au travers de la mise en place de nouvelles pratiques.

Par ailleurs, et alors que toute connaissance est toujours située historiquement, tel que l'affirmait Haraway (1991), outre cette justification d'ordre scientifique, l'une des principales motivations de la réalisation de cette étude est personnelle. En effet, cette dernière naît de notre intérêt pour le discours multiculturel, « découvert » lors de notre arrivée à Barcelone en 2008, auquel nous n'avions que peu prêté attention dans notre contexte d'origine belgo-français. Alors que les effets de la tenue du Forum des Cultures (*Fòrum de les Cultures*) de Barcelone (2004) étaient encore sensibles dans la ville, comme nous l'analyserons dans cette thèse, le gouvernement tripartite catalan tentait en effet à cette époque de définir son modèle de gestion de l'immigration, donnant dès lors lieu à une grande effervescence académique portant sur cette question.

Plongé dans ce contexte, ce climat donna lieu à la réalisation d'un master de recherche en gestion du patrimoine culturel, sous la direction du Dr. Xavier Roigé, dont notre travail final porta sur les politiques mises en place par les musées catalans afin de représenter l'immigration et d'attirer ce public appelé localement « nouveaux voisins » (*Nous veïns*). Cette étude démontra l'existence de deux grandes perceptions de cette thématique, l'une promulguant une séparation des publics en termes ethniques, donnant lieu à la création d'activités particulières pour les publics d'origine immigrée, l'autre renonçant au contraire à ce type de séparation, dirigeant ses activités à l'ensemble de son public.

A partir de ces premiers résultats, l'un des points d'orgue de cette étude fut la rédaction d'un chapitre portant sur l'intégration de l'immigration au sein des musées catalans dans le livre « *Museums and Migration. History, Memory and Politics* », publié en 2014 chez Routledge. Ce dernier porta plus loin la réflexion en démontrant que ces actions muséales, parfois antagoniques, et influencées, d'une part, par le monde anglo-saxon, et, d'autre part, par le monde francophone, permettent de caractériser une conception de construction de la Nation catalane qui a longtemps peiné à se définir entre ces deux modèles d'intégration. A partir de ces résultats, la volonté d'analyser cette question à échelle européenne, et plus concrètement dans un type de musée en particulier, le musée ethnologique, constitua l'une des principales motivations de recherche pour la réalisation de cette thèse.

1.2. Formulation du problème de recherche

1.2.1. Une thématique actuelle, amplement traitée et institutionnalisée

Au cours des vingt dernières années, la rénovation des musées ethnologiques au travers de projets parfois colossaux engendra un grand nombre de réflexions, qui se produisirent à deux moments concrets. Les premières eurent lieu lors de la définition des projets de rénovation, parallèlement à une série de réflexions portant sur la légitimité de ce type d'institution, tant dans le contexte anglophone (notamment Hudson, 1991) que francophone (notamment Jamin, 1998). Cette série de réflexions porta, d'une part, sur les projets de rénovations au cours de conférences, colloques¹ et publications², et d'autre part, sur les nouvelles formes muséologiques dites de « société »³ qui auront une influence considérable sur ces rénovations. Suite à ces premières réflexions, après la rénovation des institutions, une seconde vague de publications porta sur les résultats de cette dernière, certaines d'entre elles parfois virulentes, comme ce fut le cas du Musée du Quai Branly que nous analyserons en détails. Ce nouveau panorama fut analysé dans ce cadre à partir de deux optiques différentes qui n'entretiennent pas toujours de liens entre elles.

Dans le premier cas, ces rénovations furent étudiées, principalement au cours des cinq dernières années, à partir de la nouveauté que ces dernières proposent, en tant que nouvelles pratiques muséographiques d'une société se souhaitant postcoloniale, inclusive et reconnaissante de la diversité culturelle et de son multiculturalisme. Ces institutions furent ainsi l'objet d'une série de publications portant sur des institutions concrètes (van Dartel, 2008) qui tentèrent de dresser un état de la question comparatif⁴. Ce point de vue fut aussi celui à partir duquel furent réalisées récemment certaines thèses doctorales. C'est par exemple le cas de Serena Iervolino, dont la thèse, finalisée en 2013 à l'Ecole de Muséologie de l'Université de Leicester sous la direction

1 Dans le cas français, mentionnons le colloque « La nouvelle Alexandrie. Colloque sur les musées d'ethnologie et les musées d'histoire » organisé par la Direction des Musées de France/Collège international de Philosophie en mai 1992, les journées « Musées et Ethnologie » au Musée national des arts et traditions populaires en mars-avril 1997. Dans le contexte de la rénovation du Musée de l'Homme, soulignons le colloque « Regards anthropologiques sur le nouveau Musée de l'Homme », organisé par l'association pour la recherche en anthropologie sociale (APRAS) à Paris en mars 1998, le colloque « Du musée colonial au musée des cultures du monde » au Centre Georges Pompidou/Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie en juin 1998, dont les conclusions furent reprises par Taffin (2000) ou enfin la table ronde « Le musée et les cultures du monde » à l'Ecole nationale du patrimoine en décembre 1998.

2 En France, mentionnons le numéro 539 de la Revue d'Auvergne (1996), le numéro 3 de la revue Ethnologie française (1993) ainsi que le numéro 24 de la revue Gradhiva (1998). Mentionnons également le numéro spécial 28/3 de la revue Ethnologie française (1999) « Musées, Nations. Après les Colonies », ou encore les articles parus dans le numéro 155-159 du Cahiers d'Etudes Africaines (1999) « Prélever, exhiber. La mise en musées ». Au Portugal notons le numéro 65 des Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian (2003) « Les Arts Premiers ». Au Canada, mentionnons le numéro 28/2 de la revue Anthropologie et sociétés (2004) « Musées et Premières Nations » et le numéro 24/2 d'Ethnologies, (2002) « Les Musées d'Ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains ». Enfin, en Italie, notons l'existence de la revue Antropologia museale qui traite régulièrement de cette question dans les articles qui y sont publiés.

3 Mentionnons ainsi le cas du colloque « Musées et sociétés, aujourd'hui » au Musée Dauphinois en 2007 ainsi que le colloque international « Musées d'aujourd'hui » tenu à l'Université de Barcelone en 2010 qui donnèrent tous deux lieu à une publication, mais aussi les Journées Internationales « Changer : les musées dans nos sociétés en mutation » organisées au Musée des Beaux-Arts de Montréal en 2010. Enfin, parmi les nombreuses références, mentionnons l'article d'Eidelman (2005).

4 En France, c'est le cas de Rolland et Murauskaya (2008), du rapport établi par Watremez et Davallon (2011), ou également de l'étude réalisée récemment par Mazé, Poulard et Ventura (2013).

de Richard Sandell, porta sur les pratiques décoloniales mises en place par les musées européens, et tout spécialement par le Musée des Tropiques d'Amsterdam et le Musée des Cultures du Monde de Göteborg. C'est également le cas de la thèse en philosophie de Camilla Pagani, soutenue en juin 2014 à l'Université Paris Est Créteil Val de Marne sous la direction de Rossella Fabbrichesi et Frédéric Gros, qui porta sur le rôle politique des musées d'ethnographie au XXI^e siècle dans la reconnaissance des minorités culturelles, des peuples autochtones et des migrants à partir de l'élaboration, par l'auteure, d'une quadruple typologie. C'est enfin le cas de la thèse de Laurella Rinçon, en cours depuis 2005, réalisée sous la direction de Joëlle Le Marec à l'Ecole Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines, et intitulée « Migrations, Pluralisme culturel et patrimonialisation dans le contexte muséal européen : stratégies discursives et enjeux muséographiques nouveaux autour des collections d'Afrique, Amérique, Asie et Océanie ».

Outre cette première optique, de nombreuses publications portèrent également sur l'intégration des communautés immigrées au sein des musées, en abordant plus ou moins directement les rénovations des musées ethnologiques. Cette thématique, abondamment étudiée dans les pays anglo-saxons, notamment en Grande-Bretagne⁵, se développa progressivement dans l'ensemble du continent, notamment dans le contexte français, où parurent certaines publications sur cette question⁶.

L'abondance de ces recherches, dont nous ne mentionnons ici qu'une partie, est très clairement incitée par l'intérêt des institutions internationales pour cette thématique, alors que l'immigration est perçue à ce niveau comme l'un des défis les plus urgents des sociétés, demandant la mise en place de nouvelles pratiques. Ainsi, le thème choisi pour la célébration de la journée internationale des musées de l'ICOM au cours des années 2000 reflète bien cette fonction⁷, tout comme la thématique choisie pour la Conférence annuelle du Comité International des Musées d'Ethnographie de l'ICOM (*International Committee for Museums of Ethnography*)⁸.

5 Parmi beaucoup d'autres, notons au Canada la publication de Macdonald et Alsford (1995), ainsi que les publications de Simpson (1996), Nederveen Pieterse (1997), Macdonald (1998), Davis (1999), Witcomb (2003b), Peers et Brown (2003), Phillips (2005), Shelton (2006), Mason (2006), Crooke (2006 et 2008) ou encore Goodnow et Akman (2008) pour la Scandinavie. Notons également qu'il existe de nombreuses publications et réflexions concernant la manière d'attirer les immigrés au musée (Hooper-Greenhill, 1997 ; Szekeres, 2002 ; Witcomb, 2003a ; Watson, 2007 ; Dos Santos, 2009 ; conférence « From Margins to the Core ? » au V&A Museum en 2010).

6 C'est le cas notamment de Chanal (2005), Gruson (2007) et Stevens (2007). Notons également surtout le rôle de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration de Paris, inaugurée en 2007, et qui s'est convertie en l'un des principaux lieux de recherche portant sur l'immigration et sa représentation au sein du musée. Notons ainsi la publication du numéro spécial 233-234 de la revue *Museum International* de l'UNESCO de 2007 portant sur cette institution et les défis de la représentation de l'immigration au musée. Notons également, en 2012, le numéro spécial de la revue *Hommes et Migrations*, l'une des plus anciennes revues sociologiques en français portant sur le fait migratoire, qui aborda la question de la représentation de l'immigration dans les musées occidentaux. Enfin, notons en 2014 la publication de l'ouvrage de Gouriévidis « *Museums and Immigration* », présentant un état de la question de cette thématique dans le monde occidental, au sein de la collection « *Museum Meanings* » de l'éditorial Routledge.

7 L'année 2005 fut ainsi celle des musées comme pont entre les cultures, 2008 celle des musées comme agents de changement social et de développement et enfin 2010 celle des musées pour l'harmonie sociale. Voir <http://icom.museum/activites/journee-internationale-des-musees/precedentes-jim/L/2/>. Consulté en avril 2014.

8 En 1994, la thématique de la conférence était « Musées et Xénophobie » afin de déterminer le rôle des musées dans la lutte contre la xénophobie. L'année 1998 portait sur « La diversité culturelle: Les musées et la présentation de l'Autre » alors que l'année 1999 portait sur « Le rôle du musée ethnologique dans une société multiculturelle ». Enfin, en 2009, la thématique de cette conférence portait sur « Les musées pour la réconciliation et le rôle des musées ethnologiques pour la paix dans le monde ».

La stratégie à moyen terme de l'UNESCO (2008-2013) a également renouvelé le rôle des musées dans la protection et la promotion de la diversité culturelle en mettant l'accent sur le triple rôle des musées « comme une base de l'identité, un vecteur de développement et un instrument pour le dialogue, la réconciliation et la cohésion sociale ». En effet, selon l'institution,

« les objets culturels mobiliers et les musées qui les préservent sont d'exceptionnels conservatoires de la diversité culturelle. Centres d'accès aux savoirs sur les cultures et d'éducation formelle et informelle, ils participent également à la compréhension mutuelle et à la cohésion sociale, ainsi qu'au développement économique et humain. Ils favorisent une approche intégrée du patrimoine culturel, ainsi que des liens de continuité entre création et patrimoine et permettent à leurs publics, notamment les communautés locales et les groupes défavorisés, de renouer avec leurs propres racines et d'aborder les cultures des autres »⁹.

Cette idée du rôle du musée au sein des politiques multiculturelles se retrouvera également dans l'institution *IOM Migration Museums Initiative*, émanant de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), qui regroupe les différents musées nationaux et locaux de l'histoire de l'immigration et de l'émigration, tels que nous les analyserons dans le troisième chapitre, et pour qui ces musées servent à déconstruire les stéréotypes sur l'immigration¹⁰. En effet, au travers de ses trois grands objectifs (reconnaître, intégrer et conscientiser-faire savoir), ces derniers peuvent promouvoir le sens d'appartenance des immigrés à la société d'accueil, tout en conscientisant et éduquant sur les événements qui poussent les individus à abandonner leur pays, en développant ainsi l'empathie de la population du pays d'accueil. Dans ce sens, ces musées permettraient de reconnaître la contribution des migrants aux sociétés d'accueil, la diversité et la richesse des cultures d'origine ainsi que le droit à une double appartenance. Parallèlement à cette plate-forme, notons que certains de ces sites, comme le Musée Tenement de New York, ou le Bois du Cazier de Marcinelles (Belgique)¹¹, sont réunis au sein du réseau « la Coalition Internationale des Sites de conscience », dont les missions sont similaires. Selon Stober, ces sites historiques peuvent en effet jouer un rôle important dans la transformation de la société, tout en incarnant des instruments de promotion du dialogue afin de résoudre des problèmes sociaux actuels (Stober, 2011: 13)¹².

Enfin, le rôle de l'immigration dans la formation de nos sociétés fut institutionnalisé internationalement, alors que le nombre de migrants internationaux pourrait atteindre les 232 millions dans le monde en 2014. Notons dans ce sens la proclamation par l'Assemblée générale

9 Voir http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=35306&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Consulté en août 2013.

10 Voir <http://www.migrationmuseums.org/web/index.php?page=Network>. Consulté en mai 2013.

11 Ce musée intègre dans son discours l'accident minier de 1956 qui coûta la vie à plus de 262 travailleurs, la plupart italiens, venus travailler en Belgique.

12 Notons ainsi qu'en 2008, cette coalition lança son premier réseau thématique centré sur la migration dans le but de dissiper les stéréotypes et de promouvoir la pensée critique sur les politiques d'immigration, en liant l'histoire de l'immigration et ses problématiques actuelles. Différents projets sont nés dans ce contexte entre différents musées, comme c'est le cas de *Navigating difference*, qui impliquait les visiteurs en les faisant répondre interactivement à des questions portant sur l'immigration. Les réponses à ces dernières pouvaient être vues par d'autres visiteurs dans un autre musée d'un autre pays (Stober, 2011: 14).

de l'Organisation des Nations Unies (ONU), dès 2000, de la Journée internationale des migrants (résolution A/RES/55/93), célébrée le 18 décembre, afin de commémorer l'adoption de la Convention internationale sur la protection des droits de tous les travailleurs migrants et des membres de leur famille¹³. Dans le même ordre d'idée de promouvoir et de faire connaître le rôle de l'immigration dans nos sociétés, ainsi que de lutter contre le racisme, notons que l'UNESCO a inscrit en 2006 sur sa liste du patrimoine mondial l'Aapravasi Ghat de l'île Maurice, en tant que premier site utilisé par le gouvernement britannique dans le recrutement des travailleurs de la péninsule indienne au cours du XIX^e siècle¹⁴.

Au sein de cet intérêt pour cette thématique, outre les publications mentionnées, l'intégration de l'immigration au musée fut l'objet d'une série de projets européens de recherche au cours des dernières années. Ce fut le cas du projet « *Museums as Places for Intercultural Dialogue* » (2007-2009) mis en place dans le cadre de l'année 2008 comme Année européenne du dialogue interculturel¹⁵. Le principal but de ce projet était de développer le potentiel des musées comme lieux de dialogue interculturel ainsi que de promouvoir un engagement plus actif avec les communautés qu'ils servent. Pour ce faire, le projet réalisa différentes recherches portant sur la manière dont les musées approchent le dialogue interculturel et identifia une série de cas d'études. Il développa par ailleurs un guide de bonnes pratiques et supporta enfin trente projets pilotes au sein de quatre pays européens (l'Italie, la Hongrie, les Pays-Bas et l'Espagne) (Bodo, Gibbs et Sani, 2009: 6).

Outre ce projet, notons tout particulièrement les recherches réalisées dans le cadre du Septième programme de la Commission européenne (*Seventh Framework Programme of the European Commission*). La question de l'immigration dans les musées fut ainsi l'une des thématiques abordées dans le projet « *EUNAMUS - European National Museums Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen* » (2010-2013) qui visait à étudier le rôle des musées nationaux dans la construction des nouvelles identités. Cette thématique fut également surtout abordée lors du projet européen « *MeLa - European Museums in an age of migrations* » (2011-2015), qui tentait d'étudier les approches muséales européennes en lien avec les migrations. Ce projet donna ainsi lieu à plusieurs publications portant sur le sujet, à partir de ses différentes aires de recherche. C'est le cas des trois volumes « *European Museums in the 21st Century : setting the framework* » (2013), dont un article de Pagani traite des musées ethnologiques et des cultures du monde, ainsi que l'ouvrage « *Museums in an age of migrations. Questions, Challenges, Perspectives* » (2012) présentant un état de la question de l'intégration de

13 Cette journée est également, selon la page internet de l'organisation internationale, « l'occasion de dissiper les préjugés et de sensibiliser l'opinion à leurs contributions dans les domaines économique, culturel et social, au profit tant de leur pays d'origine que de leur pays de destination ». Voir <http://www.un.org/fr/events/migrantsday/>. Consulté en avril 2014.

14 Il est considéré que près d'un demi-million de travailleurs seraient passés par ce site, qui deviendra la plate-forme de transfert des travailleurs vers les différentes régions de l'Océan Indien.

15 Depuis 1983, l'Union européenne choisit chaque année un thème spécifique, proposé par la Commission et adopté par le Parlement européen et les Etats membres, en vue de susciter le débat et le dialogue dans et entre les Etats membres, et de sensibiliser les citoyens à certains sujets. L'Année européenne constitue dans ce sens un engagement et un signal politique indiquant que cette thématique sera prise en considération dans l'élaboration des politiques. Plus concrètement, cette déclaration possède comme effet le financement supplémentaire fourni à des projets locaux, nationaux et transfrontaliers qui abordent le sujet de l'Année concernée.

l'immigration au sein des musées européens. En lien avec ce projet de recherche, mentionnons enfin l'ouvrage « *The postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History* » (2014) portant sur les stratégies postcoloniales mises en place par les institutions muséales, dont les musées ethnologiques.

Outre ces projets, notons que d'autres recherches financées par les institutions européennes portèrent également directement sur les musées d'ethnographie et des cultures du monde, en lien avec l'immigration. Ce fut le cas de deux projets de recherche, financés par le programme « Culture » de la Commission européenne; READ-ME I (Réseau européen des Associations de diasporas et musées d'ethnologie) en 2007-2009 et sa continuation READ-ME II en 2010-2012, dont le but était d'analyser les liens existant entre ces musées et les immigrés au travers de réunions ainsi que de l'organisation d'une exposition temporaire. Ce fut également le cas du Réseau « RIME-Musées d'Ethnographie et Cultures du Monde », mis en place entre 2008 et 2013 sous la direction du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, afin de constituer un espace commun de réflexion sur le rôle des musées ethnologiques européens¹⁶. Au travers de ce réseau européen, outre l'exposition temporaire qui en fut l'un des résultats et que nous analyserons au cours de cette thèse, les institutions qui en font partie tenteront d'apporter de nouvelles réponses à une série de questionnements, notamment grâce à l'organisation de deux conférences internationales. La première, intitulée « Au-delà de la modernité. Est-ce que les Musées d'Ethnographie ont besoin de l'Ethnographie ? » (*Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography ?*) eut lieu en avril 2012 au Musée préhistorique ethnographique Luigi Pigori de Rome, tandis que la deuxième eut lieu en juillet 2013 au Musée Pitt-Rivers d'Oxford. Sous le titre « Le futur des musées ethnographiques » (*The future of Ethnographic Museums*), cette dernière tentait de répondre à une série de questions, résumées dans le *flyer* de diffusion de la conférence de la manière suivante :

« A quoi servent les musées ethnologiques au XXI^e siècle, A quel public doivent-ils s'adresser et que doivent-ils contenir?, Les musées ethnographiques doivent-ils montrer leur lien avec le passé colonial ou doivent-ils prioriser le contemporain dans ses collections et ses expositions?, Qui a la droit de posséder et de représenter les cultures matérielles des autres?, De quelle manière les nouveaux modèles de commissariat et les théories contemporaines anthropologiques ont-ils réaligné les inégalités de pouvoir des époques antérieures?, Comment ces institutions répondent-elles au mouvement de populations et de choses dans un monde transnational et interconnecté? »¹⁷

16 Ce réseau est composé du Musée royal d'Afrique Centrale de Tervuren, du Musée du Quai Branly, du Musée Pitt Rivers, du Musée d'ethnologie de Vienne, du Musée national des cultures du monde de Göteborg, du Musée royal d'ethnologie de Leyde, du Musée de l'Amérique de Madrid, du Musée Naprstek des cultures asiatiques, africaines et américaines de Prague, du Musée national de préhistoire et d'ethnographie L. Pigorini de Rome et du Lindenmuseum de Stuttgart.

17 Voir http://www.prm.ox.ac.uk/PRMconference_details.html. Consulté en juillet 2013.

1.2.2. Objectifs, hypothèses et limites de l'étude

Au sein de ces recherches portant sur les musées ethnologiques et leurs rénovations, il est très souvent affirmé que ces dernières seraient liées à une volonté de représenter le caractère multiculturel des sociétés, qui constitue par ailleurs, comme nous venons de la voir, l'une des principales actions des institutions internationales. La plupart des auteurs tentent en effet de trouver ou d'analyser, à partir d'une approche principalement « postcolonialisante », de nouvelles stratégies afin de dépasser le passé colonial, notamment au travers de la création de liens avec l'immigration, dont l'existence serait perçue comme une conséquence directe de cette histoire, ainsi qu'une opportunité afin de l'assumer. Ainsi, parmi de nombreux auteurs, Arrieta, Fernández de Paz et Roigé affirmèrent qu'il « n'est désormais plus possible de représenter l'autre distant car nous nous exposons nous-mêmes, cet ensemble de citoyens multiculturels qui peuplent les villes » (Arrieta, Fernandez de Paz et Roigé, 2008 : 11).

A partir de ces propos, la principale hypothèse de cette recherche est que pour expliquer la représentation de la diversité culturelle dans les rénovations des musées ethnologiques, le multiculturalisme constitue à la fois l'une des principales causes de leur crise, mais également le point central de leur rénovation. Cela suppose cependant, en tant que seconde hypothèse, que les politiques nationales identitaires, ainsi que leurs effets sur les politiques d'immigration, possèdent un effet direct sur les politiques culturelles et éducatives, et plus spécialement sur les musées.

Cependant, au sein de ces études, très peu de réflexions furent menées quant à la manière dont le multiculturalisme fut intégré au sein des musées quant à ses effets en termes d'évolution des politiques institutionnelles, expositives, d'activités et des collections. Alors que de nouveaux projets de restructuration des anciennes institutions ethnologiques, ou de création de nouveaux musées, sont encore en cours à l'heure où nous écrivons cette thèse, les premières rénovations qui eurent lieu au cours des vingt dernières années, ainsi que les publications qui les ont accompagnées, permettent d'énoncer cependant un certain nombre d'hypothèses. Ces dernières peuvent ainsi être réparties en trois grandes dimensions. La première concerne les sources muséologiques et philosophiques de cette intégration du multiculturalisme alors la deuxième porte sur ses conséquences sociales pour les populations représentantes de cette diversité culturelle. La troisième, enfin, repose sur l'efficacité supposée du multiculturalisme en tant que politique de gestion des identités nationales.

En terme muséologique, la première hypothèse est qu'il existe un certain nombre de facteurs, ou encore de paradigmes, voire de modèles, tant muséologiques, muséographiques qu'expositifs, qui, bien que nés dans des contextes locaux, influencent la direction prise par de nombreuses institutions situées dans des contextes géographiques et culturels très différents, dans leur recherche de nouvelles solutions muséales afin d'intégrer le multiculturalisme. En terme théorique et philosophique, la seconde hypothèse est que l'intégration du multiculturalisme a créé de nouveaux liens entre les institutions ethnologiques et l'Académie. En effet, bien que ces musées aient entretenu différents types de liens avec l'institution muséale, il est probable que ces derniers ne se soient jamais complètement distendus. Cette intégration du multiculturalisme au sein des musées ethnologiques se baserait ainsi sur un nouveau corpus théorique, formé par un entrelas complexe constitué par les apports faits par différentes écoles ou courants d'étude plus ou moins directement liés au postmodernisme et à sa perspective culturalisante des sociétés

humaines. La troisième hypothèse est que cette intégration du multiculturalisme au sein des musées ne constitue cependant pas une révolution conceptuelle. Cette dernière se base plutôt sur une série de concepts et de traditions muséologiques, muséographiques et anthropologiques préexistants à partir desquels sera intégrée la réflexion multiculturelle.

Outre cette recherche des bases muséographiques et philosophiques de la représentation du multiculturalisme au sein des musées ethnologiques et de leurs rénovations, cette thèse souhaite également en définir les conséquences, à partir d'une approche critique et réflexive, afin d'en caractériser les limites ainsi que les effets réels en termes d'intégration et de valorisation de la diversité culturelle. Cette thèse tentera ainsi d'apporter des éléments de réponses à la question soulevée en 2011 par Luc Gruson, directeur général de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration de Paris, quatre ans après son inauguration difficile. Ce dernier se demandait si un musée pouvait réellement changer les perceptions concernant l'immigration, alors que les grands médias audiovisuels construisent et diffusent une série de stéréotypes portant sur ces populations. Ce questionnement fut en outre repris la même année par Mirjam Shatanawi du Musée des Tropiques qui se demanda, lors de son intervention à la Conférence annuelle du « Musée inclusif », comment un musée pouvait-il être inclusif si la politique nationale dans laquelle il est inscrit est exclusive.

Ainsi, suivant Eidelman, qui se demandait, dès 2005, si, en tant que dispositifs socio-symboliques, les musées de la diversité culturelle illustreraient une nouvelle modalité de l'individu et du social, non seulement en tant que lieux d'échange et de partage, mais aussi en tant que lieux de sociologie réflexive: « de soi-même comme un autre » (Ricoeur, 1996) et « des autres en soi » (Eidelman, 2005: 19), la principale hypothèse en termes de valorisation de cette intégration du multiculturalisme au sein des musées est que cette dernière est essentiellement symbolique, sans avoir toujours des effets réels sur leur intégration socioculturelle et politique. Il est néanmoins possible qu'elle puisse ouvrir la voie à de nouvelles reconnaissances, à mesure que le débat politique avance, en lien avec sa volonté multiculturelle.

Enfin, à un niveau plus macrologique, cette analyse de la thématique d'étude permettra également d'apporter une série de réponses sur le bien-fondé de la réflexion multiculturelle, alors que cette dernière semble avoir perdu de sa force, notamment dans le contexte catalan où fut écrite cette thèse. En effet, alors que cette thèse correspond également, au travers de la bibliographie, à la redécouverte de notre perception francophone du monde caractérisée par une perception universaliste de la différence culturelle, la principale hypothèse de cette troisième dimension est que le droit à l'indifférence permet d'échapper aux « problématiques » liées à l'immigration, que le multiculturalisme a contribué à créer du fait de sa perception culturalisante des sociétés.

Outre ces apports, comme toute recherche, cette analyse de l'intégration du multiculturalisme au sein des musées ethnologiques et de leur rénovation possède une série de limites. Premièrement, elle n'abordera que très peu les musées ethnologiques locaux et nationaux du « Nous », en tant que frères jumeaux des musées des cultures des « Autres », qui constituent l'objet de cette thèse, nés d'un même « fœtus » contextuel et conceptuel. Ces derniers seront cependant partiellement abordés dans certaines parties de la thèse alors que l'intégration du multiculturalisme touchera toutes les institutions au-delà des particularités disciplinaires de chacune d'elles.

Deuxièmement, cette étude portera sur la production du message multiculturel depuis le musée, n'abordant dès lors pas la réception de ce discours par le public ainsi que les stratégies de médiation mises en place afin d'y arriver (les politiques d'« *outreach* »), dont l'analyse aurait nécessité la mise en place d'autres types de méthodologies. Cependant, la réflexion indiquera une série d'éléments de réponses qui pourraient constituer la base d'une hypothétique future recherche portant sur cette question, dont la réalisation permettrait d'analyser l'efficacité de la transmission de ce discours multiculturel. Dans ce sens, cette thèse mettra en lumière le fait que les institutions connaissent en général très mal leur public, bien que ces dernières tentent de mettre en place des politiques inclusives.

Troisièmement, cette réflexion se centrera sur les musées publics. En effet, les musées privés, dont la muséologie est également influencée par les paradigmes conceptuels et muséologiques dominants ainsi que les innovations muséales, sont moins marqués par le discours multiculturel national et local. En effet, à la différence des musées publics, au sein des institutions privées, la volonté du collectionneur ou des mécènes constitue la base des politiques institutionnelles. Cette thèse mentionnera cependant quelques exemples issus des musées privés, à différents moments de l'étude.

1.2.3. Perspective analytique

A partir de ces objectifs, la plus grande complexité de cette étude réside très certainement dans le contexte socioculturel dans lequel le chercheur est intégré, où le concept de multiculturalisme a profondément pénétré la sphère académique, politique et médiatique, le rendant très difficile à définir. Le terme de « multiculturalisme » ferait ainsi partie, selon Bourdieu et Wacquant (2000), de la « nouvelle vulgate planétaire », récurrente chez les intellectuels des pays occidentaux, et qui correspondrait à l'apparition d'un nouveau vocabulaire néolibéral issu d'une volonté de dépolitisation des rapports sociaux. Ainsi, selon Gordon et Newfield,

« le multiculturalisme s'est imposé comme l'un des cadres majeurs pour l'analyse des relations entre les groupes aux États-Unis (...). Cependant, alors que le terme 'multiculturalisme' est apparu de plus en plus fréquemment au sein des débats sociaux et culturels actuels, ses significations sont devenues de moins en moins claires » (Gordon et Newfield, 1996 : 1)

Stanley (1996: 353) affirme ainsi que « le multiculturalisme est un terme dont les limites ne sont pas faciles à établir » tandis que Grillo (1998: 8) le décrit comme un « concept attrape-tout ». Fay (1996: 3) le caractérise pour sa part comme un « mot à la mode ». La confusion est telle que Kincheloe et Steinberg (1997: 1) en concluent que « le multiculturalisme veut, à la fois, tout et ne rien dire ». En effet, à la difficulté de la définition du multiculturalisme, s'ajoute, selon Parsanoglou (2004), la polymorphie et l'hétérogénéité du discours multiculturaliste. La recherche fournit ainsi une pléthore d'adjectifs qui peuvent être accolés au terme

multiculturalisme. Nederveen Pieterse (2001: 393) n'énumère ainsi pas moins de quarante-sept types différents de multiculturalisme¹⁸.

Face à cette complexité, afin d'étudier l'influence de ce multiculturalisme sur les musées ethnologiques, leurs politiques institutionnelles, expositives et de collections, nous nous baserons sur l'idée de Parsanoglou (2004), reprise auparavant par d'autres chercheurs comme Todd (1994) ou induit par Delgado (2005), selon laquelle le « questionnement multiculturel », né dans le contexte nord-américain, tel que nous le verrons dans le troisième chapitre de cette thèse, s'intègre dans le « paradigme culturalisant » qui a marqué les sciences sociales après les années 1970. Ce dernier, prédominé par l'idée de culture, détrôna ainsi le paradigme précédent fondé sur le concept de classe sociale. Ainsi, au sein de ce nouveau paradigme, la structuration des sociétés du monde occidental n'est plus déterminée par les rapports de production, mais par les rapports culturels, entendus par la plupart des chercheurs multiculturalistes comme ethniques. Cette réflexion a dès lors eu des conséquences sur la mise en place de politiques de gestion de l'immigration et de son intégration, selon différentes perspectives qui se retrouveront dans les différents chapitres de cette étude, conduisant de la sorte à une « culturalisation » des questions sociales, les politiques culturelles et muséales devenant des lieux de résolution de conflits sociaux au travers d'activités culturelles.

A partir de cette conception du multiculturalisme, afin de traiter de la manière dont les musées ethnologiques joueront un rôle au sein de cette définition, cette thèse abordera l'institution muséale à partir de deux grandes optiques conceptuelles, influencées par la recherche bibliographique, et qui marqueront la méthodologie utilisée.

La première se base sur le rôle social et politique intrinsèque de ce type d'institutions. En effet, cette institution constitue encore actuellement un lieu de diffusion de valeurs, par rapport à une tradition de l'institution muséale que le discours multiculturaliste a renouvelé, tel que soulevé par les études muséologique anglo-saxonnes, et notamment par Bennett (1995 et 1998), l'un des sociologues anglo-saxons les plus connus et influents de la pensée muséologique. A partir de ces thèses, Watson (2007: 6) indique ainsi que, du fait du rôle du musée de faire passer certaines valeurs à la population, il a été considéré que les musées possédaient un rôle majeur dans la construction d'une nouvelle identité multiculturelle de notre société, tolérante envers la diversité culturelle, et qui incorporerait de nouvelles formes identitaires présentes actuellement sur le territoire. De fait, selon Cameron (2008), les musées seraient uniquement qualifiés pour juger ce qui importe à la société à un moment déterminé et ce que le public doit savoir afin d'agir comme de bons citoyens et faire des choix raisonnés tout en définissant la morale sur laquelle les actions sont basées.

Selon cette conception, Boylan (1995) affirma dès lors que le fait d'exposer d'autres cultures dans les musées permet de promouvoir la tolérance et la compréhension, tandis que Sandell

18 Dans la littérature anglo-saxonne, on parle ainsi de multiculturalisme « administré », « limité », « consumériste », « ludique » (Matušík, 1998), « critique », « résistant », « transformatif », « révolutionnaire », « insurgé » (Giroux, 1994), « mince/faible », « épais/dur », « militant », « maximaliste », « libéral » (Kymlicka, 1995), « fluide », « gauche-libéral », « civique », « conservateur », « pluraliste », « essentialiste », « égalitaire », « démocratique », « encyclopédique » ou encore « différentiel ».

(2007 : 3) affirme que « les musées peuvent aider les visiteurs à réfléchir sur leur place dans le monde, leur identité, leurs différences et leurs ressemblances » et que, selon Luke (2002 : xiii), ils « possèdent le pouvoir de former des valeurs communes et des compréhensions sociales d'une manière décisive ». Lagerkvist affirme ainsi que les musées contemporains réinterprètent les collections au travers du spectre de la diversité culturelle dans le but de promouvoir le pluralisme dans notre société (Lagerkvist, 2006: 53), bien en lien avec les idées des institutions internationales développées auparavant.

La seconde optique est constituée par la reconnaissance de l'institution muséale, et donc également ethnologique, depuis une perspective anthropologique, ouvrant dès lors sur une série de réflexions quant à sa représentation du multiculturalisme en tant que sujet d'étude de cette thèse. En tant que constructions symboliques et culturelles, les musées constituent ainsi des miroirs, sans aucun doute déformants, de la société dans laquelle ils sont intégrés, en tant qu'expressions d'un temps et d'un lieu déterminé, tel que relevé dans bon nombre de publications. C'est ainsi le cas de Farago et Preziosi (2009 : 5) pour qui les musées sont des artefacts reposant sur des constructions sociales qui, par leur forme et l'arrangement de leur contenu, sont des miroirs à une échelle plus ou moins grande des sociétés dans lesquelles ils sont localisés.

Par ailleurs, selon Muteba Rahier, et même si les musées peuvent ne pas rencontrer toujours le succès souhaité en termes d'attrait du public, les représentations que l'on y trouve constituent des aspects symboliques de première importance du monde dans lequel nous vivons. En effet, les formations discursives, les modes de pensée ou les modes de représentation exposées au musée sont utilisées par les gens pour conceptualiser le monde, leur existence et l'existence des autres (Muteba Rahier, 2003: 61). C'est également le cas de Silven qui rappelle que le monde matériel possède une importance capitale dans la construction de l'histoire, du sens et de l'identité (Silven, 2010 : 140).

Notons cependant ici, au sein de l'étude de ce miroir déformant, ce que Pirotte a pu qualifier « d'effet musée » (Pirotte, 2001 : 34), indiquant que ces institutions sont conçues pour encourager un regard attentif en établissant des schémas spatiaux pour les objets exposés. En isolant les objets de leur monde, ils illustrent ainsi « une manière de voir ». En effet, d'un point de vue anthropologique, comme espaces d'abstraction, les expositions ramènent ensemble des spécimens ou artefacts qui ne se trouvent jamais ensemble et dans le même lieu et illustrent des relations qui ne pourraient pas exister en dehors du musée (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 3). Dans ce sens, les musées ethnologiques sont des espaces limités spatialement et temporellement qui montrent une vision atemporelle et « a-spatiale » en représentant tous les temps et toutes les cultures de toutes les époques dans un seul espace.

Cette prémisse reprend dans ce sens les affirmations déjà soulevées par Foucault au travers de son concept d'hétérotopie, popularisé lors de la conférence *Des espaces autres* en 1967, publiée en 1984, et dont le musée ethnologique pourrait être considéré comme le parangon. Le musée serait, selon l'auteur, un espace de différence éminemment central pour une culture mais dans lequel les relations entre les éléments sont suspendues, neutralisées ou inversées. Contrairement aux utopies, les hétérotypes sont de véritables lieux de la société, au cœur de celle-ci, où tous les emplacements d'une culture sont en même temps représentés, contestés et inversés. Les

hétérotopies sont ainsi des endroits en dehors des endroits bien qu'ils soient localisables. Selon Foucault,

« les hétérotopies sont ainsi des lieux isolés qui juxtaposent des objets incompatibles et des temps discontinus qui ont le rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce les espaces réels comme étant encore plus illusionnistes tout comme les cinémas ou les jardins botaniques » (Foucault, 1998 : 184).

Lord (2006), professeur en philosophie des musées, amplifia cependant cette thèse de Foucault qui se base, selon l'auteur, sur une vision du musée héritée du XIX^e siècle, lorsque l'on tentait de tout montrer dans ces institutions selon une perspective universaliste. L'auteur affirme ainsi que le musée n'est pas une hétérotopie du fait qu'il présente des objets provenant de différents cadres espace-temps dans un même espace mais plutôt parce qu'il présente des différences internes dans les objets présentés. Les musées sont donc des hétérotopies car ils présentent des interprétations sur les objets. Au contraire, c'est « l'espace de représentation » selon l'expression de Foucault qui est la véritable hétérotopie. L'interprétation comme définie dans cette optique, et la représentation, comme définie par Foucault, sont dès lors, selon Lord, connectées dans les musées. En effet, l'interprétation dans les musées est la manière dont les objets sont expliqués conceptuellement. La représentation est l'espace entre les choses et les manières dont on les conceptualise. L'institution muséale, à toutes les époques, a ainsi montré des relations particulières entre interprétation et représentation. En effet, aux XVI^e et XVII^e siècles, les objets des cabinets de curiosités n'avaient pas besoin d'être expliqués car ils étaient la représentation même de la nature, tandis qu'au XVIII^e siècle, avec la naissance du musée moderne, il existe une importance nouvelle de la didactique tout en expliquant les relations entre les objets. En conclusion, Lord affirme ainsi que le musée n'est pas hétérotopique comme lieu de stockage de pièces issues de temps et d'espace différents (selon les différents auteurs qui suivirent Foucault), mais est hétérotopique car il fournit une expérience entre les choses et les ordres conceptuels et culturels dans laquelle les objets s'intègrent.

A partir de cette idée, une anthropologie muséale des institutions ethnologiques permet d'analyser les catégories et les pratiques qui nous aident à « mettre en ordre » les univers naturels et sociaux dans lesquels nous vivons et à leur conférer un sens, au travers du spectre du multiculturalisme notamment. Les musées ethnologiques sont dans ce sens une entité privilégiée pour une « anthropologie du goût des autres » (De l'Estoile, 2007 : 20) nous offrant un point de vue sur la cosmologie occidentale moderne. En effet, à partir de la construction d'une image de l'altérité, les musées ethnologiques parlent de nous-mêmes, de la manière dont nous souhaitons être, des filtres sociaux, politiques et culturels qui conditionnent notre conception du monde et de la diversité culturelle, tandis que les différences perceptions des « Autres » induisent une perception parallèlement mouvante du « Nous ».

Ainsi, à partir de cette prémisse en tant que base de l'objet d'étude, notons que la question des liens entre l'Anthropologie et les musées ethnologiques constituera un arrière fond constant de cette thèse, alors que leur distanciation fut abordée et critiquée dès les années 1950 en Amérique, dont la publication de Sturtevant (1969) est la plus populaire, et au cours des années 1990 en France. En effet, l'Anthropologie muséale a suivi un rythme de développement inégal au cours de l'histoire de la discipline tandis que les productions objectives représentées dans les

expositions des musées anthropologiques ont varié selon les époques et selon les liens entretenus avec l'Anthropologie (Nederveen Pieterse, 1997 :130).

1.3. Etat de la question

A partir de ces prémisses, outre les études récentes portant sur l'évolution du panorama muséal ethnologique ainsi que l'intégration de l'immigration et de la diversité culturelle au musée liées à l'intérêt des institutions internationales pour cette question, cette thèse se basera sur une ample bibliographie qui abordera les effets du multiculturalisme dans les musées ethnologiques, sans toutefois que ce dernier constitue le point d'ancrage des publications. En effet, une grande part de ces dernières constituera d'une certaine manière la base même de la théorie multiculturelle, qui sera par la suite adoptée au travers de mesures politiques et muséales.

Alors qu'il est sans doute impossible de définir l'ensemble des aspects et approches abordés dans l'étude des musées ethnologiques, nous nous baserons ici sur quatre grandes phases dans l'étude de ces institutions, que nous aborderons dans les différents chapitres, en lien avec l'évolution de la réflexion multiculturelle, ayant à leur tour des effets très clairs sur les pratiques muséologiques qui se développeront à des vitesses différentes selon les pays.

La première, située au cours des années 1990 et fortement influencée par la théorie postcoloniale élaborée dès les années 1970 et 1980, abordera les musées ethnologiques et leurs expositions depuis une perspective anthropologique, donnant d'une certaine manière forme à l'Anthropologie muséale. La seconde, située grosso modo au cours de la décennie des années 1990, portera sur les liens entretenus entre les musées ethnologiques et les communautés, alors que la réflexion multiculturelle toucha de plein fouet l'institution muséale en tant qu'instrument symbolique de représentation de la Nation. La troisième phase, située au cours des années 2000 portera sur le rôle du musée, et notamment de l'institution ethnologique, dans la mise en place de politiques de dialogue interculturel entre les différents secteurs de la société multiculturelle, à partir de la mise en place de nouvelles pratiques muséologiques. Enfin, la quatrième phase abordera le musée et l'exposition à partir d'un point de vue sociologique et communicationnel, en tant qu'actes de médiation, tel que cela fut tout particulièrement abordé en France sous l'influence de Davallon.

1.3.1. L'analyse anthropologique des musées ethnologiques et de leurs collections

Suite aux intenses critiques faites aux institutions muséales ethnologiques au cours des années 1970 et 1980 portant sur la représentation européocentriste et colonialiste des populations, telles que nous l'analyserons dans le premier chapitre, ces institutions constitueront un terrain d'étude

important à partir des années 1990, et ce tout particulièrement dans le monde anglo-saxon mais également en France, donnant lieu à un grand nombre de publications. Il est sans doute possible d'intégrer ce regain d'intérêt pour les musées ethnologiques au sein de la lente consolidation de la discipline muséologique au cours des années 1980 à partir de l'étude théorique des musées, considérée comme la « théorie muséologique »¹⁹.

Selon Bouquet (2001 : 1), cet intérêt pour l'étude des musées ethnologiques serait le signe d'une nouvelle rencontre entre ces institutions et les sciences sociales, née des nouvelles relations entre la discipline et les musées postcoloniaux. En effet, au cours des années 1990, influencée sans aucun doute par les études culturelles, l'Anthropologie sociale, qui s'était détachée des musées pour se restreindre au monde académique, étudia en effet progressivement l'institution muséale ethnologique, d'un point de vue extérieur, comme sujet d'étude et de nouveau terrain d'investigation (Handler, 1993), comme institution productrice de sens qui nous permet de réfléchir réflexivement sur notre image du monde et des sociétés et sur nous-mêmes (Dias, 2001: 112). Ainsi, selon De Boeck, citant Marcus et Fisher (1986) :

« la déconstruction du 'musée' impérialiste de la connaissance anthropologique est réalisée depuis la seconde moitié des années 1980, à partir d'une anthropologie redécouverte qui, peu à peu, commence à discerner des discours coloniaux différents. Suite à cette évolution, l'anthropologie est devenue un outil de critique culturelle en grande partie 'rapatriée' pour remettre en cause les fondements de nos propres représentations et de notre rapport à l'autre tel que nous le construisons » (De Boeck, 1996 : 146)

A partir de cette idée, dès les années 1980, et tout particulièrement au cours des années 1990, alors que l'Anthropologie retournera vers l'étude de musées anthropologiques, et que la muséologie abordait l'étude des musées et de la conception de leur création²⁰, les musées ethnologiques furent abordés d'un point de vue anthropologique, tout particulièrement en Amérique du Nord, à partir de l'étude de la représentation qui y est faite des peuples « Autres »²¹. Ainsi, selon Stocking, à qui l'on doit l'un des premiers ouvrages concernant l'étude

19 En effet, bien qu'il ne semble pas exister de date précise concernant la naissance de la muséologie, il est possible de voir son émergence dès les années 1970 à partir de deux orientations. La première serait constituée par cette étude des musées en tant que production culturelle, sociale, politique et symbolique et étudiée depuis de nombreux points de vue (dont l'Anthropologie). La seconde constituerait la muséologie en tant que discipline pratique et professionnelle dotée d'une méthodologie particulière afin de créer le discours muséologique et expositif. Ainsi, selon la page internet de l'institution Smithsonian : les « *Museum Studies* », appelées « Muséologie » dans le contexte francophone, est la discipline qui regroupe les idées et les questions touchant à la profession muséale-depuis les habilités quotidiennes requises pour faire fonctionner un musée jusqu'aux théories sur le rôle social des musées. Notons cependant que ce champ d'étude, considéré parfois comme sous-discipline de l'Anthropologie sociale et culturelle aura du mal à se consolider en tant que discipline. Ainsi, c'est seulement à partir des années 1990 que cette discipline émergea en France, discipline pour laquelle la revue « Culture et Musées », anciennement « Publics et Musées » fut, et constitue toujours l'un des fers de lance. En outre, dans de nombreux cas, la muséologie, en tant que discipline professionnelle, est une option mineure de l'anthropologie sociale puisque le musée est considéré comme centre de divulgation de la connaissance anthropologique plutôt que comme centre de recherche. Cette étude se développa également en Catalogne, notamment avec la création d'un master en gestion du patrimoine, dès 1994, à l'Université de Barcelone, sous l'impulsion notamment de Xavier Roigé, qui contribua en outre à établir de nouveaux liens entre l'institution muséale et les anthropologues.

20 Voir les publications d'Hudson (1991), Pomian (1987) et Poulot (1992).

21 Notons les ouvrages de Clifford (1988), Pearce (1989), Freed (1991), Bouquet (1991), Jonaitis (1992), Jones (1993), Harrison (1993), Hunt (1993), Kaplan (1994), Coombes (1994), Duncan (1995), Macdonald et Fyfe (1996), Herle (1997), Clifford (1997), Boswell et Evans (1999), Cooke et Wollen (1999) ou encore Dahl et Stade (2000). Aux Etats-Unis, cet intérêt est particulièrement visible dans la création en 1991 de la revue *Museum Anthropology* publiée par le *Council for Museum Anthropology*, qui s'intéresse aux musées ethnologiques.

de la représentation au sein des musées ethnologiques, par ailleurs sans aucun doute l'un des plus cités dans le monde anglo-saxon, cette institution constituerait les archives de ce que les anthropologues ont appelé la « culture matérielle ». Les objets de cette culture matérielle seraient ainsi les objets des « Autres », des êtres humains dont les différences et les similitudes sont signalées par des observateurs extérieurs (Stocking, 1985 : 4). Cette étude des représentations des cultures serait par la suite reprise par de nombreux auteurs en lien avec le colonialisme (notamment Barringer et Flynn, 1998), dont la plupart se rattacheront aux études postcoloniales, particulièrement dans le monde anglo-saxon, mais également dans le reste du monde dès la fin des années 1990.

Parallèlement à cette évolution, de nombreux auteurs vont ainsi traiter des collections des musées ethnologiques, en s'intéressant tout particulièrement à leurs changements de statuts, de valeurs et d'interprétation des objets lorsqu'ils changent de contexte²², fortement influencés par les théories d'Appadurai concernant « la vie sociale des objets » (Appadurai, 1986). En effet, selon l'auteur :

« Nous devons suivre les objets eux-mêmes, car leur signification sont inscrites dans leurs formes, leurs utilisations, leurs trajectoires. C'est seulement au travers de l'analyse de ces trajectoires que l'on peut interpréter les transactions humaines qui animent les objets. Ainsi, même si du point de vue théorique, les acteurs humains encodent les choses avec des significations, d'un point de vue méthodologique, ce sont les choses-en-mouvement qui illuminent leur contexte humain et social » (Appadurai, 1988 : 5)

Krishenblatt-Gimblett (1998: 3) rappelle en effet que les objets ethnologiques ne commencent pas leur vie comme objets ethnologiques mais le deviennent au travers d'un processus de détachement et de contextualisation. Ainsi, les pièces qui se trouvent dans les musées ethnologiques sont des objets d'ethnographie, créés par les ethnologues par le fait d'avoir été définis, détachés et emportés par des ethnographes (Kirshenblatt-Gimblett: 1998: 17-18). C'est également ce que rappelle Mack (2000: 237), pour qui les objets ethnologiques n'existent pas vu qu'il n'y a que des regards ethnologiques portés sur des objets. Ainsi, ce qui distingue un objet de collection ethnographique, qu'il soit d'origine naturelle (écofact) ou réalisé par la main de l'homme (artefact), c'est qu'il a perdu la fonction d'usage qu'il avait à l'origine pour en acquérir une nouvelle, -symbolique, en arrivant dans le musée. D'une certaine manière, l'objet entame donc une seconde vie avec d'autres usagers qui l'ont intégré dans leurs pratiques et leur discours (Bonnot, 2002).

Ce changement de statut des collections, et sa perception au sein des institutions ethnologiques fut tout particulièrement étudié par Clifford (1988), qui fut le premier à définir le système « Art-Culture », repris dans le tableau suivant:

22 C'est le cas notamment de Clifford (1988), Price (1989) ou encore Thomas (1991).

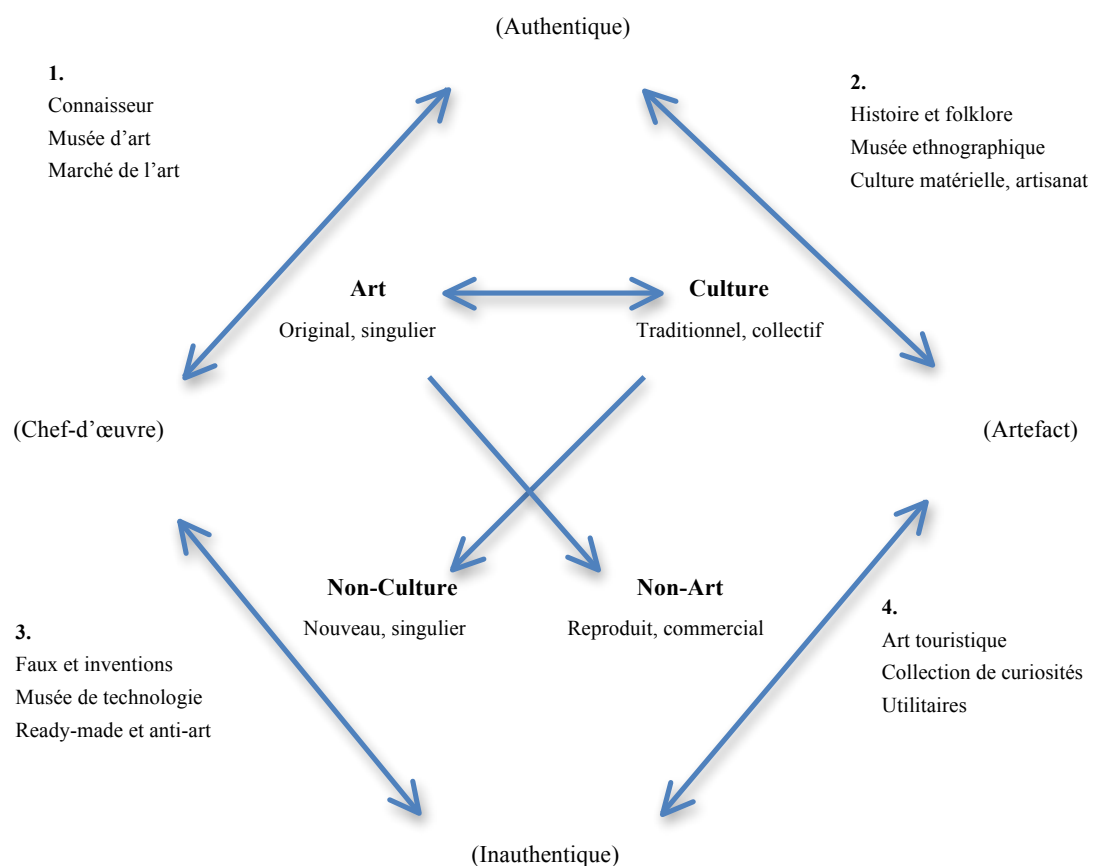


Tableau 1 : Le Système Art-Culture selon Clifford. Réalisation de l'auteur, à partir du schéma original (Clifford, 1988: 224).

Selon l'auteur (Clifford, 1988 : 223), ce schéma part ainsi d'une opposition qui génère quatre termes, établissant quatre zones sémantiques au sein desquelles peuvent être situées les différentes valeurs attribuées aux objets exposés au sein des expositions. La première consiste en une zone d'œuvres authentiques artistiques, la seconde en zone d'artefacts authentiques culturels, la troisième en zone d'œuvres inauthentiques non-culturelles et la quatrième en zone d'artefacts inauthentiques non-artistiques. Au sein de ce schéma, ce statut ou cette perception

des objets au sein des expositions évolue, en passant d'une zone à une autre, tel que nous l'étudierons lors de l'analyse des rénovations des musées ethnologiques.

Suite à cette étude portant sur les changements de statuts, certains musées tentèrent d'aborder ces questions, donnant lieu à de précieux apports scientifiques. Aux Etats-Unis, ce fut tout particulièrement le cas de deux expositions, toutes deux tenues au Musée d'Art Africain (*Museum of African Art*) de New York, et dirigées par Susan Vogel, qui abordèrent tout particulièrement le transfert de la seconde à la première zone du schéma de Clifford.

La première exposition, « Art/Artefact : L'art africain dans les collections anthropologiques » (*Art/Artefact: African Art in Anthropology Collections*), en 1987, questionnait les représentations muséales de l'Afrique en présentant un collage historique qui montrait différentes manières dont les objets africains ont été représentés, en tant que curiosités, artefacts ou art. Malgré les nombreuses critiques qui lui furent faites postérieurement pour sa vision formaliste des arts africains, Vogel (1991 : 200-201), suggérait ainsi de ne plus parler de l'art africain mais plutôt de nos approches par rapport à l'art africain que l'on pourra toujours mieux expliquer que ce dernier. En effet, l'appréhension des formes, de l'iconographie et de l'esthétique ne permettra jamais totalement d'expliquer quelque chose sur la culture d'origine de ces pièces. Selon Vogel (1991 : 193), il existe donc une grande différence entre l'appréciation (esthétique) et la compréhension, bien que Clifford (1997) parlait de l'existence d'un « scientisme esthétique », à mi-chemin entre ces deux approches. Outre cette première exposition, en 1994, le Musée présenta « *Exhibition-ism. Museums and African Art* », qui approfondissait la réflexion à partir de l'analyse des pratiques expositives de l'art africain, les comparant à la manière dont ce dernier est perçu dans son contexte d'origine.

Au sein de ce courant d'étude ouvert par Clifford, notons la publication « *Cannibal Boxes* » (1992), qui définit les limites des quatre approches historiques des musées ethnologiques (les cabinets de curiosités, les premiers musées ethnologiques, l'anthropologie contextuelle et l'anthropologie formaliste) à partir de leurs points communs. Premièrement, selon l'auteur (Ames, 1992 : 53), elles sont toutes comparatives en plaçant des objets particuliers au sein d'un contexte plus large de discours et d'analyse intellectuels. Deuxièmement, ces quatre approches différentes sont toutes des vues externes du passé de l'autre et restent donc des tentatives de simuler l'expérience des autres. Enfin, elles sont toutes imparfaites car elles ne représentent qu'une sélection d'une totalité plus large qu'il est impossible de montrer.

En effet, depuis les premiers musées ethnologiques, il existait une tentative de réaliser une présentation générale d'une société au travers de ses aspects géographiques, culturels ou sociaux. De nombreux musées ethnologiques présentent ainsi un schéma identique qui inclut une description du milieu naturel, un parcours historique (préhistoire, vestiges du monde antique, époques médiévale et moderne) ainsi qu'un parcours ethnographique autour des formes de productions traditionnelles et des différents éléments festifs, religieux et familiaux (Roigé, Boya et Alcalde, 2011: 177). A partir de cette « historiographie du fait expositif ethnographique », cette thèse tentera d'ajouter l'approche multiculturelle, en tant que nouveau filtre de perception de ces collections à partir de l'intérêt actuel des sociétés occidentales et de sa mise en place de nouvelles politiques de représentation et de formation d'identité multiculturelle.

Outre le monde anglo-saxon, ce courant de recherche se développa également en France, dont l'ouvrage de Dias (1991) constitue sans aucun doute l'une des premières principales recherches. A partir de ces dernières, outre les points communs des différentes approches historiques des musées ethnologiques, Bazin (2002 : 280) souligna la spécificité des musées ethnologiques, qui réside, selon l'auteur, dans le fait que les populations représentées s'y trouvent réduites aux traces matérielles qu'elles ont laissées. Cette attitude conduirait dès lors à une réduction tant historiographique (le passé ne subsiste que grâce aux traces et aux monuments qui nous servent de documents pour le connaître), que muséographique (sauf lors des expositions coloniales où des populations vivantes étaient présentées au public) puisque le musée ne peut d'ordinaire conserver et montrer de la vie des populations lointaines que ce qui est transportable et exposable: les objets.

Ainsi, outre la définition de ses particularités institutionnelles, selon Ames, l'un des enjeux de l'anthropologie des années 1990 serait surtout de percevoir le musée ethnologique comme un objet de notre société (Ames, 1992 : 44), tel que cela fut déjà souligné une décennie plus tôt par Halpin (1978: 41), futur premier directeur du Musée de la Civilisation du Québec. Influencé par les théories postcoloniales et poststructuralistes, Clifford (1988), dont les thèses furent reprises par de nombreux auteurs et muséologues, dont Shatanawi (2009 : 369), affirmait ainsi que « l'Autre » n'existe pas en dehors de la vision occidentale et que, en conséquence, les musées n'ont jamais représenté les Autres, mais plutôt la culture occidentale et sa vision du monde. En effet, selon Vogel (1991 : 201), le discours sur « l'Altérité » n'est jamais neutre et les objets présentés aux visiteurs sont toujours filtrés au travers de goûts, d'intérêts politiques ou de la connaissance des commissaires et des scientifiques à un moment donné. Vogel (1991 : 192-193), mais également Ames (1992) suggèrent ainsi que dans les expositions des musées ethnologiques, nous apprenons plus sur nous-mêmes que sur les cultures que l'on souhaite montrer aux visiteurs. Karp affirma dès lors qu'avec la décolonisation, « les musées ethnologiques deviendront des musées parmi d'autres qui montrent les idées sur l'autre dans une forme crue du temps où ces idées sur l'autre se créaient » (Karp, 1991b :379).

1.3.2. L'analyse des liens existant entre les musées et les communautés

De par ces critiques, il est possible de voir dans la littérature anglo-saxonne, à partir de la fin des années 1980 et au cours des années 1990, un glissement progressif de l'analyse de la représentation de la diversité culturelle à l'étude des liens existant entre les communautés et les musées, alors que ces institutions mettront progressivement en place de nouvelles pratiques inclusives et multiculturelles au sein des musées nationaux. Les premières études proviennent ainsi tout particulièrement du Canada à la fin des années 1980, alors que les relations entre populations autochtones et institutions muséales furent mises à mal au travers d'une série d'épisodes qui eurent lieu dans deux institutions nationales, et qui furent diffusés dans le monde entier. Suite à ces épisodes, que nous aborderons dans le second chapitre, une série de conférences furent organisées. Ce fut le cas de « Conserver notre patrimoine » (*Preserving our Heritage*), organisée en 1988 conjointement entre l'Assemblée des Premières Nations et l'Association des Musées Canadiens et qui donna naissance à la formation d'un « *National Task Force* ». Suite à ces premières réflexions, en 1989, un groupe de travail sur les Premières Nations fut constitué sous la dénomination « *Turning the page : forging new partnership*

between museums and First Peoples », donnant lieu à l'instauration de nouvelles pratiques muséales, proposées et analysées par différents auteurs²³. Enfin, en 1992, lors de la célébration des cinq cents ans de la découverte de l'Amérique par les Européens, l'Association des Musées Canadiens et l'Assemblée des Premières Nations se réunirent afin de proposer un nouveau partenariat où les musées durent reconnaître et affirmer la volonté et le droit des Premières Nations à parler d'elles-mêmes. Un nouveau type de partenariat plus équilibré fut ainsi établi entre les musées et les populations autochtones, donnant lieu à de nouvelles pratiques muséographiques (Ames, 1992).

Suite à ces épisodes, au cours des années 1990, de nombreuses publications parurent sur les relations entre les institutions muséales et les communautés culturelles, principalement autochtones²⁴, tandis que de nombreux congrès furent organisés afin de mettre en place de nouvelles méthodes de travail qui donnèrent naissance à de nouvelles approches, telles que nous les aborderons dans le quatrième chapitre de cette thèse²⁵.

Outre ces nouvelles pratiques, amplement étudiées (notamment par Dubuc et Turgeon, 2004), c'est ainsi également à cette époque que furent analysés les musées « ethniques » créés au cours des années 1980, qui attireront l'attention de nombreux auteurs²⁶, alors que d'autres abordèrent les nouvelles formes muséales nées en dehors de l'Europe. Ces formes muséales furent en effet étudiées par des chercheurs des anciennes métropoles, ou des zones d'influences culturelles et scientifiques. Dans l'exemple français, c'est spécialement le cas de la Nouvelle-Calédonie tout particulièrement autour de la figure d'Emmanuel Kasarhérou dans le contexte du Centre Jean-Marie Tjibaou et du Musée du Quai Branly où ce dernier travaille actuellement. Dans le cas de l'Océan Indien, notons également l'importance de la politologue Françoise Vergès, issue de la famille Vergès, activiste anticolonialiste réunionnaise, et membre du département politique du Centre for Cultural Studies du Goldsmiths College de l'Université de Londres, et son omniprésence dans les questionnements portant sur le colonialisme ainsi que l'esclavage dans les musées. Dans le contexte pacifique, notons les études réalisées par des chercheurs

23 Ce fut notamment le cas de Nicks et Hill (1991), Assembly of First Nations and the Canadian Museums Association (1992), Wilson, Erasmus et Penney (1992), mais également par de nombreuses publications d'Ames qui proposèrent la mise en place de nouvelles pratiques muséographiques (notamment Halpin et Ames, 1999).

24 Notons tout spécialement la publication de Simpson en 1996 portant sur les relations créées entre les musées « majoritaires » et les communautés autochtones et culturelles dans le monde occidental.

25 En Grande-Bretagne, notons « Making exhibition of ourselves : The limits of objectivity in representation of other cultures » tenue au British Museum en 1986 qui aborda pour l'une des premières fois ces questions de représentations des autres cultures et de son objectivité. Aux Etats-Unis, mentionnons spécialement les conférences « The Poetic and Politics of Representation » en 1988 et « Museum and Communities » en 1990, toutes deux tenues à l'International Center of the Smithsonian Institute, et qui eurent une très grande influence pour la réflexion, notamment et surtout grâce aux deux publications qui les accompagnèrent (Karp et Lavine, 1991 pour la conférence de 1988 et Karp, Kreamer et Lavine, 1992, pour la conférence de 1990). Dans le même sens, notons enfin la conférence « Tonga Maori » de 1990 en Nouvelle-Zélande où les Maoris expliquèrent aux conservateurs des plus grands musées occidentaux leur vision ainsi que l'importance des pièces et de leurs croyances par rapport à leur patrimoine. Enfin, en Europe, bien que beaucoup plus tardivement, notons la tenue du colloque international « S'exposer au musée. Représentations muséographiques de Soi » dans le cadre de l'inauguration de l'exposition « Maori. Leurs trésors ont une âme » au Musée du Quai Branly (29 et 30 novembre 2011), réalisée en collaboration avec le Musée national néozélandais. Ce colloque souhaitait en effet traiter des enjeux de la présentation muséographique d'une identité culturelle telle qu'elle est vue par les représentants de cette même culture, en explorant les visées, les formes et les limites de la mise en musée de sa propre identité et de la tradition dans laquelle elle est censée s'inscrire.

26 Voir notamment Clifford (1991 et 1997), Ames (1992), Jones (1996), Simpson (1996), Mauze (1999 et 2001), Parezo (1998), Peers (2000) et Dubuc (2002).

principalement australiens, néo-zélandais ou nord-américains²⁷. Enfin, notons les différentes recherches actuellement menées sur les musées au Mexique²⁸, mais également dans d'autres parties de l'Amérique latine, notamment au Chili, tel que cela est étudié actuellement à l'Université de Barcelone par la doctorante Alejandra Canals.

Dans ce contexte, en tant que continuation des premières études réalisées sur les collections des musées ethnologiques ainsi que leur statut, certaines publications étasuniennes vont porter sur l'art contemporain des communautés autochtones²⁹ mais également ethniques (Lippard, 1990), alors que la réflexion multiculturelle était en train de se développer et de s'internationaliser. Ce sera également à cette époque que sera amplement traitée la question de l'art contemporain « global », tout spécialement africain, également exposé à partir de cette époque dans de nombreux musées et galeries des grandes capitales artistiques occidentales, mais également progressivement, en Europe, au sein des musées ethnologiques. Outre l'exposition « Les magiciens de la terre » tenue au Centre Pompidou de Paris en 1989 et les expositions tenues dans le cadre du festival « Africa 95 » et « Africa 05 » en Grande-Bretagne, indiquons les publications de l'historien de l'art de l'Université Laval, Bogumil Jewsiewicki (1989, 1992, 1995) ainsi que les expositions dont il fut le commissaire, et dont il coordonna les catalogues³⁰.

Enfin, mentionnons que ces recherches portant sur les liens entre musées et communautés, tout spécialement ethniques, intégreront également progressivement d'autres types de multiculturalisme, qui feront leur entrée au musée, avec la reconnaissance de nouveaux secteurs, principalement des femmes et des homosexuels (Conlan et Levin, 2010), avec la réalisation d'études mais également d'expositions et la construction de musées, bien que nous aborderons ici très peu cette question. En effet, selon Chaumier (2005), les musées sont aujourd'hui intégrés dans la logique identitaire communautaire, prenant le relais des revendications de reconnaissance des identités culturelles par des groupes de populations. Dans ce sens, selon Macdonald (2003), les musées doivent désormais réfléchir sur les liens qu'ils entretiennent avec la société, à l'heure où les identités nationales sont questionnées.

1.3.3. Le rôle du musée (ethnologique) dans la promotion du multiculturalisme

En tant que conséquence de la « naissance » de la réflexion multiculturelle, on verra au cours des années 1980, une nouvelle grille de lecture des conflits sociaux, à partir de l'ethnicité ou de

27 Outre la publication précoce de Mead (1983), c'est le cas de Brennan (1990), Hakiwai (1990), Eoe et Swadling (1991), Thomas (1991), Cole (1994), Coombes (1994), Macleod (1998) et Kreps (2003) qui tenta de réaliser un état des lieux de cette question.

28 Voir Camarena et Morales (2010) et González Meza (2012 et 2014).

29 Voir Phillips (1989 et 1994), Phillips et Steiner (1990), Schildkrout et Keim (1990), Mack (1990), Berlon et Phillips (1992).

30 Mentionnons ainsi tout particulièrement l'exposition « Peinture urbaine et politiques au Zaïre » (Urban painting and politics in Zaire) en 1988 au Woodrow Wilson Center de Washington, « Une chronique du Congo. Patrice Lumumba dans l'art urbain » (*A Congo Chronicle. Patrice Lumumba in Urban Art*) au Musée d'art africain (*Museum for African Art*) de New York en 1999, « Vues, Peintures du Congo » (*An/Sichten, Malerei aus des Kongo*) en 2002 au Musée d'ethnologie de Vienne (*Museum für Völkerkunde*), en collaboration avec Barbara Plankensteiner, et enfin l'exposition « Le passé et le présent dans la peinture urbaine congolaise » au cours de la manifestation « Rendez-vous de l'Histoire de Blois » à Blois, en France, en 2004.

la culture des acteurs. Dans ce contexte, au cours des années 1990, de nombreuses publications portèrent sur le multiculturalisme, et tout particulièrement sur les politiques d'intégration sociale de la diversité culturelle³¹. Par ailleurs, alors que la plupart de ces dernières parurent en Amérique du Nord ou en Australie, certains auteurs, tant en Grande-Bretagne qu'en France, vont également questionner la possibilité de vivre ensemble dans le futur, dans des sociétés multiculturelles. Ce sera ainsi tout spécialement le cas de Hall (1993) en Grande-Bretagne, face à l'affirmation des différences culturelles au sein des populations britanniques, ou de Wieviorka (1996) et Touraine (1997) en France, questionnant cette même individualisation croissante à partir de critères culturels qui rendrait difficile l'existence d'un sentiment d'appartenance collective.

Cette logique se retrouvera en effet au cours des années 2000, lorsque des émeutes eurent lieu dans de nombreuses capitales européennes, qui furent interprétées académiquement, politiquement et médiatiquement comme des conflits de type culturel et communautaire, nés dans des contextes de forte immigration, dont les descendants sont perçus comme conflictuels. Les attaques terroristes new-yorkaises de 2001 ainsi que les différents attentats islamistes dans le monde occidental marqueront très certainement l'apogée de cette conception, qui sera appliquée dès lors à l'échelle internationale, et qui sera théorisée sous l'idée d'une logique de « choc des civilisations », selon la thèse de Huntington (1996), qui caractériserait les relations interculturelles. C'est également dans ce sens qu'il faut lire les déclarations de la mort du multiculturalisme prononcées depuis 2010 par la chancelière allemande Angela Merkel, le Premier ministre australien John Howard, le Premier ministre britannique James Cameron ou encore le Président de la République française Nicolas Sarkozy en 2011, telles que nous les analyserons dans le troisième chapitre de cette thèse, souhaitant un retour vers de nouvelles politiques nationalistes.

Dans ce contexte de profonde socialisation des politiques culturelles et muséales, au service des politiques sociales, parallèlement aux analyses faites des rénovations des institutions ethnologiques abordées dans la formulation du problème de recherche, les institutions muséales et ethnologiques vont être étudiées dès la fin des années 1990 à partir de leurs possibilités de promouvoir la cohésion sociale à partir de la mise en place de nouvelles pratiques muséographiques. Il est ainsi possible de définir deux grandes lignes de recherche, influencées par deux chercheurs en science sociales situés, pour l'un, dans le monde anglophone et, pour l'autre, dans la sphère francophone, qui prolongeront leur réflexion, vues précédemment, afin d'étudier la manière dont ces institutions permettent de jouer un rôle dans la reconnaissance de la multiculturalisation des sociétés.

Premièrement, ce sera le cas de la publication de Clifford (1997) qui popularisa le concept de « zone de contacts », utilisé pour la première fois par Pratt (1991), non pas dans le contexte muséal, mais pour discuter de la médiation culturelle dans le contexte éducatif, compris en tant qu'espace social « où des cultures se rencontrent, se heurtent, se battent entre elles, souvent dans

31 C'est le cas, entre autres, de Taylor (1992), Kymlicka (1995), Glazer (1997), Modood et Werbner (1997) et Parekh (2000).

des contextes de grandes relations asymétriques de pouvoir » (Pratt, 1991: 34). En utilisant ce concept dans des contextes communautaires qui explorent les relations inégales de pouvoir basées sur d'anciennes relations coloniales, l'auteure a ainsi attiré l'attention sur les stratégies qui tentent d'inclure et de collaborer avec des populations considérées comme « Autres ». Dans ce sens, dans un premier temps, ce terme se réfère à la rencontre interculturelle, surtout en lien avec le colonialisme.

Clifford appliqua ce concept de Pratt aux musées, en observant que les relations de pouvoir colonial décrites par l'auteure se retrouvent dans l'interprétation des collections faite par les musées occidentaux, et plus particulièrement ethnologiques (Clifford, 1997 : 188-219). A partir de cette observation, et afin de dépasser ces relations de pouvoir dans l'interprétation des collections, Clifford appelle à la collaboration et au partage de l'autorité dans les musées à partir de la création d'une « zone de contacts ». Dans ce sens, selon Silven, le patrimoine culturel devient « un instrument pour exposer les conflits et les relations inégales de pouvoir comme l'expérience coloniale » (Silven, 2010 : 141).

Suite à cet ouvrage de Clifford, ce concept fut réutilisé dans la plupart des publications portant sur les musées, et particulièrement dans de nombreuses publications appliquées qui virent le jour au cours des années 2000, abordant une série d'expériences réalisées au sein des musées dans le but de créer cette zone de contacts, principalement à partir de pratiques collaboratrices, telles que nous les aborderons longuement dans cette thèse. Ces publications seront ainsi le fruit d'un intense va-et-vient entre la pratique muséographique et la théorie muséologique³².

Outre Clifford, Davallon étudiera le rôle du musée ethnologique dans la multiculturalisation des sociétés à partir du statut de l'objet, sur lequel le chercheur a très souvent porté son attention. Selon Davallon (2002 : 183), la présentation des collections dans un contexte multiculturel permet, d'une part, de convertir la distance culturelle en distance historique et, d'autre part, d'établir une continuité entre notre culture et la culture d'origine de ces objets en l'installant toutes deux dans la contemporanéité. Dans ce sens, l'objet ethnologique peut être une « trouvaille », concept clé de tout processus de patrimonialisation selon l'auteur, en ce qu'il sert de support au plaisir de découverte d'autres pratiques. Ainsi, dans le cas de la « musique du monde », cette « valeur de l'altérité » telle que décrite par Riegl (1984) permet de situer l'usage culturel d'un patrimoine exotique sur un même plan de contemporanéité. La « trouvaille » réside alors dans l'expérience de la découverte ou de la réception. La relation qui nous pouvons avoir avec cet objet nous permet de « vivre » une expérience appartenant à une autre culture (Davallon, 2002 : 184-185).

Dans ce sens, selon l'auteur, ce type de pratique permet de nous approprier de ces objets, qui ne constituent pas, d'une part, une médiation entre nous (aujourd'hui) et un monde d'origine (avant) qui appartiennent au même univers culturel, comme « objets de mémoire » (Davallon, 2002 : 181-182). D'autre part, les objets ne sont pas non plus médiateurs entre nous (maintenant) et un monde d'origine (ailleurs) qui est posé plus ou moins en continuité avec un

32 C'est notamment le cas de Boast (2011) ou encore d'Edwards et Mead (2013).

autre monde d'origine (avant) qui est celui de notre propre culture, comme « objets documents ». De la sorte, en confrontant l'objet ethnologique avec d'autres objets qui appartiennent à notre culture contemporaine mais qui leur sont ethnologiquement comparables, il se redessine une remise en question de la continuité entre l'objet ethnologique exotique et sa culture d'origine, comme de l'objectivation de la culture qui accompagne cette continuité. Dans ce sens, la culture exotique n'est plus seulement un objet scientifique mais constitue le point d'appui d'une réflexion sur le fonctionnement de notre propre culture. Les objets exotiques peuvent ainsi être regardés comme objets culturels et non plus comme spécimens ou échantillons (comme un document) (Davallon, 2002 : 179).

1.3.4. Le musée et l'exposition en tant que médiations

Outre l'intérêt des anthropologues pour le statut des collections ainsi que l'approche selon laquelle ces dernières sont perçues ou utilisées au sein des expositions des musées ethnologiques, dans le monde francophone, une nouvelle ligne de recherche va se développer à partir des années 1990 en étudiant le musée et l'exposition à partir d'une perspective sociologique et communicationnelle. Cette dernière donna lieu à une analyse des musées et des expositions en tant que « faits de langage » ou « média » à partir d'un point de vue sémiotique et communicatif influencé par l'application aux musées des théories barthiennes.

Cette recherche fut ainsi tout particulièrement développée autour de la figure de Jean Davallon (1992, 1999 et 2003), dont les théories furent depuis reprises par grand nombre de chercheurs, donnant lieu à l'étude de la médiation culturelle en tant que nouvelle perspective de recherche des musées ainsi que pratique professionnelle, dont la revue « Publics et Musées », devenue « Cultures et Musées » ainsi que le doctorat en Médiation du patrimoine organisé à l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse constituent très certainement les cheveux de bataille.

Selon cette approche, le musée constituerait une mise en place d'une médiation sociale entre un visiteur et des « objets du musée », dès lors plus complexe qu'une simple communication. La « procédure d'exposition » mise en place au travers de l'opération de « patrimonialisation » dont bénéficient les objets de musées aurait pour effet, selon Davallon (1992), de repenser l'opposition entre « muséologie d'objets » et « muséologie d'idées » pour y adjoindre une nouvelle forme ; la « muséologie de point de vue ». A la différence de ces deux formes de muséologie, la « muséologie de point de vue » constituerait une dynamique centrée sur le visiteur, non plus sur la conservation, comme c'est le cas de la « muséologie d'objet », ou comme système de communication de la « muséologie de savoir ». Comme on peut le voir sur le tableau suivant, cette nouvelle approche serait ainsi caractérisée par de nouvelles unités élémentaires, de fonctionnement, de type de rapport au visiteur, d'unité de présentation, de « personnage central », de matrice communication ainsi que de niveau institutionnel pertinent.

	Muséologie d'objet	Muséologie de savoir	Muséologie de point de vue
Unité élémentaire	Objet	Unité écologique (ensemble d'objets)	Séquence entière d'exposition
Modalité de	L'objet est rencontré par	Le savoir est présenté au	Le visiteur traverse un

fonctionnement	le visiteur	visiteur	point de vue
Type de rapport au visiteur	Une rencontre	Une communication	Une représentation
Unité de présentation	Objet ou vitrine	Panneau ou interactif	Séquence ou exposition
Le personnage central est...	Le conservateur	Le scientifique	Le chef de projet
Matrice communicationnelle	Réflexive	Transitive	Inclusive
Niveau institutionnel pertinent	La relation	La communication	L'organisation

Tableau 2 : Caractéristiques des trois formes de muséologie définies par Davallon. Adaptation de l'auteur, à partir du tableau original (Davallon, 1999 : 113).

1.4. Méthodologie utilisée

Du fait de la particularité du doctorat en gestion de la culture et du patrimoine dans le cadre duquel fut réalisée cette thèse, comme issue des « *Area Studies* » thématiques, et alors que l'analyse patrimoniale ne s'est pas cristallisée sous la forme d'une véritable discipline méthodologique, l'étude de notre thématique sera abordée à partir d'une méthodologie classique issue des sciences humaines et sociales. Cette dernière sera ainsi caractérisée par une intense recherche bibliographique ainsi qu'une longue recherche de terrain empirique basée essentiellement sur l'observation. Cette méthodologie, influencée en grande partie par la direction de cette thèse par l'anthropologue Dr. Xavier Roigé, mais également par la thématique étudiée qui nous a ouvert vers une nouvelle science tout à fait passionnante, consiste dans ce sens en une première approche de la méthodologie anthropologique, ou plus concrètement d'une « d'ethnomuséologie », paraphrasant le concept « d'ethnomuséographie » défini par Cirse (1977), l'un des principales théoriciens de la muséologie italienne, comme métalangage portant sur les « Autres ».

1.4.1. Une recherche bibliographique internationale et transversale

Outre les points de départ de cette étude, abordés précédemment, une grande partie de la bibliographie utilisée, et des différentes théories et perspectives que l'on y retrouve, sera intégrée dans le corps de la thèse, au sein des différents chapitres. En effet, comme le constatera le lecteur, l'analyse de la bibliographie fut particulièrement intense et provient de différents champs académiques. Ce sera ainsi tout particulièrement le cas des études patrimoniales (*Heritage Studies*), de la muséologie (*Museum Studies*), de l'Anthropologie et de l'Anthropologie muséale, du postcolonialisme, des études culturelles, ainsi que de l'histoire culturelle, dont la plupart des recherches réalisées continuent de constituer la base de la réflexion actuelle, dont la théorie continue d'être fournie par ces dernières. Dans ce sens, cette étude de l'intégration du multiculturalisme au sein des musées ethnologiques et de leur rénovation apportera une lecture transversale à ces différentes questions, en tentant de les lier à

la question du multiculturalisme et son intégration au sein des politiques institutionnelles, expositives et de collections.

Outre cette large base théorique, cette étude tentera d'aborder également cette question d'une manière comparative, principalement entre les traditions anglo-saxonnes et francophones, afin de percevoir les différentes manières dont ces dernières ont traité de cette thématique, alors que leur perception du multiculturalisme fut traditionnellement posée en tant qu'exact contraire. En effet, et alors que la France, la Grande-Bretagne et les Etats-Unis d'Amérique développèrent chacun une profonde réflexion portant sur le développement de l'Anthropologie en lien avec les musées, et ce dès la création de ces institutions, il semblerait que ces deux traditions n'entretenaient pendant longtemps que peu de liens entre elles, si ce n'est récemment en France, dans les récentes études influencées par le postmodernisme. En conséquences, les auteurs s'y rattachant étudient des modèles muséaux très différents, si bien que certaines institutions, telle que le Musée du Quai Branly, attirent l'ensemble des chercheurs. Ainsi, une institution comme le Musée d'ethnographie de Neuchâtel est quasiment inexistante dans les publications anglo-saxonnes, alors qu'elle répond à une approche muséologique propre du monde francophone et de sa longue tradition muséale et ethnologique.

Notons qu'il existe également d'autres réflexions quant à l'objet d'étude de cette thèse, dans le contexte alémanique notamment, où les musées ethnologiques sont particulièrement vivants et innovants, bien que peu de publications semblent porter sur cette question. Notons enfin que ces questions sont peu traitées dans des pays méditerranéens, où l'Anthropologie n'entretient traditionnellement que peu de liens avec l'institution muséale, ainsi qu'en Europe de l'Est où les musées ethnologiques furent plutôt étudiés en lien avec le processus de construction d'un discours nationaliste postsoviétique où les questions d'immigration et de décolonisation ne semblent pas jouer un rôle important.

Enfin, d'un point de vue pratique, notons que, suite à l'intégration dans cette thèse de nombreux exemples d'expositions et d'institutions dont les titres et les dénominations sont rédigés dans différentes langues, nous avons opté pour en intégrer dans le texte une traduction française, réalisée par l'auteur. Les noms officiels seront indiqués entre parenthèses, directement après la traduction, afin de conserver l'esprit de leur signification ainsi de leur ton, parfois difficilement traduisibles.

1.4.2. Une double étude de terrain basée sur l'observation

Outre cette recherche bibliographique, cette thèse fut élaborée à partir de deux phases successives de travail de terrain. La première se déroula globalement au cours de l'année 2011, et fut constituée par une série de visites d'observation, généralement d'une journée, afin d'analyser les expositions, temporaires et permanentes, ainsi que les activités mises en place par un grand nombre de musées ethnologiques, ou liés traditionnellement à cette discipline. Initialement constitué par un nombre limité d'institutions nationales, l'intérêt pour la thématique nous porta en effet à élargir l'ampleur de cette première phase de terrain, en visitant la plupart des institutions européennes ainsi qu'en abordant légèrement le continent américain, dont la visite fut riche d'apprentissage en termes de comparaison (voir tableau 3). En outre, suite à ces visites, lors de la phase de post-observation, des recherches furent également menées sur

internet et au sein de la littérature scientifique, afin d'analyser les différentes politiques précédemment menées par ces mêmes institutions. Cet intérêt pour une recherche approfondie, née de la passion pour la thématique, doublée de la richesse des réflexions proposées par certaines institutions et auteurs, ont ainsi donné lieu à cet essai, dont la longueur pourra être jugée, par certains, comme excessive.

Institution visitée	Lieu	Date de la visite
Musée interculturel (<i>Interkulturelt Museum</i>)	Oslo	Octobre 2010
Imagine Culture and Identity	Amsterdam	Avril 2011
Musée de l'immigration d'Ellis Island (<i>Ellis Island Immigration Museum</i>)	New York	Octobre 2011
Musée canadien de l'immigration au Quai 21	Halifax	Octobre 2011
Musée du Quai Branly	Paris	Novembre 2011
Cité nationale de l'histoire de l'immigration	Paris	Novembre 2011
Musée Guimet	Paris	Novembre 2011
Musée Dauphinois	Grenoble	Décembre 2011
Musée d'ethnographie	Genève	Décembre 2011
Musée d'ethnographie	Neuchâtel	Janvier 2012
Musée Linden (<i>Lindenmuseum</i>)	Stuttgart	Janvier 2012
Musée des cultures du monde (<i>Museum Weltkulturen</i>)	Mannheim	Janvier 2012
Musée à l'air libre (<i>Openlucht Museum</i>)	Arnhem	Janvier 2012
Musée de Croydon (<i>Croydon Museum</i>)	Croydon	Février 2012
Musée de Hackney (<i>Hackney Museum</i>)	Londres	Février 2012
Musée des Docks de Londres (<i>Museum of London Docklands</i>)	Londres	Février 2012
Musée Horniman (<i>Horniman Museum</i>)	Londres	Février 2012
Musée Geffrye (<i>Geffrye Museum</i>)	Londres	Février 2012
Musée Pitt-Rivers (<i>Pitt Rivers Museum</i>)	Oxford	Février 2012
Musée d'histoire de l'immigration de Catalogne (<i>Museu d'història de la immigració de Catalunya</i>)	Barcelone	Février 2012
Musée du monde (<i>Wereldmuseum</i>)	Rotterdam	Mars 2012
Musée royal d'ethnographie (<i>Rijksmuseum Volkenkunde</i>)	Leyde	Mars 2012
Musée Malukku (<i>Malukku Museum</i>)	Utrecht	Mars 2012
Musée ethnologique (<i>Museu etnològic</i>)	Barcelone	Avril 2012
Musée national préhistorique ethnographique Luigi Pigorini (<i>Museo nazionale preistorico etnografico Luigi Pigorini</i>)	Rome	Avril 2012
MAS-Museum aan de stroom	Anvers	Mai 2012
Musée des cultures du monde (<i>Weltkulturen Museum</i>)	Francfort	Mai 2012
Musée Rautenstrauch-Joest (<i>Rautenstrauch-Joest-Museum</i>)	Cologne	Mai 2012
Pointe-à-Callière. Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal	Montréal	Juin 2012
Centre d'histoire de Montréal	Montréal	Juin 2012
Musée de la civilisation	Québec	Juin 2012
Musée des civilisations	Gatineau	Août 2012
Musée d'ethnographie (<i>Museum für Völkerkunde</i>)	Hambourg	Août 2012
Musée d'outre-mer (<i>Überseemuseum</i>)	Brême	Août 2012

Centre de l'émigration allemande (<i>Deutsches Auswanderer Haus</i>)	Bremerhaven	Août 2012
Musée des cultures européennes (<i>Museum Europäischer Kulturen</i>)	Dalhem	Août 2012
Humbolt Box	Berlin	Août 2012
Musée Gay (<i>Schwules Museum</i>)	Berlin	Août 2012
Musée FHXB Friedrichshain-Kreuzberg (<i>FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museum</i>)	Berlin	Août 2012
Musée de Neuköln (<i>Neuköln Museum</i>)	Berlin	Août 2012
Musée ethnologique (<i>Ethnologisches Museum</i>)	Dalhem	Août 2012
Musée d'ethnographie (<i>Etnografiskamuseet</i>)	Stockholm	Septembre 2012
Musée de l'Asie occidentale (<i>Östasiatiska museet</i>)	Stockholm	Septembre 2012
Skansen	Stockholm	Septembre 2012
Musée nordique (<i>Nordiska Museet</i>)	Stockholm	Septembre 2012
Musée des cultures (<i>Weltkulturen Museum</i>)	Bâle	Janvier 2013
Musée de l'Amérique (<i>Museo de América</i>)	Madrid	Mars 2014
Musée national d'Anthropologie (<i>Museo nacional de Antropología</i>)	Madrid	Mars 2014

Tableau 3: Institutions visitées au cours de la première phase du travail de terrain.

Une fois cette première étude de terrain finalisée, la seconde phase se déroula au cours de l'année 2012 au sein de trois institutions (le Musée des Tropiques d'Amsterdam, le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren et le Musée des cultures du monde de Göteborg), comprises comme microcosmes du panorama muséologique et muséographique mondial, intégrées dans des territoires nationaux aux caractéristiques claires et différenciées, notamment en termes de réflexion multiculturelle.

Institution visitée	Lieu	Date de la visite
Musée des Tropiques (<i>Tropenmuseum</i>)	Amsterdam	Mars 2012
Musée royal de l'Afrique centrale	Tervuren	Mai 2012
Musée des cultures du monde (<i>Världskulturmuseet</i>)	Göteborg	Septembre 2012

Tableau 4: Institutions visitées au cours de la seconde phase du travail de terrain

Le choix pour ces cas d'études réside dans le fait que ces musées sont similaires en de nombreux points, faisant des politiques institutionnelles, des expositions, des activités ainsi que des pratiques de collection, des variables comparables entre elles. D'une part, il s'agit toutes d'institutions nationales ayant tenté d'intégrer le multiculturalisme au cours de profondes rénovations ayant eu lieu au cours des dix dernières années. Certaines étaient finalisées lors de la réalisation de notre travail de terrain, tandis que d'autres étaient en cours. Par ailleurs, en termes de gestion, ces musées font tous partie d'organisations plus amples, soit destinées à la collaboration internationale, soit constituant un réseau de musées nationaux. Ces différentes institutions possèdent enfin un budget ainsi qu'un nombre de travailleurs semblables, mais également une affluence annuelle située autour des 200.000 visiteurs.

Outre ces points communs, ces institutions présentent cependant un traitement très différent de la réflexion multiculturelle, permettant dès lors d'en caractériser les diverses conséquences sur les politiques institutionnelles, les expositions ainsi que les activités. En effet, alors que le multiculturalisme constitue très clairement un paradigme mondial-toutes les institutions tentant de l'intégrer d'une manière ou d'une autre-, son traitement présente des caractéristiques nationales très claires, influençant un traitement muséologique particulier dont l'analyse

constituera le point central de cette seconde partie du travail de terrain. Ces rénovations constituent de la sorte un terrain d'observation fécond offrant une série de solutions et d'idées muséologiques quant à la reconnaissance du multiculturalisme au sein des contextes particuliers.

Le Musées des Tropiques d'Amsterdam (*Tropenmuseum*) fut ainsi l'une des premières institutions européennes à se rénover, en souhaitant intégrer les questionnements muséographiques les plus récents, dans un contexte national qui a toujours porté un intérêt très important au multiculturalisme, et tout particulièrement à l'immigration. Les différentes phases de cette intégration du multiculturalisme au cours de l'histoire de l'institution, et ce dès les années 1970, sont dès lors riches d'apprentissage quant à leurs effets sur les expositions et les pratiques de collections, tout en offrant de précieux éclairages sur le rôle social et civique des institutions muséales ainsi que leurs capacités réelles d'action lorsque les politiques nationales en termes de gestion de la différence évolue vers de nouvelles directions, comme ce sera le cas à partir des années 2010 aux Pays-Bas.

Le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, qui constituera le deuxième cas d'étude, est particulièrement intéressant pour le processus de rénovation au sein duquel il se situait lors de nos observations empiriques. Au sein de ce dernier, le multiculturalisme fut intégré à partir de son versant décolonialiste, en offrant de nouvelles perspectives et de nouvelles méthodes du traitement de l'histoire coloniale, intrinsèquement liée à la construction des musées ethnologiques, et dont de nombreux témoins étaient encore explicitement visibles dans le musée jusqu'à sa fermeture en 2013 en vue de sa rénovation. Dans ce sens, l'analyse de cette institution offre une série d'informations de premier plan concernant les relations conceptuelles et muséologiques existantes entre l'intégration de la réflexion multiculturelle au sein des musées ethnologiques et ses relations intrinsèques avec la reconnaissance officielle d'une histoire coloniale complexe et de ses conséquences, notamment en termes d'immigration.

Enfin, le Musée des cultures du monde de Göteborg (*Världskulturmuseet*), dont l'analyse constituera la dernière étude de cas, nous semble constituer un choix fondamental dans une thèse portant sur l'influence du multiculturalisme dans le monde des musées, débordant du cadre strictement ethnologique. En effet, ce dernier répond à une volonté politique nationale de créer un musée moderne du multiculturalisme, et tout particulièrement sous sa version cosmopolite, afin de promouvoir une nouvelle identité suédoise ouverte sur les différents types de diversité, tournant dès lors explicitement le dos à son histoire institutionnelle ainsi qu'à la discipline scientifique qui lui donna corps. Par cette caractéristique, il offre dès lors de nombreuses réflexions quant aux limites de ce type de muséologie, des théories qui le supporte ainsi que sur les justifications qui l'accompagnent, constituant de la sorte une transition naturelle vers les considérations finales de cette thèse.

A partir de ces particularités, afin de déterminer ce traitement du multiculturalisme, ses points communs et ses différences, chacune de ces trois institutions fut analysée au cours d'une période d'un mois, à temps plein, à partir d'une fiche réalisée précédemment et indiquant les informations à recueillir. Cette dernière comporte trois niveaux d'analyse (de l'institution, des expositions et des activités), constitué chacun d'un objectif général, d'une série d'actions à entreprendre ainsi que de la méthodologie à mettre en place pour les analyser. Comme on peut le voir dans la retranscription qui suit de cette fiche, cette analyse fut constituée globalement

d'observations en profondeur des expositions, ainsi que d'une approche bibliographique et archivistique, tant virtuelle que physique, de l'histoire institutionnelle et des expositions.

1. Analyse du niveau institutionnel

- a. Objectif: Analyser le discours institutionnel du musée sur la diversité culturelle
- b. Actions nécessaires:
 - i. Déterminer l'historique de l'institution
 - ii. Analyser le bâtiment qui occupe le musée, de la ville et du quartier où se situe le musée
 - iii. Connaître les données statistiques du musée (nombre de travailleurs, noms des directeurs, ..)
 - iv. Définir l'organigramme de l'institution
 - v. Définir la mission du musée
 - vi. Définir la manière dont le musée tente de faire passer sa mission
 - vii. Déterminer la manière dont est définie la mission du musée (directeur ou autre), l'évolution de cette dernière et la manière dont celle-ci est comprise par les différents départements et membres du musée
 - viii. Définir la manière dont le musée prétend montrer la diversité culturelle, mondiale et dans le pays ou la région où il se situe
 - ix. Définir le type de travail de recherche développé dans le passé, et actuellement par l'institution
 - x. Définir la manière dont le musée entend transmettre ses connaissances aux visiteurs
 - xi. Définir les difficultés actuelles auxquelles s'affronte le musée
 - xii. Définir la formation du personnel qui travaille au musée (directeurs et conservateurs)
 - xiii. Définir les relations existantes actuellement entre le musée et l'Académie
 - xiv. Définir les différentes phases qu'a connues le musée dans son discours sur la diversité culturelle et définir les raisons pour lesquelles les phases se sont succédées
 - xv. Définir les raisons pour lesquelles le musée a opté pour sa présentation actuelle
 - xvi. Définir la manière dont le musée se perçoit actuellement, et les différences avec le passé
 - xvii. Déterminer la manière dont l'institution souhaite évoluer dans le futur
 - xviii. Définir les partenaires actuels du musée
 - xix. Déterminer l'existence de liens de l'institution avec les communautés d'immigrées
 - xx. Définir les liens existant entre le musée et la politique locale ou nationale
 - xxi. Définir la manière dont le musée se situe quant au contexte du pays (question de migration, etc.)
 - xxii. Définir la manière dont le musée se situe dans la vie politique du quartier, de la ville et/ou du pays
 - xxiii. Définir les critiques existantes, tant au niveau local qu'au niveau international sur l'institution
- c. Méthodologie:
 - i. Lecture de la littérature portant sur l'institution et sur son histoire
 - ii. Entretien avec le directeur de l'institution
 - iii. Entretien avec les conservateurs
 - iv. Entretien avec représentants des partenaires
 - v. Entretien avec représentants d'associations de migrants ou de diversité culturelle afin de définir leur perception de l'institution
 - vi. Entretien avec représentants politiques
 - vii. Lecture des documents d'intention du musée
 - viii. Lecture d'articles portant sur le musée

2. Analyse des expositions

- a. Objectif: Analyser la manière dont la diversité culturelle est présentée dans les expositions du musée
 - i. Expositions permanentes:
 - 1. Actions nécessaires
 - a. Définir le type de collections dont dispose le musée
 - b. Connaître l'historique des acquisitions
 - c. Définir le type de politique d'acquisition que le musée poursuit actuellement
 - d. Définir l'évolution de la présentation des collections et déterminer les changements au cours du temps
 - e. Identifier les objets présentés actuellement par rapport aux collections et définir les raisons de ce choix
 - f. Définir la manière dont les collections sont présentées actuellement dans les expositions
 - g. Analyser les textes, multimédias, vidéo, etc. présents dans les expositions
 - h. Réaliser une liste des expositions permanentes actuelles
 - i. Définir l'optique sous lequel les expositions sont réalisées (anthropologique, ethnologique, interdisciplinaire, ...)
 - j. Définir les points de vue de chacun des conservateurs de collection sur la diversité culturelle
 - k. Définir le parcours et la formation des conservateurs
 - l. Déterminer les différences existantes entre les expositions temporaires et en définir les raisons
 - m. Déterminer les critiques des expositions parues dans la presse, dans la littérature et sur internet
 - 2. Méthodologie:
 - a. Observation et prise de photographie
 - b. Lecture du catalogue d'exposition permanente
 - c. Lecture sur l'histoire de l'institution et de ses collections
 - d. Lecture des documents d'intention du musée
 - e. Entretien avec les conservateurs actuels des expositions temporaires
 - f. Lecture de la page web
 - ii. Expositions temporaires:
 - 1. Actions nécessaires:
 - a. Rédiger une liste des expositions temporaires réalisées au cours des dernières années
 - b. Analyser les thématiques des expositions temporaires
 - c. Définir l'optique sous laquelle les expositions sont réalisées (anthropologique, ethnologique, interdisciplinaire, ...)
 - d. Déterminer le rôle des conservateurs, des designers, du directeur, et des communautés dans l'élaboration et le montage des expositions
 - e. Identifier les objets présentés dans les expositions et définir les raisons de ce choix
 - f. Définir la manière dont les pièces sont présentées actuellement dans les expositions
 - g. Analyser les textes, multimédias, vidéo, etc. présents dans les expositions
 - h. Déterminer les critiques des expositions parues dans la presse, dans la littérature et sur internet
 - i. Déterminer les différences dans le traitement des expositions par rapport aux collections permanentes
 - 2. Méthodologie:
 - a. Lecture des catalogues d'exposition temporaire
 - b. Lecture de la page web
 - c. Entretien avec les concepteurs des deux ou trois dernières expositions temporaires
 - d. Lecture des documents d'intention du musée

- e. Entretien avec les conservateurs
- f. Entretien avec le directeur du musée

3. Analyse des activités

- a. Objectif: Analyser la manière dont la diversité culturelle est présentée dans les activités du musée
- b. Actions nécessaires
 - i. Définir l'organigramme de l'équipe de programmation
 - ii. Déterminer la formation des membres de l'équipe de programmation
 - iii. Etablir les relations existantes entre le musée et les activités: définir le rôle du musée, des conservateurs et du directeur dans la mise en place des activités
 - iv. Déterminer le programme habituel d'activités
 - v. Analyser les relations existantes entre le programme d'activités liées aux expositions temporaires des dernières années
 - vi. Réaliser une liste des activités réalisées au cours des dernières années
 - vii. Connaître les données statistiques des activités: leur prix, le nombre de participants, leur fréquence, leur jour
 - viii. Déterminer le type d'activités programmées, leur thématique et le point de vue défendu
 - ix. Analyser l'endroit où se déroulent les activités
 - x. Identifier le profil de public visé par les activités
 - xi. Déterminer la satisfaction sur les activités réalisées par les membres de l'équipe de programmation, des conservateurs et du directeur
- c. Méthodologie
 - i. Lecture des mémoires de l'institution
 - ii. Observation des activités
 - iii. Lecture du site web
 - iv. Lecture des documents d'intention de la programmation
 - v. Entretien avec l'équipe de programmation, avec les conservateurs et le directeur
 - vi. Analyse de la critique faite de ces activités dans la presse et sur le web

Parallèlement à ces observations et recherches, comme indiqué sur cette fiche, cette phase de travail fut également menée à partir d'une série d'entretiens réalisés avec des personnes définies comme « sources » au sein des institutions (voir tableau 5), mais également au travers de discussions informelles ayant eut lieu avec d'autres muséologues et travailleurs de l'institution ou gravitant autour de cette dernière. Ces dernières permettront ainsi de connaître la politique du musée, mais également et surtout, la perception des muséologues et académiques sur la direction prise par l'institution au cours de son processus de rénovation.

Notons finalement que, parallèlement à la recherche bibliographique ainsi qu'à la double phase de terrain, les illustrations joueront un rôle important dans cette thèse, leur fonction étant triple. Premièrement, et ce tout spécialement dans la seconde partie de l'essai, les photographies serviront de témoignages afin de renforcer visuellement les arguments avancés dans le texte. Deuxièmement, dans la troisième partie, ces dernières permettront de situer le lecteur, illustrant visuellement les expositions analysées, sans toujours faire l'objet d'une analyse particulière. Enfin, troisièmement, les photographies situées au début de chaque chapitre permettront d'introduire le propos de l'auteur, à partir de la reproduction d'une œuvre d'art qui nous semble illustrative des arguments avancés.

Personne interrogée	Institution	Rôle au sein de l'institution	Date de l'entretien
Leo Schenk	Musée des Tropiques	Ancien directeur général du musée (2000-2012)	Février 2010
Wayne Modest	Musée des Tropiques	Responsable du service muséologique	Mars 2012
Susane Legêne	Université libre d'Amsterdam	Ancienne responsable du service muséologique du Musée des Tropiques (1997-2008)	Mars 2012
Alex van Stipriaan Luïscius	Musée des Tropiques	Conservateur de l'exposition permanente « Amérique et Caraïbes »	Mars 2012
Mirjam Shatanawi	Musée des Tropiques	Conservatrice de l'exposition permanente «Asie occidentale et Afrique septentrionale »	Mars 2012
Pim Westercamp	Musée des Tropiques	Conservateur de l'exposition permanente « Asie du Sud-Est »	Mars 2012
Anke Bangma	Musée des Tropiques	Commissaire pour l'art contemporain	Mars 2012
Freddy Cole	Musée des Tropiques	Responsable des réserves	Mars 2012
Daan van Dartel	Musée des Tropiques	Responsable de la recherche et des publications	Mars 2012
Hans van de Bunte	Musée des Tropiques	Responsable du Service des publics	Mars 2012
Liesbet Ruben	Musée des Tropiques pour enfants	Responsable du Musée des Tropiques pour enfants et chargée des expositions	Mars 2012
Anne-Marie Bouttiaux	Musée royal de l'Afrique centrale	Responsable de la Section d'Ethnographie	Mai 2012
Anne Seiderer	Musée royal de l'Afrique centrale	Assistante de recherche de la Section d'Ethnographie	Mai 2012
Julien Volper	Musée royal de l'Afrique centrale	Commissaire assistant de la Section d'Ethnographie	Mai 2012
Remy Jadinon	Musée royal de l'Afrique centrale	Responsable contractuel de la Section d'Ethnomusicologie	Mai 2012
Bambi Ceuppens	Musée royal de l'Afrique centrale	Membre de la Section d'Histoire de la période coloniale	Mai 2012
Terenja van Dijk	Musée royal de l'Afrique centrale	Responsable de l'exposition de référence du projet de rénovation	Mai 2012
Christine Bluard	Musée royal de l'Afrique centrale	Directrice du Service des publics-Muséologie et membre de l'équipe de rénovation du musée	Mai 2012
Isabel Van Loo	Musée royal de l'Afrique centrale	Directrice du Service des publics-Education et Culture et responsable des relations avec le COMRAF	Mai 2012
Bart Deputter	Musée royal de l'Afrique centrale	Membre du Service des publics	Mai 2012
Ken Ndiaye	Musée royal de l'Afrique centrale	Animateur du service didactique et membre du COMRAF	Mai 2012
Sanne Houby-Nielsen	Musée des cultures du monde	Directrice générale de l'institution	Septembre 2012

Klas Grinell	Musée des cultures du monde	Commissaire pour la mondialisation	Septembre 2012
Britta Söderqvist	Musée des cultures du monde	Responsable de l'Unité Contenu et Apprentissage du Service muséologique	Septembre 2012
Adriana Muñoz	Musée des cultures du monde	Responsable des collections	Septembre 2012
Bianca Leidi	Musée des cultures du monde	Productrice des expositions	Septembre 2012
Elin Örnberg	Musée des cultures du monde	Membre du Département de Communication et Marketing	Septembre 2012
Casja Lagerkvist	Musée de Göteborg	Ancienne responsable des expositions et de la recherche du Musée des cultures du monde (2007-2012)	Septembre 2012
Mikela Lundhal	Université de Göteborg	Ancienne membre de Mouseion et membre de la School of Global Studies de l'Université de Göteborg	Septembre 2012
Christine Hansen	Université de Göteborg	Postdoctorante à la School of Global Studies de l'Université de Göteborg	Septembre 2012

Tableau 5: Personnes interrogées au cours de la réalisation de la seconde phase du travail de terrain

1.5. Structure établie

A partir de ces particularités, cette thèse sera composée de neuf chapitres ainsi que d'une bibliographie qui aborderont chacun un aspect de l'intégration du multiculturalisme au sein des musées ethnologiques. Ces différents chapitres seront en outre regroupés en quatre grandes parties.

La première se composera d'une analyse du contexte théorique et historique, se composant de la présente introduction méthodologique ainsi que d'un chapitre historique abordant la création de l'institution constituant notre objet d'étude et ses liens avec la discipline anthropologique et la modernité coloniale. Ce chapitre abordera par la suite les différents facteurs, géopolitiques, théoriques, artistiques et muséologiques, qui ont contribué à la mise à feu de l'institution, tout en jetant par là-même les bases de sa rénovation, du point de vue principalement du discours.

La seconde partie portera directement sur l'influence du multiculturalisme et sera divisée en trois chapitres, rédigés à partir du recueil bibliographique et des résultats obtenus au cours de la première phase de notre travail de recherche empirique. Le premier abordera concrètement la naissance du multiculturalisme en tant que nouveau paradigme de conception des sociétés et son influence dans le monde, d'une part, sur la mise en place de politiques nationales d'intégration politique et sociale, en lien avec les différents composants vus ou revendiqués comme « ethniques » et « culturellement différents », et d'autre part, sur les politiques de patrimonialisation et des musées, en tant que symboles culturels d'une nouvelle société. Ce chapitre présentera ainsi une série d'exemples d'institutions situées en Europe, mais également dans les pays définis comme « neufs », tout en ouvrant la réflexion à d'autres contextes, qui pourraient constituer de riches études de cas pour le futur.

A partir de ce contexte général, le second chapitre de cette partie abordera la nouvelle légitimité des musées ethnologiques, alors en plein processus de « combustion » depuis les critiques analysées dans le premier chapitre, à partir de l'intégration du discours multiculturel. Ainsi, cette dernière donna lieu à la mise en place d'une série de stratégies et d'approches muséales et expositives visant à présenter cette diversité culturelle, que nous analyserons en détails et au

travers de nombreux exemples issus de la recherche bibliographique ainsi que des observations réalisées au cours de la première partie de notre travail de terrain.

A partir de ces particularités, le troisième chapitre de cette seconde partie abordera la mise en place de nouvelles pratiques collectionnistes et « expôgraphiques » au sein des salles d'expositions des institutions. En effet, ces collections, acquises par les musées, ou présentées dans leur sein en lien, ou non, avec les anciennes collections, sont comprises comme le support muséal permettant à la fois d'illustrer ce discours multiculturel ainsi que de le diffuser aux visiteurs des expositions, tout en constituant encore, dans de nombreux cas, le cœur de l'institution, de sa rénovation et de ses possibilités.

La troisième partie de cette thèse sera composée de trois chapitres, en tant que résultats de la seconde partie du travail de terrain, qui aborderont chacune des trois institutions analysées à partir d'une structure similaire qui permettront de tirer une série de réflexions. Chacun de ces chapitres sera ainsi composé d'une brève présentation de l'institution, avant d'aborder le contexte sociopolitique dans lequel il est inscrit. Ce point traitera ainsi de la réflexion que l'on y trouve en lien avec les différents aspects du multiculturalisme, compris en tant que reconnaissance de l'immigration et de la mise en place d'une politique d'intégration sociale et culturelle de cette dernière, mais également en tant que réflexions et débats portant sur l'histoire coloniale. Le troisième point portera ensuite sur l'histoire de l'institution, depuis sa création jusqu'à sa rénovation, et sa logique sous-jacente, qui sera analysée dans un quatrième temps. Enfin, le cinquième point portera sur l'analyse de l'intégration du multiculturalisme au sein des politiques institutionnelles, avant d'analyser une série d'expositions, activités et pratiques en termes de collections qui illustreront cette intégration multiculturelle. Finalement, chaque chapitre se terminera par une série de brèves considérations qui permettront de les comparer.

La quatrième et dernière partie de cette thèse se composera d'une série de considérations finales, menées à partir de la comparaison entre les résultats obtenus dans chacune des parties de l'étude, ouvrant sur une série de questions et réflexions qui synthétiseront nos apports scientifiques à la muséographie anthropologique. Enfin, la thèse se finalisera par un recueil bibliographique des ouvrages utilisés dans la rédaction de cette thèse, ainsi que d'une webographie.

1.6. ...et remerciements

Les remerciements constituent sans aucun doute le seul moment de la thèse où l'apprenti docteur peut parler de son expérience, non sans narcissisme, après avoir tenté de s'effacer de son texte au cours du développement de ses arguments. C'est donc avec cette naïveté née de la joie d'avoir finalisé une première recherche, menée avec l'entrain le plus profond, perçue comme une première ébauche d'une réflexion propre sur le monde et ses raisons d'être, que nous souhaitons remercier une série de personnes, à différents degrés, dont une partie d'eux-mêmes, de leurs pensées et des moments passés avec eux se trouvent reflétés dans cette thèse.

Du point de vue personnel, en premier lieu, il convient de remercier la Generalitat de Catalunya, gouvernement autonome de Catalogne, qui nous a permis de réaliser cette étude grâce à l'obtention d'une bourse FI financée par l'Agence de gestion d'aides universitaires et de

recherche (*Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca*). En deuxième lieu, nous souhaitons remercier Xavier Roigé, pour la confiance qu'il a montrée en notre travail au cours de ces années, non seulement pour son appui inconditionnel à cette thèse, que son esprit cartésien a profondément influencé, mais également pour son immense générosité à l'heure de nous faire participer, ainsi que ses autres doctorants, à différents projets académiques et professionnels. Nous ne pourrions jamais assez le remercier pour tout ce qu'il a fait. Cette thèse n'aurait en effet certainement pas vu le jour sans son aide précieuse au cours des différentes étapes de sa réalisation. En troisième lieu, nous souhaitons remercier la doctorante et complice Alba Marina dont l'apport sentimental et théorique, bien que tardif, fut capital dans le développement de cette thèse, au travers de sa tendresse et de ses réflexions influencées par celles de son directeur de thèse, Manuel Delgado, qui ont indirectement permis une meilleure compréhension de notre propre position quant au sujet d'étude. Enfin, et surtout, nous souhaitons dédier cette thèse à ces deux êtres exceptionnels que sont nos parents, qui ont toujours cru en nous au cours de ces trente ans, en nous appuyant dans toutes nos décisions, mêmes si celles-ci n'étaient sans doute pas toujours de leur goût.

Outre ces quelques personnes, du point de vue académique, mais également personnel, nous souhaitons remercier tous les muséologues et académiciens rencontrés au cours de l'élaboration de cette thèse. A Barcelone, remercions tout particulièrement les membres du projet de recherche « Patrimonialisation et nouvelles définitions de la ruralité », l'équipe du Musée d'ethnologie de Barcelone mais également tous les « compagnons de galère » du doctorat, amis ou collègues, ainsi que les nombreuses autres personnes rencontrées dans cette ville ainsi que celles qui ont pu nous y amener, et dont la mention ne pourrait être exhaustive. Dans ce sens, nous souhaitons également remercier les différentes promotions du Master en gestion du patrimoine culturel, dont l'attention et la participation lors de nos cours ont permis de mieux structurer cette thèse.

A Amsterdam, nous tenons à remercier Wayne Modest ainsi que son excellente secrétaire Adri Felderhof, Alex van Stipriaan, Daan van Dartel, Mirjam Shatanawi, Anke Bangma, Pim Westercamp, Freddy Cole, Liesbet Ruben, Hans van de Bunte ainsi que les autres personnes rencontrées au musée. A Tervuren, nous tenons à remercier tout particulièrement Anne-Marie Bouttiaux, qui nous accueillit chaleureusement au Musée, même si son temps est plus que compté, ainsi que Rémy Jadinon, Anna Seiderer et Julien Volper pour les moments et les réflexions partagées avec eux en toute confiance. Nous tenons également à remercier Christine Bluard, Isabel Van Loo et Bart Deputter ainsi que les différentes personnes rencontrées au cours de notre travail de terrain au sein de l'institution et dont les réflexions furent particulièrement enrichissantes. Enfin, à Göteborg, nous souhaitons montrer notre gratitude à Klas Grinell et Mikhela Lundahl qui nous reçurent au Musée ainsi qu'à l'Université, avec la plus sincère générosité, mais également à toute l'équipe de la School of Global Studies qui a montré son intérêt pour cette étude, et tout particulièrement à Christine Hansen. En espérant que ces quelques pages puissent leur servir et qu'elles récompensent le temps qu'ils et elles nous ont dédié.

Merci de tout coeur à tous, pour tout

2.

Musées ethnologiques et coloniaux, entre âge d'or
et crise existentielle



Figure 1: Photographie inconnu (1931). A. Dilolo, zanda tshilaluke et M. De Witte. Masque pour l'initiation de la mukanda. Cliché extrait de la collection photographique du MRAC. Reproduit avec autorisation.

La définition de la base méthodologique, muséologique ainsi que conceptuelle des institutions ethnologiques, dans ses différentes approches, est intrinsèquement liée aux particularités de l'évolution des différentes phases de consolidation de l'Anthropologie³³. En tant que Science de l'Homme dans sa diversité, comprise lors de sa naissance, au cours du XIXe et du XXe siècles, au travers du prisme de la Modernité et du Colonialisme, les changements survenus au cours des années 1960 constituèrent dès lors la base de profonds changements. En effet, alors que ce contexte donna naissance à une nouvelle conception des sociétés ainsi qu'à l'apparition de nouveaux acteurs mondiaux et nationaux dont la reconnaissance constituera la base des réflexions multiculturelles postérieures, l'étude des différents facteurs qui composent cette « révolution » socioculturelle ainsi que ses effets, tant sur la discipline anthropologique que sur les musées (ethnologiques), permet de comprendre la base conceptuelle des futurs changements auxquels seront confrontées ces institutions.

Pour ce faire, ce chapitre se composera, premièrement, d'une synthèse des différentes phases de l'évolution historique et conceptuelle des musées ethnologiques, compris dans leur double nature, à partir de la consolidation de la discipline et de l'évolution des politiques coloniales. Deuxièmement, ce chapitre analysera le processus de crise de cette institution suite à la combinaison d'une série de facteurs historiques, sociaux et intellectuels qui engendrèrent de

33 Notons qu'au cours de cette thèse, indépendamment des débats existant concernant ces notions, nous utiliserons le concept de « musée ethnologique » pour nous référer à ces institutions ainsi qu'à la notion « Anthropologie » pour la science de laquelle ils dépendent. Dans le cas français, nous conserverons le concept « d'Ethnologie » suite à la forte tradition nationale.

nouveaux comportements qui constitueront la base conceptuelle et muséologique de leurs futures rénovations.

2.1. Création et évolution d'une institution disciplinaire (1840-1960)

Avant même le développement de la discipline, Ames (1992 : 50-51) définit la présentation au sein des cabinets de curiosités ou des merveilles (*Wunderkammer*), reconnus généralement comme les ancêtres directs des institutions muséales, comme la première approche, en termes historiques, que l'on peut qualifier d'anthropologique. En effet, dans le contexte des réflexions portant sur les différentes formes d'humanité suite à la « découverte » du continent américain³⁴, comme première source de l'Anthropologie (Lévi-Strauss, 1988), des premiers objets, tant naturels que culturels, provenant de ces nouveaux continents arrivèrent progressivement dans les collections des cabinets de curiosités, sous le statut de merveilles et de curiosités et d'émerveillement (les *naturalia* et les *mirabilia*).

Au sein de cette présentation, selon Ames (1992 : 49-53), le statut conféré à ces objets de collection (comme « objets de curiosités ») jouait sur deux modèles; l'étonnement ainsi que la constitution d'un discours sur l'Altérité. Iniesta (1994) ne s'accorde cependant pas sur le fait de citer ces cabinets de curiosités comme premiers éléments de réflexion ethnologique, indissociables de la réflexion sur *l'Autre* en tant qu'être exotique. En effet, selon l'auteure, alors que le terme anthropologique n'existait pas aux XVIe et XVIIe siècles, les raretés lointaines privilégiées dans les cabinets de curiosités par leur capacité d'évoquer la totalité, n'avaient rien à voir avec la nécessité d'identification des musées ethnologiques et de l'Anthropologie.

Outre ce débat concernant l'origine de ce type d'institutions, durant le processus de modernisation et de création des Etats-Nations à la fin du XIXe siècle, parallèlement à la création des musées d'art et d'histoire nationaux, la majorité des pays européens et nord-américains virent la création de musées ethnologiques portant sur les « Autres », compris dans le sens que Ricoeur lui donne en affirmant que « Le soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'un ne se laisse pas penser sans l'autre (Ricoeur, 1990 : 14). Cette altérité se comprend ainsi comme le miroir en négatif du « nous », présenté au sein des musées d'art et d'histoire, et qui sera dès lors reprise dans une nouvelle institution appelée « ethnologique ».

Au cours de cette période qu'Arrieta, Fernandez de Paz et Roigé (2008 : 10) qualifièrent de premier âge d'or des musées ethnologiques, l'idée même du musée ethnologique et de la représentation des cultures à partir des traces matérielles collectées montre cependant deux faces qui remontent à l'époque des Lumières : le regard romantique et le regard moderne (colonialiste). Lévi-Strauss (1988), indique en effet que la réaction politique et idéologique qui

34 Pour une étude concernant les premières perceptions européocentristes de l'altérité, qualifiées de « barbare », « païen » et « primitive », nous renvoyons à l'ouvrage de Bestard et Contreras (1987).

suit la Révolution française et les ruines laissées par les conquêtes napoléoniennes constitue l'une des sources de la naissance de la discipline ethnologique.

Cette double face donna ainsi naissance à deux types d'institutions distinctes. La première regroupe les musées ethnologiques ainsi que les musées coloniaux au sein desquels les cultures exotiques du monde étaient représentées. La seconde tradition, née des études folkloriques et de l'intérêt romantique pour les sociétés traditionnelles menacées par l'industrialisation, regroupe les musées ethnologiques traitant de la diversité de la société au sein de laquelle le musée est intégré. Selon Iniesta (1994 : 105), cette évolution parallèle des musées consacrés à l'exotique et les musées consacrés aux autres au sein de la Nation (les « primitifs locaux » que la culture urbano-industrielle identifie aux sociétés rurales) parle de la nature changeante des définitions des uns et des autres ; entre des identités exprimées au positif (nous) ou au négatif (ce que nous ne sommes pas). Dans ce sens, la notion d'identité est constitutive du musée et plus particulièrement des musées ethnologiques, sans doute, selon Chaumier (2005 : 21), dû au développement concomitant des musées et d'un concept étroitement lié aux processus d'individualisation de la modernité. En effet, depuis la Révolution française, l'une des missions d'origine du musée est d'être un lieu symbolique d'expression de la Nation.

A partir de ces particularités, selon la classification établie par Sturtevant (1969) sur base des arguments développés par Collier et Tschopik (1954), qui reste la source la plus citée dans l'étude de l'évolution des musées ethnologiques et de leur lien avec l'Anthropologie, il existerait trois phases dans cette création des musées ethnologiques, tant dans le contexte étasunien qu'européen. Selon l'auteur, aux Etats-Unis, la première période, située entre 1840 et 1890 serait composée par la « période muséale » de l'Anthropologie au cours de laquelle la formation académique anthropologique n'existait pas et la recherche anthropologique se réalisait essentiellement au sein du musée ethnologique. La seconde période, située entre 1890 et 1920 constituerait la « période Musée-Université » au cours de laquelle la formation anthropologique entra à l'Université tandis que le musée continuait d'être le lieu des recherches. Enfin, la troisième période, située à partir des années 1920 et qui perdure, selon l'auteur, à l'époque où celui-ci publia son article, consisterait en la « période universitaire de l'Anthropologie » au cours de laquelle les Anthropologues abandonnèrent l'institution muséale pour se cantonner à l'Académie, tant dans l'enseignement comme dans la recherche. Selon Sturtevant, ces dates sont semblables dans le contexte européen, bien que la seconde période y soit plus ancienne et que la troisième période ne s'y serait déclarée que beaucoup plus tardivement, à partir des années 1960.

2.1.1. La « période muséale » de l'Anthropologie (1840-1890) et la lente formation d'une discipline

Les années 1840 virent la création des premières collections anthropologiques dans les musées. Cette période correspond en effet aux premiers regroupements des collections provenant des cabinets de curiosités, des collections privées ou de sociétés de savants et de commerce, mais

également à partir de dons et d'achats de missionnaires qui furent vendues, données ou léguées aux musées³⁵. Parallèlement, c'est également à cette époque que furent fondées les premières sociétés professionnelles d'anthropologues³⁶. Outre ces musées, notons également que, selon Sherman (2004 : 675), vers 1870, alors que la discipline anthropologique n'était pas encore consolidée, les futurs anthropologues utilisaient également les Muséum d'histoire naturelle comme élément de recherche, au sein desquels naquirent de nombreux musées ethnologiques et avec qui les premiers restèrent longtemps liés, principalement dans les pays anglo-saxons.

Au sein de ces premiers musées, comme ce fut le cas du Musée d'ethnographie du Trocadéro de Paris créé en 1878, à une époque où la discipline ethnologique n'était pas encore reconnue en France, parallèlement aux populations vivant aux antipodes, de nombreuses traces des cultures régionales et rurales furent recollectées. La salle de France fut ainsi inaugurée en 1884 au sein du musée parisien à l'initiative d'Armand Landrin à proximité des autres salles d'exposition présentant, entre autres, l'Asie et l'Afrique. Suite à cette salle, d'autres musées furent construits à la fin du siècle dans différentes régions françaises. Ce sera tout particulièrement le cas du Musée basque de Bayonne, du Musée Breton de Quimper, du Musée alsacien mais également du Musée arlésien qui vit le jour en 1896 sous l'égide de Frédéric Mistral³⁷. A la même époque, en Allemagne et en Autriche, se créèrent des musées locaux qualifiés de *Heimatsmuseum* et qui valorisaient la culture populaire, mettant en évidence les relations qui unissaient l'individu et l'environnement et qui accordaient une place nouvelle à l'action pédagogique (Duclos, 2011: 4-5)³⁸.

La muséologie utilisée dans ces musées régionaux, tant français qu'allemands, était l'exposition de mannequins s'inspirant des dioramas des expositions universelles de 1867 et de 1878, où des costumes populaires de différentes régions étaient présentés. En effet, aux Pays-Bas, on présentait des mannequins costumés à taille réelle, avec des objets réels et des décors de plusieurs scènes, dont une foire villageoise, une demande en mariage ou un retour de chasse (Duclos, 2011: 2). Contrairement à l'approche des « objets de curiosités », cette phase vit dès lors l'apparition de la perception des collections en tant « qu'objets ethnographiques », qui, selon Grognet (2005), n'ont de sens que mis en relation avec d'autres, constituant ainsi une collection, base de la réflexion et du discours scientifique. L'objectif de ces premiers musées était ainsi d'exposer les artefacts humains selon une classification particulière, géographique notamment, afin de rompre avec la logique accumulative des cabinets de curiosités. Outre cette

35 Notons ainsi l'inauguration du Musée ethnographique de l'Académie des Sciences de Petrograd en 1836, créé à partir des collections de la Kounstkamera, du Musée national d'ethnologie de Leyde (Rijksmuseum voor Volkenkunde) en 1837, principalement à partir de la collection Siebold de l'ancien Museum Japonicum, mais également de la fondation de la Collection ethnographique du Musée national du Danemark entre 1841 et 1849, étudiée par Stocking (1985). Notons que cette constitution des institutions à partir de collections privées perdurera pendant longtemps. En Grande Bretagne, ce fut le cas de l'inauguration en 1901 du Musée et des jardins Horniman de Londres (Horniman Museum and Gardens) à partir des collections personnelles du donateur d'objets anthropologiques, mais également d'histoire naturelle et de musique.

36 C'est le cas de la Société ethnologique de Paris fondée en 1838, de la Société américaine d'ethnologie (American Ethnological Society) en 1842 et la Société ethnologique de Londres (Ethnological Society of London) en 1843.

37 Pour plus d'informations concernant l'innovation que représenta ce musée lors de sa création, nous renvoyons à Dassié (2008)

38 Pour plus d'informations concernant ces premiers musées, voir, parmi de nombreux autres, De Jong et Skougaard (1992), Duclos (2001), Desvallées (2005), Roigé (2007), Segalen (2005), Sherman (2004) et De l'Estoile (2007).

classification, ces premières institutions insistaient également sur les qualités esthétiques des collections ainsi que sur leur caractère exotique. Grognet (2001 : 52) indique ainsi que le Musée du Trocadéro était un musée de « l'exotisme », « quasiment d'art », à une époque où la discipline ethnologique n'était pas encore reconnue en France. Clifford (1988 :137-140) affirme en effet que les objets y étaient présentés presque dans une certaine pénombre et accompagnés de peu d'informations, conférant aux pièces une certaine « aura exotique ».

Cependant, comme le rappelle l'inauguration de la salle de France au sein du Musée du Trocadéro, mais également la présence de sections d'Anthropologie régionale au sein des Muséums d'histoire naturelle, bien que la constitution de ces musées répondent d'une certaine manière à un sentiment romantique et patriotique de la Nation, selon Jamin (1985), à cette époque « le populaire est muséalement pensé en même temps et de la même façon que le primitif ». En effet, avec la création de musées des sociétés préindustrielles, selon Nederveen Pieterse (1997 :137), la vision des habitants des zones rurales était semblable à celle des *Autres* lointains. En effet, alors que les créations et les expressions culturelles des milieux ruraux étaient perçues comme emplies d'une force liée au génie originel pour le lien entretenu par la paysannerie avec la nature et des formes de vie du passé que ces derniers reproduisent, cette dernière était fortement méprisée par les représentants des classes sociales qui promurent la création de ces musées.

Outre ces musées, ce seront surtout les musées à l'air libre scandinaves construits à cette époque qui, selon Roigé (2007b), marqueront la principale source d'inspiration des musées ethnologiques tels qu'ils se développeront en Europe, et qui donneront naissance dans le nord du continent au Folklorisme. Le plus fameux d'entre eux, mais également le modèle, bien qu'influencé en partie du projet non finalisé du musée à l'air libre norvégien planifié par le roi Oscar II, fut Skansen, inauguré en 1891 à Stockholm, sous l'égide d'Hazelius, parallèlement à la création du Musée nordique (*Nordiska Museet*) consacré à l'histoire du peuple suédois. Autour des années 1900 se construiront d'autres musées à l'air libre en Scandinavie sur le modèle de ce musée. Ce sera le cas du Musée norvégien d'ethnologie (*Norsk Folkemuseum*) d'Oslo inauguré en 1894 ou encore du Musée du Frisland (*Frilandsmuseet*) de Copenhague ouvert en 1901. Le but de ces musées, qualifiés par Duclos (2011 :4) de « musées de maisons », était de présenter la diversité culturelle nationale au travers des reconstructions d'habitats des différentes régions du pays ainsi que par leur recreation romantique de la vie rurale vue par les citadins.

2.1.2. La « période Musée-Université » (1890-1920/1960) au service de la Modernité coloniale

Suite à cette première phase, selon Sturtevant (1969), la période « Musée-Université » coïncide avec l'affirmation de l'Anthropologie comme discipline scientifique et l'utilisation des musées

comme base institutionnelle de la discipline³⁹. Dans ce contexte particulier, selon Sturtevant (1969 : 623), et bien que l'Anthropologie joua un rôle différent selon les contextes géographiques, cette consolidation de la discipline fut légèrement plus précoce en Europe qu'en Amérique, notamment en France (1875), en Allemagne (1867) ou aux Pays-Bas (1870) bien qu'elle se fit tardivement dans d'autres régions⁴⁰, notamment en Suisse, où une chaire d'anthropologie naquit en 1901 à l'Université de Genève et seulement en 1964 à l'Université de Bâle, ou encore en Espagne à partir des années 1960⁴¹.

Parallèlement à cette consolidation de la discipline, de nombreuses institutions ethnologiques furent créées en Europe à partir des années 1870, avec des collections ethnographiques des musées nationaux ou locaux, regroupées dans des sections spécifiques de l'institution, et progressivement dans de nouvelles institutions, dans une logique similaire à la première phase. Notons que ces institutions constitueront la base des musées ethnologiques actuels, dont nous étudierons les rénovations ainsi que le traitement de la diversité culturelle au sein des chapitres ultérieurs⁴².

Dans le cas anglo-saxon, selon Sturtevant (1969 : 623), l'entrée de la discipline anthropologique à l'Université se fit à partir des années 1880 et 1890, tant en Grande-Bretagne qu'aux États-Unis, lorsque les Universités américaines et anglaises offrirent des formations en Anthropologie, enseignées par des anthropologues travaillant dans les musées. C'est à cette époque que furent fondés de très nombreux musées universitaires d'histoire naturelle et d'anthropologie (intégrant également souvent l'archéologie), dont le plus ancien est le Musée Peabody d'Archéologie et d'Ethnologie de l'Université d'Harvard (*Peabody Museum of Archaeology and Ethnology at Harvard University*), inauguré en 1866⁴³, qui influença la création de nombreux autres musées nord-américains⁴⁴. En Grande-Bretagne, notons le Musée Pitt-Rivers de l'Université d'Oxford, inauguré en 1883, au sein même du Musée d'histoire

39 Dans le contexte européen, cette évolution de la discipline anthropologique en lien avec les musées fut tout particulièrement étudiée dans le contexte français et anglophone. Mentionnons ici tout particulièrement les publications de Dias (1991), Iniasta (1994), Grognet (2001), Bahuchet (2002), Sherman (2004) et De L'Estoile (2007).

40 Pour une étude sur la consolidation de la discipline en Europe, voir Lévi Strauss, Vermeulen et Alvarez Roldan (1995).

41 Cette consolidation tardive de la discipline anthropologique en Espagne, ne correspondant pas à la période coloniale espagnole, dont l'Empire fut disloqué au cours du XIXe siècle, aura des conséquences directes sur la faible présence des musées des cultures extra-européennes dans la péninsule, à la différence des autres pays européens.

42 Frese (1960 : 10) établit un résumé des dates de fondation des musées anthropologiques américains et européens, bien que selon Sturtevant (1969 : 621), il n'établit pas toujours de distinction entre les dates de fondation des sections d'anthropologie au sein des musées et celles de la création des institutions. Notons ainsi tout particulièrement en Allemagne, sous l'impulsion de scientifiques passionnés, provenant de la médecine ou des sciences naturelles, des musées ethnologiques furent créés dans toutes les grandes villes au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. Ce fut le cas en 1868 de Munich, en 1869 de Leipzig, en 1873 de Berlin, sous l'égide d'Adolf Bastian, père de l'Anthropologie allemande, en 1875 de Dresde et en 1879 de Hambourg. Pour une étude de la naissance de l'Anthropologie allemande et de ses liens avec les musées, peu disponible en français, notons Trautman-Waller (2004). En Espagne, le Musée anatomique (*Museo Anatómico*) de Madrid, actuel Musée national d'Anthropologie (*Museo nacional de Antropología*), fut inauguré en 1875. En Italie, le Musée ethnographique de Rome, actuel Musée national préhistorique ethnographique Luigi Pigorini (*Museo nazionale preistorico etnografico Luigi Pigorini*) fut créé en 1876. En Suisse, en 1889 fut constitué le Musée ethnologique de Zurich sous l'égide de savants locaux qui créèrent la Société ethnographique, et dont les collections furent rattachées en 1913 à l'Université de Zurich.

43 Parmi les nombreuses études sur ce musée, indiquons tout particulièrement Hinsley (1985).

44 C'est le cas du Musée d'Archéologie et d'Anthropologie de l'Université de Pennsylvanie (*University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*) inauguré en 1887 à Philadelphie. Dans le contexte canadien, mentionnons le Musée Repath (*Redpath Museum*) de l'Université McGill de Montréal inauguré en 1882 et qui fut le premier musée d'histoire naturelle et d'anthropologie au Canada.

naturelle de cette même Université (*Oxford University Museum of Natural History*) à partir des collections du général Pitt-Rivers léguées à l'Université ; ainsi que la création en 1884 du Musée d'archéologie générale et locale de l'Université de Cambridge (*Museum of General and Local Archaeology*) qui intégrera rapidement des artefacts extra-européens, devenant ainsi le Musée d'archéologie et d'anthropologie de Cambridge (*Museum of Archaeology and Anthropology*).

Au sein de cette consolidation de la discipline, selon Ames (1992 : 49), l'Anthropologie tenta de produire une connaissance objective du monde au travers du prisme de la Modernité en tant que paradigme de pensée de l'époque, indissociable, selon Mignolo (2011) du colonialisme. En effet, selon l'auteur, modernisme et le colonialisme étaient inséparables dans le projet politique européen, ce dernier imprégnant l'ensemble du discours scientifique et politique occidental⁴⁵. Les collections des musées devinrent ainsi des instruments d'analyse anthropologique et de développement de théories sur les êtres humains à partir des restes matériels qui y étaient conservés, tout en devenant également une plateforme d'étude et de lieu de travail pour les anthropologues. Au sein du musée, et dans la logique du développement d'une science qui devait servir, à préserver et à améliorer la connaissance générale de l'Homme, la comparaison des objets de tous les peuples conservés au sein des institutions devait amener les scientifiques à la découverte d'éléments communs à toute l'humanité.

De nombreux auteurs tentèrent cependant de relativiser cette instrumentalisation de l'Anthropologie par le système colonial. Ainsi, selon Cooper et Stoler (1997: 14), « tout en reconnaissant que le savoir anthropologique a aidé à rendre intelligible et contrôlable l'expansion coloniale, on ne peut considérer l'Anthropologie comme une discipline au service de l'Etat colonisateur ». C'est également ce qu'affirme Asad (cité dans Talal, 1991) pour qui, bien que l'Anthropologie ait joué un rôle dans le colonialisme, dans la collecte d'objets et l'analyse des modes de vie facilité par le pouvoir colonial, le colonialisme ne définit pas complètement l'anthropologie. Dias affirme également que, même si les musées ethnologiques ont largement vu le jour au cours de la période coloniale car la situation politique a facilité le travail des anthropologues, les rapports entre musées ethnologiques et pouvoir colonial sont complexes. En effet, selon Dias (1991), les musées n'étaient pas toujours l'expression idéologique de la domination coloniale. Ainsi, dans le cas du Musée du Trocadéro, l'auteur affirme que le rôle de l'institution dans la politique coloniale était presque négligeable. Cependant, selon Dias (2000 : 24-25) même si les musées ethnologiques n'étaient pas toujours des instruments de la politique coloniale, ils ne furent pas immunisés contre l'idéologie coloniale. Ainsi, c'est en termes de cadres conceptuels et d'instruments d'analyse mis en place dans le choix des objets de recherche et de classification des collections que l'on peut déceler des éléments de la culture du colonialisme.

Cependant, outre ce profond débat, alors que Sturtevant n'établit pas de classification au sein de cette période de relation entre le Musée et l'Académie, Ames (1992) y introduit, quant à lui, une

45 Pour une étude de l'influence du contexte colonial, parmi d'autres, sur le musée ethnologique de Berlin, voir Voges (2004).

distinction à partir de l'évolution des courants anthropologiques qui auront une série d'effets sur le musée. D'un point de vue chronologique, en lien avec l'évolution conceptuelle du cadre de pensée colonial, la première approche correspondrait au développement de l'Anthropologie physique qui justifia le processus colonial européen à partir d'une perspective évolutionniste des peuples qui eut pour conséquence « l'invention du sauvage », dont l'image fut portée sur les indigènes. La deuxième approche serait celle de l'affirmation de l'anthropologie moderne et contextuelle, dont l'influence sur les musées sera différente selon les contextes. D'une part, en Amérique, cette dernière se développera grâce aux théories de l'école « Culture et Personnalité » influencée par Franz Boas (1858-1942) au sein desquelles la pratique muséologique joua un rôle de tout premier ordre suite à l'importance accordée aux descriptions. D'autre part, en Europe, notons l'influence du Musée de l'Homme à Paris qui opéra en tant que « laboratoire ethnologique », dans un contexte marqué, d'une part, par la volonté d'une exploitation plus efficace des ressources naturelles des colonies grâce à une meilleure compréhension de ses logiques culturelles et sociales, et, d'autre part, par le contexte politique progressiste de l'époque.

Faisons cependant remarquer ici que, bien que l'interconnexion entre la discipline anthropologique et les musées fût capitale dans cette consolidation, l'Anthropologie ne semble jamais avoir complètement déterminé l'institution muséale. En effet, selon Boas, « différentes sources d'autorité coexistent dans le musée quant au discours à émettre » (cité dans Inieta, 1994 : 105), alors que Sturtevant affirme que « l'importance des collections du musée pour l'anthropologie de l'époque ne doit pas être exagérée » (Sturtevant, 1969 : 624).

2.1.2.1. Anthropologie physique et approche évolutionniste

La création des premiers musées ethnologiques, en lien avec l'affirmation de l'Anthropologie comme science, se fit dans le contexte particulier de l'industrialisation du XIXe siècle. Certains des musées nationaux d'ethnologie furent ainsi créés dans le contexte des expositions universelles⁴⁶, qui connaissaient un énorme succès⁴⁷, qui constitueraient, selon Bennett, un « complexe expositif » (*exhibitionary complex*). En effet, elles tentèrent de recréer le monde entier, passé et présent, à partir de l'assemblage d'objets et de populations qu'elles agglutinent (Bennet, 1988: 79), correspondant de la sorte, selon Benedict (1983 : 52), à l'exposition du pouvoir.

46 En France, ce fut le cas du Musée du Trocadéro qui ouvrit ses portes en 1878, dans le cadre de l'exposition universelle de Paris. Cette institution fut créée à partir du regroupement d'une partie des collections du Muséum d'histoire naturelle, du Musée du Louvre, de la Bibliothèque Nationale, du Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, du Musée de la Marine et des colonies et du Musée de l'artillerie (Dias, 1991). Aux Etats-Unis, notons que le Musée Field d'histoire naturelle (*Field Museum of Natural History*) naquit dans le cadre de l'Exposition universelle de Chicago en 1893 (*World's Fair: Columbian Exposition*). En Espagne, des collections philippines furent ramenées à Barcelone dans le cadre de l'exposition universelle de 1888 et feront partie des collections du Musée ethnologique de Barcelone lors de sa création en 1949.

47 A titre d'exemple, l'exposition universelle de Bruxelles de 1898 attira plus d'un million de visiteurs. A l'apogée de ce type d'exposition, la British Empire Exhibition de Wembley, tenue entre 1924 et 1925, et l'Exposition coloniale internationale de Paris de 1931 attirèrent chacune plus de trente-trois millions de visiteurs.

Ce contexte de modernité influença la représentation des peuples du monde et la manière de comprendre leurs différences. En effet, la philosophie positiviste d'Auguste Comte, conjuguée au déterminisme, ainsi que la publication des théories de Darwin dès 1859, caractérisées par Lévi-Strauss (1988) comme seconde source de la réflexion anthropologique, constituèrent entre elles un nouvel espace de représentation qui influença, selon Bennett (1988), les nouvelles disciplines, telles que l'Histoire et l'Anthropologie en tant que premier courant de compréhension de la diversité humaine.

A partir de la perception d'une unicité du genre humain et de l'universalité du mouvement historique, qui embrasserait l'humanité tout entière, et présupposant l'existence de lois immanentes à l'oeuvre dans l'histoire humaine, les sciences humaines, dont l'Anthropologie, seront alors concernées par la représentation du développement des peuples, états et civilisations au cours du temps conçu comme un développement progressif de différents états. Selon Errington (1998: 14-15), « L'histoire des européens sur eux-mêmes devint une histoire sur l'escalade humaine depuis l'existence basée sur le tribalisme jusqu'à la culmination de la civilisation européenne. L'idée du progrès était une solution brillante au problème de l'autre ». L'auteur ajoute ainsi que « le XIXe siècle était l'ère des phases tripartites: magie/religion/science, sauvagerie/barbarie/civilisation, féodalisme/capitalisme/socialisme, archaïque/médiéval/moderne » (Errington, 1998: 14-15). En se référant aux recherches effectuées par des anthropologues suisses sur les Vedda à Ceylan, Speiser affirma ainsi que, influencé par une vision évolutionniste

« Des groupes sont définis et classés dans une échelle selon le niveau de développement constaté ; l'éventualité de l'apparition simultanée de groupes différemment organisés ou évolués n'est pas du tout considérée : il n'existe que plus haut ou plus bas, et ceux qui sont placés en haut de l'échelle en ont parcouru les échelons depuis le bas » (Speiser, 1943 : 239).

Dans ce contexte de détermination des sciences et de la croyance dans le potentiel de classification, les musées ethnologiques furent le terrain d'étude des anthropologues pour développer leurs théories physiques et évolutionnistes des populations humaines, à partir des objets hétérogènes provenant de tous les continents (Sherman, 2004 : 675). Ainsi, outre le principe de classification des premiers musées ethnologiques à partir d'un système géographique décrit par Sturtevant (1969), que l'on retrouvait notamment au Musée du Trocadéro, Pearce (1989), ainsi que Schiele et Landry (2013: 38), indiquent que les collections des musées seront alors réorganisées selon une filiation typologique.

En effet, de par l'illustration d'objets matériels issus de leurs cultures, les anthropologues classifièrent les populations du monde sur une échelle de l'évolution, à partir du stade de la nature et du règne animal jusqu'à l'industrialisation, considérée comme le stade le plus avancé culturellement du genre humain. Ce fut tout particulièrement le cas du Musée Pitt-Rivers d'Oxford où les objets des sociétés « primitives » étaient présentés comme s'ils étaient des spécimens semblables à ceux de l'histoire naturelle. En effet, la filiation biologique qui servait de modèles s'exprima en différentes typologies de l'objet fondées sur la fonction et les formes.

Selon cette vision positiviste et déterministe, les populations se situant aux échelons les plus bas de l'évolution humaine étaient logiquement condamnées à disparaître. Dans ce sens, et avec l'objectif d'étudier anthropologiquement les peuples du monde, de nombreuses campagnes de

collectes furent organisées dans le but, selon Fabian (1983), de documenter les sociétés dont on anticipait la mort prochaine⁴⁸. Ainsi, Adolf Bastian (1826-1905), fondateur du Musée d'Ethnologie de Berlin, et père de l'Anthropologie allemande, affirmait : « Avant tout, achetons en masse pour les sauver de la destruction, les produits de la civilisation des sauvages, et accumulons-les dans nos musées » (cité dans Le Fur, 2006 : 221) afin de « sauver à la dernière minute ce qui peut encore l'être » (cité dans Equipe des conservateurs, 2012: 10). Selon cette perspective, dans l'acquisition des objets, les ethnologues ne s'intéressaient ainsi qu'aux cultures qui n'étaient pas entrées en contact avec l'Europe, et n'avaient donc pas été « contaminées ». Le suisse Felix Speiser-Merian, parti récolter des objets aux Nouvelles Hybrides de 1910 à 1912, indiquait ainsi que « les indigènes doivent être contraints à revenir à leur mode de vie antérieur. Cela ne peut être obtenu (...) qu'en leur rendant de plus en plus difficile l'acquisition d'objets européens » (Speiser, 1923: 54).

A partir de ces caractéristiques, Ahmed (2000 : 49) indique que l'Anthropologie n'a ainsi pas seulement rapproché l'inconnu mais l'a tout bonnement créé, donnant naissance à « l'invention du sauvage ». L'ethnographie et la classification auraient dans ce sens travaillé ensemble à l'organisation du « désorganisé », à la domestication du « sauvage », en créant une place pour l'étrange au sein de systèmes scientifiques (Siegel, 2011 : 119). Les peuples non-occidentaux étaient ainsi conçus comme « anhistoriques », « hors du temps » et dans un « présent ethnographique » (Fabian, 1983). Les premiers musées ethnologiques offraient ainsi aux visiteurs, dans le cadre conceptuel des grandes expositions universelles, un « voyage au coeur de la barbarie » (Dias, 1991), à partir de ce que Karp (1991b : 375) et Karp et Kratz (2000 : 194-198) définirent comme « représentation exotisante ». Cette dernière fonctionne en effet par inversion de ce qui est familier pour nous et de sa valeur inverse dans une autre culture, utilisant les différences ou les oppositions comme mode d'exploration et de connaissance ou comme acte de discrimination (Karp et Kratz, 2000 : 194).

Selon une conception similaire, notons que parallèlement à ces musées, à partir de 1870 et jusqu'en 1930-1940, et déjà présentes lors des entrées des princes dans les villes européennes⁴⁹, des tribus « sauvages » étaient également présentées au public dans leur « environnement naturel » dans le cadre des expositions universelles et coloniales à la gloire de l'Occident industriel (Hinsley, 1991 : 345), au sein de « zoos humains » (*Human display*)⁵⁰. Paul Topinard,

48 En Allemagne, sous l'égide de Bastian, le capitaine norvégien Adrian Jacobssen rapporta des milliers d'objets de la Côte Ouest Américaine entre 1881 et 1883, qui seront installés au Musée ethnologique de Berlin. En Suisse, cinq expéditions furent menées à Ceylan par Paul et Fritz Sarasin en 1883-1886, 1890, 1902, 1907 et 1925 qui rapportèrent au Musée ethnologique de Bâle 441 objets et 542 photographies.

49 Les premières populations vivantes qui furent exhibées en Europe furent les Indiens et les Aztèques que Christophe Colomb et Hernán Cortés ramenèrent de leurs expéditions. Par ailleurs, il est attesté que plusieurs centaines de prisonniers africains débarquèrent chaque année dans les villes du Portugal au cours de la seconde moitié du XVe siècle et qu'au XVIIe siècle, le nombre de noirs vivant à Lisbonne aurait été d'environ 10.000. En Allemagne, ce sont des défilés qui marquèrent au XVIe siècle l'irruption de la rencontre avec *l'Autre*. En France, un album de gravures de 1550 témoigne également d'une fête « brésilienne » des Tupinamba organisée à l'occasion de l'entrée royale d'Henri II à Rouen. Par ailleurs, à la cour florentine des Médicis, la présence de dizaines d'*Autres* renforçait le prestige d'une noblesse qui entendait ainsi faire l'étalage du rayonnement de sa puissance. Cependant, jusqu'au XIXe siècle, cette présence de l'autre était limitée aux lieux du pouvoir de l'élite.

50 Ces « zoos humains » furent particulièrement étudiés. Notons ainsi les articles de Benedict (1983), Leprun (1986), Greenhalgh (1988), Celik et Kinney (1990), les articles réunis dans l'ouvrage de Lavine et Karp (1991) définissant ces expositions universelles

l'une des figures éminentes du monde scientifique français de l'époque, affirmait ainsi « que le grand public prend goût aux expositions de races sauvages » et surtout « à celles des derniers témoins d'un âge en voie de disparition et qu'il ne sera plus donné à nos petits-fils de les contempler » (cité dans Le Tennier, 2011a : 8). En effet, « montrer » ces populations au grand public, parallèlement aux théories exposées dans les premiers musées ethnologiques et dirigées à l'élite intellectuelle de l'époque, c'était apporter en quelque sorte la preuve, selon Le Tennier (2011a : 8), « que seule la civilisation est amenée à survivre, le reste du monde étant condamné à disparaître », ou que, selon Nadaillac en 1891, « la disparition des races inférieures devant les races supérieures est un fait que l'histoire enregistre » (cité dans Le Tennier, 2011a : 8). Dans ce sens, Hinsley (1991: 346) indique que ces « zoos humains » s'organisaient parallèlement aux « *freak-shows* » et autres expositions de curiosités de la nature, qui correspondent à une logique similaire.

Au sein de ces représentations, le cas de Saartjie Baartman, plus connue sous le nom de « Vénus Hottentote » exhibée à Londres puis à Paris en 1914 illustre tout particulièrement cette perception évolutionniste des sociétés humaines. En effet, alors qu'elle déclencha l'engouement des foules pour ses proportions anatomiques, le scientifique Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, administrateur du Muséum d'histoire naturelle et titulaire de la chaire de zoologie, demanda à étudier cette femme dont il compara le visage « à celui d'un orang-outan » tandis que son postérieur était « semblable à celui des femelles de singe mandrill » (cité dans Le Tennier, 2011a : 8). Lorsqu'elle mourut, on entreprit de la disséquer, de réaliser un moulage de son corps, prélevant son squelette ainsi que son cerveau et ses organes génitaux qui furent conservés dans du formol. Outre cet exemple fameux, les organes de femmes, mais également les corps de personnes de tout âge et venant de tous les continents et atteints de malformations ou d'affections particulières furent conservés dans les musées d'histoire naturelle ou d'ethnologie comme illustration d'un monde inférieur en voie de disparition (Le Tennier, 2011b : 13).

Cette « invention scientifique du sauvage » se basant sur des théories de classification des peuples du monde en termes de races est enfin indissociable d'un « spectacle de la différence », jouant sur l'exotisme et une certaine sensualité. En effet, outre cette présentation de « zoos humains » au sein des expositions universelles et coloniales, mais également des jardins d'acclimatation, ces « sauvages » étaient également des personnages de fiction dans de nombreux ouvrages de l'époque. Ainsi, nombre de spectacles ou revues produites sur les grandes scènes théâtrales des capitales européennes représentaient des « sauvages » fictifs. Ainsi, Londres constituait la plaque tournante de ce type de présentations auxquelles participaient des troupes constituées pour l'occasion. Ainsi, dès le début du XIXe siècle, des indiens Botocudos, des Lapons, des Fuégiens, de Zoulous ou des Guyanais étaient exhibés dans la capitale britannique, respectivement en 1817, 1822, 1829 et 1839 (Le Tennier, 2011b : 13). Outre les salles londoniennes, telle que *l'Egyptian Hall*, les Folies-Bergère de Paris ou le

Panopticum de Castan berlinois étaient également spécialisés dans ce type de représentation, surtout au cours des années 1870. Dans ce sens, au XIXe siècle, Le Tennier (2011a) affirme que « le sauvage effrayait tout autant qu'il fascinait », dont l'illustration la plus emblématique est très certainement, en France, l'image de Joséphine Baker, dont plusieurs photos furent en outre réalisées au sein du musée du Trocadéro en compagnie de Rivière.

2.1.2.2. Anthropologie moderne et approche culturelle

Suite à cette première phase de l'Anthropologie, à partir de l'analyse physique des populations humaines qui perdurera jusqu'à la seconde guerre mondiale, une nouvelle phase de la discipline se développa en rompant avec cette approche, cherchant à étudier les différences entre les peuples du point de vue culturel et social (Sherman, 2004: 670-671). Cette nouvelle approche, intégrée dans une nouvelle phase du colonialisme, vit le jour tout d'abord aux Etats-Unis, sous l'influence de Franz Boas, avant de devenir le paradigme dominant de l'Anthropologie. Au sein de cette approche, la pratique muséale et la théorie anthropologique furent intimement mêlées, s'influençant l'une l'autre, tant en Amérique, sous l'influence de Boas, qu'en Europe, au sein du Musée de l'Homme de Paris qui constituera le paradigme européen du musée d'ethnologie.

2.1.2.2.1. L'école boasienne et le musée d'anthropologie en Amérique

En Amérique du Nord, selon Ames (1992), la consolidation de l'anthropologie moderne et contextuelle est intimement liée à Franz Boas (1858-1942) qui s'appliqua à l'étude des relations sociales et des systèmes culturels humains. Ce dernier donna en effet naissance à l'Anthropologie sociale américaine au travers de son utilisation des collections du Musée américain d'histoire naturelle de New York (*American Museum of Natural History*), influençant également de la sorte l'évolution postérieure des musées ethnologiques.

Au sein de sa réflexion anthropologique, Boas considérait en effet les objets du musée comme des objets culturels, à partir desquels on pouvait se référer à leur contexte (Desvallées, 2005). Selon Clifford (1988 : 26-31), à partir de cette spécificité, Boas traita des cultures comme s'il s'agissait de collections ethnographiques où les pièces constituent des témoins de la vie multidimensionnelle d'une culture. Dans ce sens, une fois exposés au musée, les objets commencent une autre vie, en tant qu'artefact muséal. Selon Boas, les artefacts pouvaient être groupés afin d'illustrer une manière de vivre des populations qui donnerait aux pièces leur signification (Iniesta, 1994 : 123), et qui constituerait le but de l'exposition et de la pratique anthropologique. Cette relation établie entre les objets et les cultures qui les ont produits donna par ailleurs naissance à ce que Clifford (1988: 228) a qualifié d'anthropologie « relativiste » à partir de la présentation des cultures totales, ordonnées en séries. Par cette pratique, et dans une optique diffusionniste, Boas ouvrit ainsi la porte à l'étude comparative du matériel culturel des régions d'où proviennent les objets du musée, pouvant ainsi résoudre des questions sur les parentés culturelles, les vagues de peuplement et les mouvements migratoires des populations, et en déduire des provinces de style artistique (Kunz, 2012: 16).

Au sein de cette perspective anthropologique, où l'attention de Boas se porta sur la présentation des objets comme des « artefacts culturels » ou comme « objets sociaux totaux », ce dernier eut recours à ce que Kirshenblatt-Gimblett (1991) a qualifié de mise en situation des objets (*in situ*), afin de restituer son contexte culturel. Cette conception, métonymique et mimétique, tente de

recréer le contexte de l'objet dans son contexte d'origine. La muséographie préconisée par Boas implique ainsi la mise « en contexte » des objets, tel que définit par Kirshenblatt-Gimblett (1991), par le biais d'autres objets, mis en relation par une classification ou un arrangement schématique basé sur des typologies formelles ou sur des relations historiques. Les installations « in-situ » élargissent ainsi l'objet ethnographique en augmentant les frontières pour y inclure le contexte physique, social et culturel, au travers notamment de dioramas ou de photos, mais également en incluant des mannequins habillés et représentatifs des cultures exposées (les « *life groups* » selon Clifford (1988 : 25)), qui deviennent par ailleurs également des objets ethnographiques (Karp, 1991 :394). Cette mise en contexte établit ainsi un cadre de référence théorique pour le visiteur, au moyen de longues explications, de tableaux et de diagrammes, de commentaires audio ou de programmes audiovisuels, traitant également parfois des circonstances d'excavation, de collection ou de conservation des objets exposés, exerçant ainsi un fort contrôle cognitif sur les objets.

Cette approche muséologique de Boas doit être comprise en lien avec l'importance nouvelle du travail de champ dans la discipline ethnologique en tant que principale méthodologie scientifique. L'ethnologue remplacera ainsi à cette époque le voyageur des cabinets de curiosités et l'anthropologue de cabinet. En effet, après Malinowski, Radcliffe-Brown et Mead, l'ethnologue (descripteur-traducteur des coutumes) et l'anthropologue (constructeur de théories générales sur l'humanité) deviennent un seul et même acteur qui instaure un nouveau discours scientifique : l'ethnographie comprise comme une description culturelle synthétique légitimée par l'observation participante. A cette époque a donc lieu la validation de l'ethnographe et de son travail de champ mais aussi l'emphasis apportée à l'observation, concevant la culture comme une série de comportements, de cérémonies et de gestes susceptibles d'être enregistrés.

Suite à cette institutionnalisation de la discipline anthropologique et du travail de terrain, les premières expéditions, réalisées dans le seul but de ramener des objets et d'étudier les cultures, seront progressivement remplacées par des expéditions commanditées par les musées dans le but d'acquérir un matériel spécifique permettant l'étude de peuples déterminés⁵¹. Ainsi, selon Schmid (2012: 2), les expéditions ethnologiques jouèrent un rôle significatif dans la constitution de l'ethnologie comme science, du fait du matériel rapporté mais également des publications qui les accompagnaient et qui informaient tant sur les populations rencontrées que sur la reconnaissance de certaines parties du monde inconnues jusque-là⁵².

Outre cette influence sur la pratique ethnologique, Boas indiqua également la présence d'une connaissance esthétique existante chez tous les peuples, ouvrant ainsi notre droit de percevoir les créations des peuples, dites alors primitives, comme des objets esthétiques et donc de pouvoir soumettre ces créations à l'analyse formelle (Ames, 1992 : 53). Dans ce sens, outre

51 Ce fut ainsi le cas de la *Jesup North Pacific Expedition* entre 1897 et 1902, conduite par Franz Boas. Cette expédition avait pour but d'étudier les relations entre les cultures asiatiques et nord-américaines des deux côtés du détroit de Béring. Une autre expédition très célèbre est celle de la *Cambridge Anthropological Expedition to the Torres Straits* menée en 1898 sous la direction d'Alfred C. Haddon portant sur les cultures insulaires situées entre l'Australie et la Nouvelle-Guinée.

52 L'expédition à Vanuatu menée par Felix Speiser-Merian entre 1910 et 1912 rapporta ainsi à elle seule au Musée ethnologique de Bâle plus de 3000 objets et 1500 photographies sur plaque de verre.

l'anthropologie moderne et contextuelle, Boas a influencé paradoxalement une approche, considérée par Ames (1992 : 52) comme formaliste ou esthétique. Cette double perspective donna dès lors lieu à de nombreux conflits et débats, et ce dès l'époque de Boas.

En 1906, Boas reconnut cependant les limites du musée, et notamment son processus d'expropriation des objets de leur contexte d'origine et d'appropriation par l'institution muséale qui leur confère un nouveau contexte (Stocking, 1985 : 5). Outre cette particularité, Boas reconnut également la primauté du récit ethnographique comme élément de présentation des cultures offrant, selon lui, de meilleurs résultats que la présentation muséographique. En effet, dans les musées anthropologiques, il existe, selon Boas, un grand conflit entre l'écriture et le langage visuel des reconstitutions et des « *life groups* ». En effet, selon Boas, affirmé en 1907 :

« Les relations psychologiques ainsi qu'historiques de cultures, qui sont les seuls véritables objets de l'étude anthropologique, ne peuvent être exprimées par aucune disposition basée sur si une portion si infime de manifestations de vie ethnique exprimées par les échantillons (...). Les objets matériels sont insignifiants comparés à la question scientifique » (cité dans Jacknis, 1985: 108)

Ces constats, selon Jacknis (1985), poussèrent Boas à abandonner en 1905 le Musée américain d'histoire naturelle pour se rattacher à l'Université. A son image, à partir des années 1920, l'Anthropologie américaine se détacha progressivement des musées pour se déplacer vers le champ des sciences sociales, inaugurant de la sorte ce que Sturtevant (1969) a appelé « période universitaire de l'anthropologie » qui plongera progressivement le musée ethnologique dans une profonde crise⁵³. Selon Darnell (1970), qui étudia la naissance de la discipline anthropologique à l'Université de Pennsylvanie, cet abandon du musée par Boas illustre en effet le conflit existant à cette époque entre, d'une part, la professionnalisation de l'anthropologie et le développement de départements d'enseignement de la discipline au sein des universités, dont l'intérêt se détacha des objets et de la culture matérielle en générale, et, d'autre part, l'intérêt des musées de conserver, collectionner et expositions les objets.

2.1.2.2.2. La France, son contexte politique et la double consolidation de l'Ethnologie

En Europe, contrairement aux Etats-Unis, cette rupture entre l'Anthropologie académique et l'Anthropologie muséale sera plus tardive, entre les années 1960-1980, tandis que la période 1920-1960 sera la continuité de la phase « Musée-Université », qui marquera, selon Sherman (2004: 675-676), la reconnaissance de l'Anthropologie comme discipline scientifique et académique (Sherman, 2004 : 675-676) et qui verra la construction de grands musées nationaux. En effet, alors qu'en Amérique, l'école boasienne « culture et personnalité » se développait au sein des musées, la relation entre la discipline et le musée ne sera pas aussi intense en Europe où l'Anthropologie sociale sera traditionnellement plus proche de la Sociologie et moins intéressée

⁵³ Notons cependant que ce divorce ne fut pas abrupt et que certaines collections personnelles furent transformées en musées au cours de la fin du XIXe siècle ou du début du XXe siècle en se rattachant aux institutions académiques au cours de la seconde moitié du XXe siècle. Ce fut par exemple le cas de la collection de Rudolf Haffenreffer qui fut à la base du King Philip Museum de Bristol (Rhode Island) au début du XXe siècle qui fut intégré à l'Université Brown de Rhode Island en 1955 en devenant le Musée Haffenreffer d'Anthropologie (*Haffenreffer Museum of Anthropology*).

par la culture matérielle. En outre, contrairement à l'Amérique, où l'Anthropologie porta tout particulièrement son intérêt sur les populations autochtones vivant sur le territoire national, en Europe, cette dernière se tourna, soit vers les populations rurales, soit vers les indigènes de l'Empire, selon une logique certainement plus idéologique, entretenant un lien très étroit, dans le deuxième cas, avec la reconsidération des politiques coloniales. En effet, la mise en place du travail de terrain de l'anthropologue était censée servir à cette époque d'élément appliqué afin de mettre en place un gouvernement colonial plus efficace qui améliorerait les conditions de vie des sociétés colonisées.

En France, l'Ethnologie émergea comme discipline scientifique avec la création de l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris en 1925. Cet Institut regroupa au sein d'une même institution trois traditions intellectuelles différentes: l'Anthropologie physique du XIXe siècle étudiée à l'Ecole d'Anthropologie, la tradition philosophique de la Sorbonne au travers de la figure de Lévy-Bruhl et la sociologie durkheimienne incarnée par Mauss qui s'intéressait notamment à la culture matérielle. Cette dernière influença ainsi l'étude du « fait social total » selon l'idée que chaque idée, action et objet des sociétés ont une signification comme partie d'un système plus large de signification de la société (dans une logique semblable aux théories culturalistes de Boas). En effet, Mauss cherchait une classification typologique basée sur la fonction des objets tout en donnant des informations sur le milieu d'où les objets provenaient. Ainsi, selon Sherman (2004: 674-675), en France, la discipline ethnologique tire ses racines dans le XIXe siècle (et peut-être même dans le siècle des Lumières) à partir de deux traditions: un questionnement philosophique sur la nature des comportements humains ainsi qu'une tentative de construire une histoire naturelle de l'homme. Ce sera ainsi, selon Clifford, l'émergence de l'ethnographie humaniste qui deviendra le paradigme dominant de l'ethnographie française comme étant l'étude comparative des cultures humaines (Clifford, 1988: 111-112).

Ces conceptions de l'Ethnologie française, née en dehors des musées, furent à la base de l'une des plus grandes campagnes de collecte d'objets de cette époque en France, l'expédition « Dakar-Djibouti », conduite par Mauss entre 1931 et 1933 entre les deux villes africaines, alors part de l'Empire français, dans le but de collecter des nouveaux matériels. Le résultat fut l'acquisition de plus de trois mille objets qui furent exposés au Musée du Trocadéro. L'un des objectifs de cette mission était en effet de fournir à la France de grandes collections d'objets ethnographiques dans un contexte de nationalisme croissant. En effet, de grandes campagnes d'expéditions furent menées par exemple par le Royaume-Uni dès 1898 avec le rapatriement des trésors de Bénin-City, par l'Allemagne au cours de l'expédition Frobenius en 1904, ou encore par la Belgique lors des campagnes de collectes de Charles Lemaire au Katanga (1898-1900).

Ainsi, la loi du 31/03/1931 qui autorisa cette expédition remarquait « L'absence jusqu'alors d'une mission d'envergure destinée à la collecte et à l'ethnologie » (Somé, 2003: 41-42) ainsi que:

« l'existence depuis un demi-siècle (1880) d'institutions dans d'autres pays européens et américains (comme le Musée du Congo à Tervuren, l'Institut Colonial d'Amsterdam et la *Smithsonian Institution* à Washington) dont les collections ont été systématiquement enrichies par les collectes de grandes missions ethnographiques temporaires ou permanentes » (cité dans Somé, 2003: 41-42).

Selon Bazin (2002 : 280-282), lors de cette expédition « Dakar-Djibouti », il existait deux grands principes qui guidaient l'acquisition des traces matérielles, ces dernières devenant, selon Grognet (2005), « la clé qui permet d'atteindre les fondements immatériels d'une culture étrangère ». Le premier était de ne « collecter que des objets usés ». L'ethnographiquement faux étant ici considéré comme ce qui a été construit expressément pour le touriste ou le collectionneur. Le second était de collectionner systématiquement « n'importe quoi ». En effet, si la valeur de l'objet c'est d'être la trace d'un usage, toute trace en vaut une autre et tous les usages sont équivalents les missions de terrain étaient vouées à la collecte de données. Selon De L'Estoile,

« la forme d'écriture qui correspond à ce modèle est celle de la monographie encyclopédique, dite 'à tiroirs', qui, idéalement, doit décrire par le menu les divers aspects d'une culture, qu'elle soit exotique ou régionale, depuis les outils utilisés, jusqu'aux façons de faire la cuisine, en passant par les croyances » (De L'Estoile, 2008 : 665-666)

En effet, selon Griaule, dans *Les instructions sommaires pour les collectionneurs d'objets ethnographiques* édité d'après les cours de l'Institut d'Ethnologie de Paris et publié à la veille de l'expédition « Dakar-Djibouti », l'auteur indiquait « les objets les plus communs sont ceux qui en apprennent le plus sur une civilisation » (cité dans Bazin, 2002 : 282). Dans ce sens, cette règle impose de renoncer aux deux critères du goût pour l'étrange ou pour l'extraordinaire des cabinets de curiosités.

Cependant, pour Griaule, si l'échantillon était bien le témoin le plus fiable, il n'était que document et non pas source de savoir (Griaule, 1933: 7 et Bazin, 2002: 280-281). En effet, comme l'a rappelé Jamin, pour les ethnologues des années 1925-1935, à la suite de Boas « l'objet ethnographique devient un témoin, une 'pièce à conviction', en d'autres termes un échantillon de civilisation » (Jamin, 1996: 18). Gabus affirmait ainsi aux commissaires, au cours des années 1960, qu'ils devaient être prudents contre les « objets-vérités ». Ainsi, « l'objet n'est jamais dû au hasard, il est témoin de quelque chose ou de quelqu'un (...). Cet objet-témoin communique ce qu'il sait, si nous savons l'interroger » (Gabus, 1965: 41).

Cette campagne de collecte constituera la base du futur musée national d'Ethnologie, le Musée de l'Homme, inauguré en 1938 sous l'égide du Front Populaire pour remplacer le Musée du Trocadéro, et considéré par De L'Estoile comme « le musée plus moderne du monde » (De L'Estoile, 2007). Dans la description de sa méthodologie, Griaule indiqua en effet lors de l'expédition « Dakar-Djibouti » « qu'il s'agit d'entourer chaque objet d'une espèce de graine de vie. Bien que situé dans une vitrine à des milliers de kilomètres de son lieu d'origine, il faut que cet objet reste enveloppé en quelque sorte du reflet de sa vie quotidienne » (cité dans Mack, 2007: 36).

Ainsi, dans l'exploitation écrite de leurs enquêtes de terrain ainsi que dans la mise en exposition de ces enquêtes, les ethnologues français réhabilitaient leur « contexte d'usage » (Desvallées, 2005 : 539), par l'illustration documentaire ou par l'évocation des gestes d'utilisation de ces objets. Les expositions insistèrent dès lors sur l'apparition du contexte d'origine des pièces illustré au moyen de photographies, de croquis et de textes d'ethnologues sur le terrain, similaires à la muséologie « in-situ » employée par Boas trente années plus tôt. Les galeries du Musée de l'Homme souhaitaient ainsi présenter, tant aux universitaires qu'au public parisien, les

résultats de la science de l'Homme, proposant au visiteur un microcosme, un monde mis en ordre dans des vitrines transparentes et pédagogiques. En effet, quand l'objet-témoin collecté change de situation en arrivant au musée parisien, ce dernier, selon Desvallées (2005),

« se trouvait sinon tout à fait muet, du moins insuffisamment bavard par rapport à ce qu'on attendait de lui. Il allait donc falloir l'engraisser en l'exposant, autrement dit, lui restituer, dans la mesure du possible, ce qu'il avait perdu-le 'documenter' dans le sens où l'entendait Griaule, c'est-à-dire lui donner un 'contexte' » (Desvallées, 2005 : 539).

Selon Grognet (2007), fort des objectifs de l'Ethnologie française, le but du Musée de l'Homme, auquel était rattaché un centre de recherches ethnologiques, était d'étudier l'humanité grâce à une classification typologique et contextuelle des artefacts les plus représentatifs de groupes culturels ou ethniques de différentes localisations géographiques afin que les espèces humaines puissent être comprises dans leur totalité. En effet, par la comparaison des objets provenant de ces régions avec d'autres provenant d'autres régions asiatiques, il était possible d'établir des relations entre les populations et de développer des théories quant au peuplement de ces régions. Cette conception répond à ce que Karp (1991b : 375) et Karp et Kratz (2000 : 194-198) considèrent comme la « représentation assimilatrice », inverse de la « représentation exotisante » qui avait prévalu jusqu'alors, insistant désormais sur les similitudes entre les cultures.

De par ses caractéristiques, ce paradigme muséal et anthropologique visait ainsi à réaliser un inventaire encyclopédique du monde, au travers d'une collecte systématique sur le terrain. Marcel Griaule formula cette utopie comme visant à constituer les « Archives totales de l'humanité » (cité dans De L'Estoile, 2008 : 665-666). Dans ce sens, selon De L'Estoile, le projet de l'ethnologie ainsi que de son musée était semblable à la démarche des muséums d'histoire naturelle, selon une logique accumulative, en collectionnant les objets, les décrivant, les classant afin d'établir des lois, en partant du principe que la possibilité de la constitution d'un inventaire encyclopédique du monde sous cette forme implique que l'inventaire des cultures soit complet et définitif. Dans ce sens, cet inventaire des cultures suppose, selon De L'Estoile « à la fois qu'elles sont en nombre fini, et qu'elles sont fixées, au moins relativement » (De L'Estoile, 2008 : 665-666).

Ainsi, selon Duclos (1998 : 76), de par leur réorganisation du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Rivet et Rivière procurèrent à l'ethnologie française une vitrine en même temps qu'une tribune. En effet, dans le contexte progressiste politique de l'époque le but final du Musée était, selon Rivet, d'émphatiser l'humanité commune des Européens et des « primitifs » en souhaitant un régime colonial plus humain. Selon Jamin (1989), l'engagement politique de Rivet, qui devint le premier élu du Front Populaire aux élections municipales de 1935, symbolise la présence des intellectuels dans le rassemblement populaire tout comme l'engagement d'un bon nombre d'acteurs principaux du Musée d'Ethnographie du Trocadéro. On peut citer Lévy-Bruhl, Rivière, Mauss et d'autres, investis dans des mouvements politiques qui gravitaient autour du socialisme et plus particulièrement dans des partis fustigeant le colonialisme et l'impérialisme. Jamin affirme ainsi que dès la réorganisation de l'ancien Musée du Trocadéro,

« le musée d'ethnographie se situe à gauche et agit comme un dispositif culturel, voire idéologique, dont l'un des objectifs est de fonder en droit et en raison un nouvel humanisme au moyen duquel des combats sont menés contre le racisme, le fascisme et, dans une certaine mesure, contre l'impérialisme » (Jamin, 1989 : 114-115)

Il est en effet capital de rappeler ici l'importance du contexte colonial dans lequel s'intègre la création du Musée de l'Homme, ainsi que les institutions ethnologiques qui se créèrent au cours de cette époque. Les campagnes de collectes qui donnèrent souvent lieu à la création des institutions muséales avaient en effet pour objectif d'acquérir une meilleure connaissance des populations colonisées, dans un contexte nationaliste de compétition dans l'acquisition des meilleures possessions matérielles (Somé, 2003: 41). Cette perspective se retrouve ainsi, selon Wastiau (2000 :25), dans l'organisation en aires géographiques ou culturelles, ainsi que par le recours aux notions de caste, de tribus ou d'ethnie à partir desquelles sont présentés les objets. Ce processus de catégorisation avait en effet des affinités avec la politique des administrateurs coloniaux dont le souci concernait la constitution et la distribution d'unités ethniques sur lesquelles des régions administratives pouvaient être créées.

Ainsi, suite à la première phase de l'évolution de l'Anthropologie, la naissance de l'ethnologie française est due en partie au besoin de connaissance des populations vivant dans les colonies et aux nécessités de l'administration coloniale française d'une gestion plus réflexive et informée des peuples colonisés, tel qu'étudiée par de nombreux auteurs⁵⁴. Ainsi, toujours selon la loi 31/03/1931, l'une des raisons qui justifiait la mission « Dakar-Djibouti » était que:

« L'ethnologie des peuples primitifs (...) apporte aux méthodes de colonisation une contribution indispensable en révélant au législateur, au fonctionnaire, au colon, les usages, croyances, lois et techniques des populations indigènes en permettant avec elles une collaboration à la fois humaine et plus féconde et en conduisant ainsi à une exploitation plus rationnelle des richesses naturelles » (cité dans Somé, 2003 : 41-42)

Dans ce contexte, notons ainsi que, parallèlement à la construction des musées ethnologiques nationaux, selon Viatte (2000 : 10), sur une période de quarante ans environ, et parallèlement aux expositions coloniales de différents formats, chaque puissance coloniale a également créé une institution destinée au grand public et chargée d'assurer la diffusion des connaissances et de la propagande idéologique sur les colonies, en participant de la sorte à la mise en place du système colonial. Au sein de ces musées, il existait ainsi un programme iconographique mettant en valeur, tour à tour, et selon les particularités nationales, la richesse de la colonie, le rôle des nations européennes dans l'apport de la civilisation aux populations, ou encore la coopération internationale entre les colonisés et les colonisateurs qui permettent une meilleure utilisation des ressources naturelles. Parmi de nombreux exemples, notons l'iconographie ornant l'extérieur du

54 Notons que cette question des liens entre colonisation et ethnologie fut abordée par Leiris (1950), Maquet (1964), Hymes (1969), Leclerc (1972), Asad (1973), Copans (1974 et 1975), Nash (1975), Stocking (1991), Thomas (1994), Pels (1997) et De l'Estoire, Neiburg et Sigaud (2000) et Penny et Bunzl (2003).

bâtiment construit pour accueillir le Musée colonial de Paris lors de l'exposition coloniale de 1931, tel que visible dans le détail de la figure 2, qui met en valeur les ressources naturelles que la coopération avec les populations colonisées, gabonaises dans ce cas, permet de mieux rentabiliser.



Figure 2: Auteur inconnu (v.1930). « Le Gabon ». Décoration du Palais de la Porte Dorée, ancien siège du Musée des Colonies et de la France extérieure, Paris. Cliché de l'auteur, 2011.

A partir de ces caractéristiques, Dias (1991) établit une distinction entre les musées coloniaux et les musées ethnologiques qui se seraient développés en parallèle. En effet, selon l'auteure, les musées coloniaux se créent autour de la colonie tandis que les musées ethnologiques couvrent différentes régions du monde, et pas seulement les colonies. Par ailleurs, ces deux types de musées sont également différents dans les collections qu'ils présentent. Ainsi, les musées des colonies présentent un condensé de la colonie, tant du point de vue physique que géographique afin de renseigner sur ses richesses et montrer l'importance de la Nation qui a conquis la colonie. Dans ce sens, selon l'auteure, ces musées répondraient à une logique de « création d'Empire » (*Empire Building*) (Dias, 2001: 21). Au contraire, les musées ethnologiques présentent surtout des artefacts relevant de l'Anthropologie. Ainsi, selon Dias (2000 : 18), les musées coloniaux présentent une géographie physique et humaine dans un contexte politique tandis que les musées ethnologiques sont disciplinaires.

Dans le cas français, cette distinction est particulièrement claire, puisque deux institutions distinctes seront constituées dès avant la constitution du Musée de l'Homme; le Musée d'Ethnographie du Trocadéro et le Musée des Colonies et de la France de l'extérieur construit plus tardivement, à l'occasion de l'exposition coloniale de 1931. Selon Stevens (2008: 259), ce dernier cherchait en effet à instaurer l'idée de la plus grande nation, composée de diversités, faisant passer ainsi parmi le grand public l'idée qu'identité nationale rimait avec puissance

impériale. Ainsi, lors de l'inauguration du musée des colonies de Paris en 1931 dans le contexte de l'exposition coloniale, le Premier ministre Paul Reynaud affirma que « son but essentiel est de donner aux Français conscience de leur empire. [...] Il faut que chacun se sente citoyen de la grande France, celle des cinq parties du monde » (cité dans Stevens, 2008 : 259).

Notons cependant que la distinction établie par Dias ne se retrouve que peu dans la bibliographie. En effet, selon Wastiau (2002 : 89), cette distinction n'est pas nécessaire puisque ces deux types de musées auront, dès leur création, les deux mêmes fonctions : définir la colonie et définir la nation européenne par sa colonie, en catégorisant les identités, en leur assignant un espace géographique dont la perméabilité des frontières devait être contrôlée.

Avant d'aborder dans le prochain point les causes et les conséquences de la crise qui touchera ces institutions au cours des décennies ultérieures, notamment quant à ses liens avec l'Anthropologie, à partir de ce parcours historique portant sur la création et l'évolution des musées ethnologiques et coloniaux, il est possible de réaliser une synthèse des trois grandes phases de relation ayant existé, jusque dans les années 1960, entre ces musées et la discipline anthropologique. Comme on peut le voir dans le tableau suivant, chacune de ces phases correspond à une période, une approche ainsi qu'à une muséologie particulière. Contrairement aux deux premières phases, dont il est possible de définir avec plus ou moins de précision chacune des particularités, la troisième étape présente en revanche une certaine hétérogénéité dans le traitement des collections due principalement à la multiplication, au cours de cette époque, de ce type d'institutions ainsi qu'aux différentes « écoles » et traditions anthropologiques qui se développeront parallèlement en Europe et en Amérique et qui entretiendront des liens différents avec l'institution muséale.

Phases de relation entre les musées et l'Anthropologie	Date	Approche	Muséologie
Cabinets de curiosités	XVIe-XIXe siècles	« Objets-curiosités »	Accumulative
Période muséale de l'Anthropologie	~1840-1890	« Objets-ethnographiques »	Géographique/Exotique
Période « Musées-Universités »	~1870/1890-1920/1940	« Objets-ethnographiques »	Diverse
Anthropologie physique	~1870/1890-1940	« Objets-documents »	Typologique
Anthropologie culturelle	~1870/1890-1920	« Objets-témoins »	Comparative
	~1870/1890~1940	« Objets-esthètes »	Décontextualisatrice

Tableau 6: Particularités dans l'approche et la muséologie des différentes phases de relation entre les musées et la discipline anthropologique. Réalisation de l'auteur.

A la différence de la discipline ethnologique qui fut reconnue en France dès le milieu des années 1920 et qu'un instrument lui fut construit en 1938 avec le Musée de l'Homme, les études folkloriques ne furent reconnues comme telles que plus tardivement (Sherman, 2004 : 677-679). Le folklore, dont la base méthodologique fut développée par Arnold Van Gennep, constitue une francisation du mot anglais *folk* dont le but est d'étudier l'ensemble des productions collectives émanant du « peuple » et se transmettant d'une génération à l'autre par voie orale. Selon Segalen (2005), c'est notamment grâce au rôle joué par le Musée-laboratoire des Arts et Traditions Populaires, inauguré en 1937 sous l'action de Rivière, que naquirent l'Ethnologie française ainsi que la notion de patrimoine populaire, qui devient d'une certaine manière la science du folklore⁵⁵.

En effet, selon Segalen (2005), qui travailla longtemps au sein de cette institution, et dont l'ouvrage constitue l'une des études les plus complètes sur le musée, l'action de Rivière y donna ses lettres de noblesse à une branche de la discipline qui cherchait un corps de doctrine et de méthodes en développant la recherche en donnant une importance directe aux objets. Cependant, le Musée des Arts et Traditions Populaires n'a jamais souhaité être un musée du patrimoine qui célèbre une identité nationale faite des différentes identités locales régionales françaises. Cette institution constituait au contraire un musée scientifique, de recherche avant tout, qui tentait de faire comprendre le fonctionnement des sociétés locales dans sa complexité, au travers de la présentation d'objets dans leur contexte, en insistant, tout comme le Musée de l'Homme, sur l'importance de la représentation du « fait social ». Suite à son déménagement dans le nouveau bâtiment de Jean Dubuisson sur le site du Bois de Boulogne, la Galerie culturelle, élaborée par Rivière avec le concours de Lévi-Strauss et inaugurée en 1975, institutionnalisera cette approche à partir de vitrines consacrées à la culture populaire matérielle et immatérielle de la France rurale ainsi qu'aux processus technologiques de la société préindustrielle.

Cette institution, tout autant que le Musée de l'Homme, aura une importance décisive pour la construction de nouvelles institutions présentant les arts et les traditions populaires des différentes régions françaises, mais également européennes, faisant de ces deux musées les paradigmes des musées ethnologiques du *Nous* et des *Autres*. En effet, contrairement au Musée du Trocadéro, avec la création parallèle du Musée de l'Homme et du Musée des Arts et Traditions Populaires, les collections françaises seront désormais conservées et étudiées au Musée des Arts et Traditions Populaires tandis que les collections « exotiques » iront au Musée de l'Homme (Sherman, 2004 : 680).

Ainsi, suite à la construction de ces deux institutions parisiennes, à partir du XXe siècle, selon De l'Estoile (2007 : 11), on peut répartir les musées ethnologiques en « musées de soi » et en « musées des autres ». Selon l'auteur, le « musée de soi » répond à la question du « qui sommes-nous ? » en s'adressant au visiteur extérieur et à la communauté que le musée souhaite

⁵⁵ Notons que cette question du folklore et de son institutionnalisation académique fut particulièrement traitée lors du colloque international « Du folklore à l'ethnologie. Institutions, musées, idées en France et en Europe de 1936 à 1945 » organisé en 2003 au Musée des Arts et Traditions Populaires.

renforcer ou constituer. Les « musées des autres » renvoient à ceux qui sont définis comme différents. La délimitation du domaine du musée est négative. Les autres sont tels par contraste avec nous. Les « musées des autres » exposent ainsi des « choses des autres », des objets qui ont pour caractéristique principale d'être exotiques au sein propre, c'est à dire originaires d'un lieu lointain, et d'avoir été rapportées « chez nous » par ceux qui se sont rendus « chez les autres » pour différentes raisons. Les « musées des autres » proposent ainsi une réponse à la question « qui sont les autres ? » (De l'Estoile, 2007 : 13).

2.2. Crise de l'institution ethnologique et conséquences muséologiques (1960-1990)

Dès la fin des années 1950, et plus particulièrement au cours des années 1960, les musées ethnologiques seront touchés par une série de facteurs, tant internes qu'externes, qui en sapèrent la légitimité ainsi que l'intérêt porté à leur égard par les populations, les politiques, ainsi que les chercheurs. L'institution connut alors au cours des années 1970, 1980 et même 1990 une profonde crise de légitimité demandant la mise en place de nouvelles attitudes ainsi que de nouvelles pratiques muséologiques plus adaptées à ce nouveau monde et à ses intérêts.

2.2.1. Un contexte défavorable

Les facteurs, dont la combinaison provoquera la crise de l'institution, seront liés à l'évolution du monde à cette époque. Premièrement, la discipline anthropologique développa une nouvelle perception de la culture matérielle. Deuxièmement, la géopolitique internationale sera marquée par la formation d'un nouvel ordre mondial comme conséquence d'un profond processus de décolonisation qui donnera lieu à la visibilisation de nouveaux acteurs. Troisièmement, de nouveaux acteurs apparurent à cette époque à l'échelle nationale, dans un contexte d'évolution des mentalités occidentales, qui donnera lieu à la naissance de nouvelles politiques de gouvernance définies comme multiculturalistes. Enfin, bien que son impact ne se fera ressentir que plus tardivement, soulignons l'apparition de nouveaux médias ainsi que de nouvelles pratiques, comme le tourisme, qui auront un impact décisif sur le déclenchement de cette crise. En effet, les musées ethnologiques de l'époque furent confrontés à la concurrence d'autres médias faisant le commerce d'exotisme (Bahuchet, 2002 : 78 et Müller, 2002 : 127), et tout particulièrement l'accès à Internet, les médias et l'industrie touristique qui rendirent accessibles des destinations lointaines qui constituaient le terrain d'étude des anthropologues. Dans ce sens, le travail de l'ethnologue a perdu de sa valeur aux yeux de ses concitoyens dans sa possibilité de faire « voyager le visiteur », que l'on retrouvait dans les premiers musées ethnologiques ainsi que dans les expositions universelles. Ainsi, le slogan de la célèbre affiche de l'exposition coloniale internationale de Paris en 1931, était « le tour du monde en un jour ».

2.2.1.1. L'abandon du musée par l'Anthropologie

La première et principale raison de la crise des musées ethnologiques, interne à l'institution et à ses liens avec l'institution anthropologique, fut, selon Desvallées (1992: 67), l'expansion en Europe de ce que Sturtevant (1969) avait qualifié de « période universitaire de l'Anthropologie ». Alors que cette dernière se développa en Amérique du Nord à partir des années 1920-1930, tout en étant déplorée par de nombreux auteurs au cours des années 1950 et 1960⁵⁶, selon Ames (1992: 40), alors directeur du Musée d'Anthropologie de Vancouver, près de quarante ans plus tard, ce processus va également s'étendre à l'Europe, entre 1960 et 1980, selon les pays, et même jusqu'en 1990 pour la France (Segalen, 1993 : 167)⁵⁷.

Les causes de cet abandon sont multiples et seraient similaires au contexte américain, bien que correspondant à des époques légèrement différentes. Ainsi, de manière similaire à l'Amérique, la première cause de cet abandon des anthropologues de l'institution ethnologique et de leur rapprochement de l'Académie est due à la consolidation même de la discipline au travers de la recherche ethnographique de terrain en tant que méthodologie scientifique disciplinaire. En effet, selon Dubuc (1998: 77) et Jamin (1998), la nouvelle méthodologie ethnologique de travail sur le terrain, et le passage d'une science de réflexion à celle d'une discipline empirique, eurent comme conséquence une diminution de l'intérêt de l'Anthropologie pour les musées. Au cours des expéditions des années 1950, les voyages servant jadis à réunir des collections devenaient des séjours d'étude stationnaires. De la sorte, le laboratoire, élément vital dans l'esprit de Rivet et de Rivière, ne constituera progressivement plus le seul lieu d'étude des sociétés. Le musée-laboratoire de Paris conserva tout de même son rôle formateur des apprentis chercheurs, bien que cette fonction s'amenuisa progressivement. Ainsi, le Musée de l'Homme qui fut très novateur à ses débuts, surtout par rapport aux fonctions sociales qu'il s'était donné, périclita peu à peu, en perdant progressivement l'intérêt du public et des donateurs.

Outre cette influence du travail de terrain, notons également que la deuxième cause de ce divorce progressif entre la discipline et les musées fut le fait que l'Anthropologie s'était déplacée vers de nouveaux modèles, avec l'étude des faits sociaux et des cultures tel que le pouvoir, les pratiques rituelles, les savoirs oraux, etc. En effet, au cours des années 1950 et 1960, les anthropologues s'intéressèrent au fonctionnalisme structurel, à l'anthropologie cognitive et structuraliste, comme courants de l'anthropologie psychologique, symbolique, sémiotique et herméneutique. Au sein de ces derniers, l'étude des cultures matérielles des collections conservées dans les musées devint secondaire car ces dernières ne permettaient pas de développer des théories anthropologiques en lien avec ces nouveaux courants d'étude. Lévi-Strauss annonçait ainsi dès 1958 le déclin du mouvement muséologique en Anthropologie, ou

56 Ce sera le cas de Collier et Tschopik (1954), Shapiro (1958), Fenton (1960), Collier (1962), Collier et Fenton (1965), Borhegyi (1965), Sturtevant (1966), Dockstader (1967) et enfin McFeat (1967).

57 Le Musée de l'Homme de Paris organisa ainsi dès 1990 des journées d'étude consacrées aux rapports entre discipline anthropologique et musées.

tout du moins une stagnation de la muséologie ethnologique dans le contexte de l'Anthropologie comportementale. En effet, il affirma que

« cette mission de conservatoire d'objets des musées d'ethnographie est susceptible de se prolonger, non de se développer, moins encore de se renouveler. Mais s'il est de plus en plus difficile de recueillir des arcs et des flèches, des tambours et des colliers, des paniers et des statues de divinités, il devient par contre de plus en plus facile d'étudier, de façon systématique, des langues, des croyances, des attitudes et des personnalités » (Lévi-Strauss, 1958 : 414)

2.2.1.2. Le nouvel ordre mondial et la critique de la colonisation

Parallèlement à cette cause interne de la crise des musées ethnologiques, l'évolution géopolitique mondiale ainsi que l'apparition de nouveaux acteurs mondiaux constituent la seconde raison de la crise des musées ethnologiques. Au cours des années 1950, le monde est en effet témoin d'une série de bouleversements socioculturels et géopolitiques qui auront une série d'effets sur les musées ethnologiques. En effet, à partir de la fin de la seconde guerre mondiale, le monde se divisa en deux blocs idéologiques antagoniques, donnant naissance à de nombreuses guerres et interventionnisme sur l'échelle internationale. Dans ce contexte, notons ainsi tout particulièrement la guerre du Vietnam (1954-1975), qui suivit la guerre d'Indochine (1946-1954) ainsi que le triomphe de la Révolution cubaine en 1959 et son influence sur le développement de guérillas d'inspiration marxiste-léniniste. Parallèlement, les pays récemment décolonisés recherchèrent l'établissement d'une troisième voix, ou « tiers-monde », selon l'utilisation géopolitique de ce terme de Sauvy faite par Balandier en 1956. En 1955, eut ainsi lieu la conférence de Bandoeng, qui convoqua la première génération de leaders postcoloniaux, tandis qu'en 1961 eut lieu la Conférence de Belgrade au cours de laquelle les nouveaux Etats indépendants adoptèrent une politique internationale de non-aliénation.

Dans ce contexte de décolonisation, de nombreuses œuvres anticoloniales virent le jour, principalement dans l'Empire colonial français, tant en littérature⁵⁸, que dans un grand nombre de productions audiovisuelles⁵⁹ de l'époque, qui, bien que censurées pour la plupart, marqueront profondément la réflexion occidentale sur la diversité. Par ailleurs, beaucoup d'ethnologues se montrèrent également critiques face à la colonisation. Outre les positions des membres du Musée de l'Homme de Paris, analysées antérieurement, notons, parmi de nombreux autres, le cas de Mannoni qui affirma en 1950 dans son ouvrage *Psychologie de la colonisation* que « Le noir, c'est la peur que le blanc a de lui-même » (Mannoni, 1984 : 191). Dans ce contexte, dès la fin des années 1960, de nombreux auteurs vont critiquer le pouvoir de la représentation et le rôle

58 Outre la poésie liée au courant de la Négritude, mentionnons tout particulièrement les publications de Fanon, et spécialement « Peaux noires masques blancs » en 1952, qui peut être considérée comme l'une des influences les plus directes de la future pensée postcolonialiste. Dans le contexte de la guerre d'indépendance d'Algérie, qui marquera profondément l'opinion politique française, notons tout particulièrement la publication en 1961 de l'œuvre « Les damnés de la Terre » de Frantz Fanon.

59 Ce sera le cas de l'essai « Les statues meurent aussi » de Marker et Renais (1953) dont le propos anticolonial se base sur une analyse de plusieurs musées ethnologiques. Ce sera également le cas du film « Afrique 50 » de Vautier (1956), ou encore, plus tardivement du film « La bataille d'Alger » de Pontecorvo (1966).

joué par l'Anthropologie comme justification scientifique de la colonisation et du rôle d'experts sur la culture des « Autres » ainsi que la supposée objectivité scientifique de l'Anthropologie⁶⁰.

Par ailleurs, dès la période Entre Guerres, des mouvements panafricanistes naquirent, principalement littéraires, qui tentèrent de créer une nouvelle identité des « *Nous* » anciennement colonisés, constituant l'une des bases de la définition des identités des futurs projets nationaux. Dans le cas francophone, ce fut tout particulièrement le cas du mouvement de la Négritude dont le martiniquais Aimé Césaire et son homologue sénégalais Léopold Sédar Senghor furent les figures de proue. Ces écrivains, inspirés par le mouvement culturel noir de l'époque, connu sous le nom de « *Harlem Renaissance* », rejetèrent la notion de métissage comme produit de la colonisation. En effet, en reprenant les concepts coloniaux issus du champ de la biologie, ce métissage était vu comme négatif car il était le résultat de la transgression des limites entre l'Occident, entre « *Nous* », et « *l'Autre* ». Face à cette notion de métissage, ils élaborèrent un discours anticolonialiste à partir de celui de la « Négritude » qui repose sur l'idéologie et l'esthétique de la pureté raciale et de la dichotomie entre les colonisés et les colonisateurs.

Suite à ces premiers mouvements panafricanistes, parallèles à d'autres mouvements, panarabes notamment, les jeunes pays africains, récemment indépendants, eurent recours à ce type de manifestations culturelles dans l'optique d'une renaissance de l'identité nationale à partir des années 1960. Notons dans ce sens la tenue du Festival mondial des Arts nègres, organisé à Dakar en 1966 à l'initiative de la revue *Présence Africaine* et de la Société Africaine de Culture par Léopold Sédar Senghor, premier président sénégalais. L'idée de ce festival, auquel participèrent des personnalités tels que André Malraux, Aimé Césaire, Duke Ellington ou encore Joséphine Baker, était en effet, selon le président de :

« parvenir à une meilleure compréhension internationale et interracial, d'affirmer la contribution des artistes et écrivains noirs aux grands courants universels de pensée et de permettre aux artistes noirs de tous les horizons de confronter les résultats de leurs recherches » (cité dans Dupré, 2012 : 57)

Dans ce contexte marqué par la reconnaissance de nouveaux acteurs mondiaux, vont se développer les études postcoloniales, en tant que critique basée sur le caractère hégémonique de la culture occidentale. Ces études thématiques transdisciplinaires naquirent tout particulièrement aux Etats-Unis, à partir des années 1970, influencées par les écrits de Fanon et ceux de Saïd (1978), à partir du regroupement d'une série d'auteurs, provenant pour la plupart d'anciennes régions colonisées, dans le but de créer un autre rapport au passé, au présent et au futur par l'instauration d'un regard critique fondé sur la distanciation spatiale plutôt que sur la distance temporelle (d'où le sens « d'au-delà » plutôt que « d'après » du préfixe « post »). L'objectif de ces études était ainsi de sortir du rapport de pouvoir fondé sur la domination du monde occidental, en quittant le paradigme colonial compris comme forme globale de pensée,

60 Notons, entre autres, Hymes (1969), Asad (1973), Hudson (1987) et Barringer et Flynn (1998).

envisageant de la sorte la déconstruction de l'héritage laissé par la colonisation dans la construction du discours sur l'altérité⁶¹. Ces dernières s'intéressèrent ainsi tout particulièrement aux contacts entre cultures, aux représentations coloniales, à l'exotisme et à la construction de l'image de « l'Autre », non-européen, en accentuant toutes sortes de figures dans les médias, l'art et la lutte coloniale (De Boeck, 1996: 146).

De par ses caractéristiques, le musée ethnologique fut tout particulièrement touché par ces critiques, bien qu'indirectement alors que ces études se centrèrent surtout sur les œuvres littéraires. Ces critiques portèrent principalement sur la nature de l'autorité ethnographique, la représentation européocentriste des cultures présentées par le musée, la création des traditions, l'examen du passé colonial dans la représentation des autres cultures, les responsabilités éthiques des anthropologues, et le statut épistémologique des catégories analytiques comme l'art, le texte ou la culture (Jones, 1993 : 201). Dans ce sens, si auparavant le musée ethnologique jouait le rôle de fournisseurs de source matérielle pour la connaissance sur la vie, les conditions matérielles, les préférences esthétiques et le monde des idées des sociétés humaines, à partir de ces différentes critiques, les chercheurs se penchèrent sur la manière dont les musées ethnologiques furent créés, autour de questions telles que « Qui est représenté? », « Pourquoi? » et « dans quelles conditions? » (Silven, 2008: 20). Appiah (2007: 136) affirmant ainsi que la question n'est pas de savoir qui possède les objets des musées mais plutôt de savoir qui écrit leur histoire.

2.2.1.3. L'apparition de nouveaux acteurs et les critiques faites au musée

Parallèlement à ce contexte international, dès la fin des années 1960, de nouveaux acteurs nationaux émergèrent, comme produits des transformations politiques et conceptuelles analysées, manifestant leur désaccord ou leur opposition à l'ordre social et politique établi. Cette vague d'expressions eut lieu dans la plupart des sociétés. En Occident, ce fut le cas des Etats-Unis (1955-1968), de la France (en 1968) ou de la Tchécoslovaquie (1968). Ce fut par ailleurs également le cas de l'Afrique, principalement au Sénégal (1968), mais également de l'Amérique latine, au Chili (1967), au Mexique (1968) ou en Argentine (1969).

Ces mouvements furent liés, de manière générale, à des expressions contre-culturelles et à l'apparition de nouveaux sujets et de demandes sociales et politiques. Les premiers visaient à la transformation de la société de consommation et de l'ordre social bourgeois au sein des sociétés économiquement prospères, comme ce fut le cas du mouvement hippie ou des manifestations étudiantes et ouvrières de 1968. Au contraire, d'autres s'orientèrent plutôt à critiquer le caractère conservateur de la société et de ses institutions, comme ce fut le cas au Chili ou aux

61 Notons, entre autres, Saïd (1978), Walker (1982), Guha et Spivak (1988), Comaroff (1991), Gilroy (1993), Bhabha (1994), Appadurai (1996) ou encore Chakrabarty (2000) ainsi que différents textes de Benhabib, Fanon, Achebe, Spivak, Andersson, Pratt, Mouffe, Laclau ou encore Hardt et Negri. Pour un état des lieux de ce que sont actuellement les études postcoloniales, notons l'anthologie de Lazarus (2004) et l'ouvrage de Smouts (2007). A l'image des études culturelles, notons que ce courant d'étude se développa qu'à partir des années 2000 en France. Notons ainsi en 1996, la tenue du colloque « Postcolonialisme », organisé par le Musée d'Arts d'Afrique et d'Océanie de Paris en collaboration avec la revue Dédale.

Etats-Unis avec le mouvement pour les droits civiques. Enfin, d'autres furent des réponses à l'autoritarisme gouvernemental et aux ajustements économiques conjecturaux étroitement liés au contexte de la Guerre Froide, comme ce fut le cas au Mexique, en Argentine ou en Tchécoslovaquie.

En Amérique du Nord, et plus particulièrement au Canada, l'une des principales conséquences de ce contexte fut la naissance des premières réflexions que l'on peut qualifier de multiculturelles, portant sur la nature diverse des populations nationales, demandant la mise en place de politiques spécifiques afin de gérer les droits de chacun de ces secteurs différenciés. Cette reconnaissance s'intègre en effet dans le contexte de la « Révolution » Tranquille québécoise des années 1960 au cours de laquelle le Québec va adopter les principes de l'Etat-providence, va mettre en place une séparation de l'Eglise et de l'Etat ainsi que la construction d'une nouvelle identité québécoise qui s'écartera du nationalisme canadien-français qui avait prévalu jusque là. Suite à ces principes, l'Etat fédéral canadien déclara en 1965 la nature multiculturelle du pays, bien qu'insitutionnalisé plus tardivement, reconnaissant tant l'anglais que le français comme langues officielles. Le Canada sera ainsi le premier pays multiculturel du monde, influençant à partir de ce moment la mise en place de nouvelles politiques de gestion de la diversité culturelle dans le reste du monde, tel que nous le verrons dans le chapitre suivant.

Ces nouvelles valeurs, croyances, concepts, expectatives et aspirations qui se répandirent dans le monde à partir de ce moment firent que le rôle des élites intellectuelles et politiques, jusqu'alors uniques groupes possédant la capacité de production des contenus culturels, fut progressivement remis en question. De la sorte, de nouveaux discours culturels parallèles (et autrefois non visibles) purent émerger, demandant de nouveaux référents symboliques, notamment patrimoniaux. Ainsi, la proposition d'autres modes de vie alternatifs et/ou l'apparition de collectifs jadis invisibles, ou qui apparurent à cette époque, marquèrent leur opposition à l'homogénéisation des goûts, des valeurs et des attentes.

En Europe et en Amérique du Nord tout particulièrement, cette révolution socioculturelle contre l'Etat bourgeois eut une série d'implications patrimoniales. Le musée fut en effet critiqué comme institution du pouvoir, représentante d'une vision partielle de l'histoire, des éléments historiques et d'un patrimoine qui passaient sous silence toute une partie de la population. Davis et Simpson indiquèrent que, en Amérique du Nord, la classe moyenne et ouvrière, les pauvres, les immigrés et les populations non-blanches étaient particulièrement sous-représentées, voire absentes des institutions nationales (Davis, 1999 : 37 et Simpson, 2006: 10). Kinard indiquait « qu'en visitant les musées américains, vous ne saurez jamais que plusieurs millions de Noirs habitent ce pays et ont apporté une contribution significative à son développement » (Kinard, 1971 : 152) Certains groupes issus du Mouvement des droits civiques⁶², notamment des Afro-américains, critiquèrent ainsi le musée entre 1967 et 1971. Ce fut le cas du *Black Emergency Cultural Coalition* établi en 1968 qui lança une campagne contre le Musée Whitney d'art

62 Au sein du Mouvement des droits civiques communautaires, outre les Afro-américains, notons également l'existence du « *Movimiento* » des populations hispaniques (*Chicano Civil Rights Movement*) et des manifestations des populations autochtones comme le *American Indian Civil Rights Council* ou le *National Indian Brotherhood* des années 1960.

américain (*Whitney Museum for American Art*) en 1968 pour exiger une représentation plus importante des Afro-Américains dans les œuvres achetées par le Musée (Simpson, 2006 : 9-10).

Ces critiques, qui portèrent principalement sur le musée en tant que production socioculturelle liée au pouvoir (politique ou hégémonique), selon l'idée, rappelée par Boyd (1998), que les musées sont des lieux d'idées plus que des lieux d'objets, furent réalisées par une série d'auteurs se rapprochant des études culturelles⁶³. Ces derniers analysèrent la culture à partir de critères marxistes de production, donnant naissance au concept de « matérialisme culturel », caractérisée par Williams, en tentant d'offrir une nouvelle analyse des analyses marxistes. En effet, il est capital de rappeler ici le lien étroit entretenu entre ces premières études et la « nouvelle gauche », principalement britannique et nord-américaine, où naîtra tout particulièrement ce type d'étude. Ce courant souhaitait en effet analyser le capitalisme moderne, qui avait fortement évolué depuis les analyses de Marx, à partir de nouveaux paradigmes, abandonnant l'idée de classe sociale et des rapports de production tout en réactualisant l'idée d'hégémonie culturelle telle que théorisée par Gramsci, selon qui l'hégémonie dans la société civile est celle de la bourgeoisie du fait que cette dernière possède le pouvoir économique de recruter des projets moraux. De par ces caractéristiques, ces études remirent à jour les analyses de Marcuse ainsi que celles de la théorie de l'industrie culturelle (*Kulturindustrie*) de l'école de Francfort développée par Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcus ou Habermas.

Dans un premier temps, ces études transdisciplinaires appliquées à la culture, et tout particulièrement à la littérature, se retrouvèrent au sein du Centre pour les études culturelles contemporaines (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) de l'Université de Birmingham, créé en 1964, sous l'influence d'auteurs tels que Williams et Hoggart. Dans un deuxième temps, au cours des années 1970, ces études se populariseront tout particulièrement aux Etats-Unis, dans ce qui conviendrait d'appeler le poststructuralisme. Ces études reprirent ainsi à leur compte, d'une part, les analyses du pouvoir culturel réalisées par des auteurs tels que Foucault, Bourdieu, Butler, Deleuze et Lyotard, et, d'autre part, les analyses sémiotiques du déconstructivisme influencées par Derrida et développées en Amérique par des auteurs tels que Bloom, de Man, Hartmann, Hillis Miler, Johnson et Guillory.

Ainsi, à partir de l'analyse foucaultienne (1975) de la pédagogie en tant qu'instrument de l'idéologie dominante, l'histoire des musées modernes est perçue par analogie, plus tardivement bien que selon la même perspective, par Bennett (1995 et 1998) notamment, comme celle de l'installation de codes de conduite, de valeurs, et de comportements issus de la morale dominante, incarnant de la sorte des instruments de « gouvernance ». Dans ce sens, selon Cameron (2008), les institutions muséales agiraient comme des guides moraux, comme partie

63 Dans le contexte anglo-saxon, où ce type d'étude s'est le plus développé, notons entre autres MacCannell (1976), Duncan et Wallach (1978), Harris (1978), Weil (1983), Crimp (1983), Haacke (1986), Kelly (1987), Freed (1991), Karp (1992), Hooper-Greenhill (1992), Jones (1993), Harrison (1993), Kaplan (1994), Bennett (1995), Duncan (1995), Macdonald et Fyfe (1996), Clifford (1997), Nederveen Pieterse (1997), Boyd (1998), Boswell et Evans (1999), Dahl et Stade (2000), Carr (2001), Sandell (2002) et Luke (2002). Dans le contexte francophone, notons que les études culturelles ne prirent leur essor qu'à partir des années 2000. En effet, ces dernières y furent longtemps liées à la théorie sémiotique de Barthes qui avait déjà critiquée la culture matérielle pour la manière dont la société bourgeoise l'utilisait en y superposant ses valeurs.

d'un processus plus large de moralisation sociale afin de valoriser, affirmer et représenter des valeurs morales qui structurent la vie sociale de différentes manières. Les expositions seraient ainsi des instruments de construction et de justification d'un système moral sous forme tangible en initialisant un terrain de visibilité au travers du choix des sujets et du contenu en incluant des objets matériels, un angle moral et des décisions de censure (Cameron, 2008 : 9). McLean affirme ainsi que « les musées authentifient les valeurs et les images officielles de la société, directement par la promotion et l'affirmation de ces valeurs dominantes, et indirectement, par la subordination et le rejet des valeurs alternatives » (McLean, 1997: 30).

2.2.2. Les conséquences anthropologiques et muséologiques

Suite à la combinaison de ces différents facteurs, la base même de l'institution ethnologique fut mise à mal, plongeant les institutions au cœur d'une profonde crise. Cependant, ce nouveau contexte géographique, anthropologique et politique donna également lieu à une série de nouveaux comportements anthropologiques, mais également muséologiques, très rarement étudiés dans la littérature muséographique.

2.2.2.1. Une profonde crise de sens

Après le renversement de perspective lancé par les différents mouvements des années 1960, Clifford (1988 : 22) affirme que l'Anthropologie connaît au cours des années 1960 et 1970 une crise de conscience quant à son statut au sein de l'ordre impérial, tandis que les musées durent rompre avec la mise en exposition de la grandeur du colonialisme et de l'Empire. Ainsi, selon Turgeon et Dubuc (2002), depuis la rupture du lien colonial, les collections ethnographiques provenant des anciennes colonies furent vidées de leur sens premier. Dans ce contexte, les critiques faites à l'institution ainsi que sa culpabilité coloniale condamnèrent, selon Jamin, bon nombre de ces institutions « à la paralysie ou à l'impuissance » (Jamin, 1998 :69) et qui les plongèrent au sein de ce que Marcus et Fisher (1986 : 8), Peressini (1999 : 5) et Shelton (2001 : 142-146) ont qualifié de « crise de la représentation ».

Deuxièmement, outre cet effet de la décolonisation, alors qu'évoluaient les intérêts de la discipline anthropologique pour le musée, et que, selon GHK (2002 : 9), ce dernier n'incarnait plus désormais le laboratoire indispensable aux recherches de terrains qu'il fut jusque dans les années 1960, ces institutions tendirent à figer des formes, à juxtaposer des styles, à présenter des segments d'altérité sous formes de dioramas en misant sur le caractère esthétique des œuvres légitimées par l'histoire, les institutions et les collectionneurs. et à commémorer les grandes missions passées. Ainsi, en reprenant le titre des dernières expositions organisées par le Musée de l'Homme de Paris, Jamin (1998) illustre ainsi le fait que les Amériques étaient devenues celles de Claude Lévi-Strauss, et l'Afrique, celle de Marcel Griaule; tandis que des anniversaires-généralement des centenaires-y ont été en outre célébrés, celui, entre autres, de Paul Rivet, de Maurice Leenhardt et Marcel Griaule qui conjugue ainsi « son » Afrique avec « son » anniversaire (Jamin, 1998: 66).

Dans ces expositions, les objets ne prennent sens que par rapport à leurs observateurs, collecteurs et/ou conservateurs, introduisant dans cet espace du savoir de l'homme sur l'homme

une sorte de « légende dorée » de la discipline, qui, selon Augé, « substitue aux terrains et objets d'étude de l'anthropologie l'étude de ceux qui ont fait du terrain et collectés des objets » (Augé, 1992 : 51). Dans ce type de manifestation, le ton est le plus souvent hagiographique et toute évaluation critique de l'œuvre s'en trouve éliminée. Ceci est dû au genre commémoratif proprement dit mais aussi à l'espace muséal et au discours muséographique qui s'accommodent mal de la distanciation critique, encore trop marquée par ce pour quoi ils ont été conçus et élaborés à l'origine: rassembler, conserver et exposer trésors et chefs-d'œuvre d'une culture ou d'une civilisation.

Suite à cette évolution, le musée d'ethnographie ne sera plus le site où la connaissance anthropologique est produite. Dupaigne et Gutwirth (2008) affirme ainsi que le savoir de l'ethnologue n'est désormais plus fondateur du musée et que la recherche ne s'y fait plus à plein temps mais seulement par projets. Dans ce contexte, tel que cela fut démontré par Shelton (1992, 1997 et 2001: 150) dans le contexte britannique, il existera un décalage de plus en plus important entre la recherche anthropologique académique et la mise en musée de cette dernière par l'anthropologie muséale⁶⁴.

Comme conséquence de cette situation, alors que les musées et la culture matérielle étaient synonymes au cours des XIXe et XXe siècles, selon Dias (2001 : 92), ces deux domaines vont progressivement se séparer, donnant petit à petit naissance à la muséologie, ou tout du moins à l'histoire des musées. Selon l'auteur, il devint en effet très difficile de combiner ces deux aspects devant les objectifs parfois très différents des chercheurs et des conservateurs. L'étude des collections devint ainsi l'objet de recherche des académiques tandis que les musées, l'histoire des collections et des collectionneurs sera étudiée plus tardivement dans le domaine de la muséologie.

Suite à cette plongée des musées ethnologiques dans les abîmes de la crise, certains auteurs, ainsi qu'institutions internationales se posèrent la question de la nécessité de ce type d'institution au début des années 1990. Le Comité International pour les Musées et Collections d'ethnographie (ICME) s'est demandé s'il fallait abolir cette institution (Guzin Lukić, 2002 : 191), alors qu'en 1990, Hudson affirmait craindre que: « les jours du musée ethnographique ne soient désormais comptés » (cité dans Lavine et Karp, 1991: 458). Bien que les différentes critiques se développèrent de manière différente et à diverses époques, à partir du contexte anglo-saxon, ces dernières se généralisèrent au reste du monde occidental.

De manière similaire, en France, lors d'une réunion de travail tenue en 1990 au Centre Malher de Paris par une équipe du CNRS hébergée au Musée de l'Homme, fut posée la question du que faire et du quoi faire d'un musée ethnologique au cours des années 1990 ? Quelle place peut-il

64 Ainsi, au cours des années 1960 et 1970, les musées britanniques adoptèrent le fonctionnalisme et l'exposition comparative, ignorant de la sorte l'Anthropologie critique, s'attachant à des paradigmes discrédités au niveau théorique. On retrouvait ainsi des applications du fonctionnalisme dans les musées de Manchester au cours des années 1960 mais également durant les années 1970 et 1980 à Brighton, Ipswich, Exeter, Glasgow, Edinburgh et au Musée Horniman de Londres. Par ailleurs, l'approche comparativiste, qui perdait son crédit dans l'anthropologie académique à la fin des années 1970 constitua la base de certaines expositions dès la fin des années 1980, notamment au Musée Horniman entre 1988 et 1996, à Birmingham en 1990, à Nottingham en 1992 ou encore à Aberdeen entre 1992 et 1996.

avoir ? Quel rôle peut-il jouer dans le paysage conceptuel de la recherche anthropologique contemporaine ? Ou plus généralement, de la culture et de la civilisation dont, on dit, qu'elles se globalisent, et ce faisant, s'uniformisent ? (Jamin, 1998 : 65). Notons que ce questionnement sera porté à son paroxysme par Jamin (1998) qui se demandait s'il fallait brûler les musées d'ethnographie dans un fameux article écrit dans le contexte de la future fermeture du Musée de l'Homme de Paris et de la création du Musée du Quai Branly. Alors que cette combustion fut questionnée une année auparavant par Ortiz (1997), en lien avec les collectionneurs, Hubert Van Blyenburgh (2004) répondit quelques années plus tard qu'il fallait « cesser de brûler les musées ethnologiques » car ces derniers étaient déjà en feu.

2.2.2.2. La mise en place de nouveaux comportements

Outre l'influence qu'ils auront sur le déclenchement d'une profonde crise au sein des musées ethnologiques, ces différents facteurs auront également une série de conséquences muséales et anthropologiques, qui donneront lieu à de nouvelles stratégies et légitimations institutionnelles qui formeront la base de nouvelles rénovations qui eurent lieu au cours des années 2000, tel que nous le verrons dans le prochain chapitre. Ces conséquences porteront premièrement sur la discipline anthropologique qui porta alors progressivement son intérêt vers de nouveaux terrains d'étude au sein desquels elle put établir de nouveaux liens avec l'institution muséale. Deuxièmement, parallèlement à ces nouvelles fonctions, suite à la progressive reconnaissance multiculturelle des sociétés, tant internationalement que localement, cette crise donna lieu à de nouveaux comportements au sein des musées ethnologiques, à partir de différents points de vue.

2.2.2.2.1. De nouveaux intérêts de l'Anthropologie et leur rôle dans la « nouvelle muséologie »

Suite à cette crise, la discipline anthropologique tenta de définir de nouvelles stratégies et de pratiques afin de surmonter la crise institutionnelle, ayant de profonds effets sur la muséologie. Premièrement, la discipline anthropologique proposa une vision critique de sa propre histoire et de ses liens avec le colonialisme, afin de mettre en place de nouvelles pratiques disciplinaires que l'on pourrait qualifier de postcolonistes. Dès les années 1980, Fabian (1983 : 207-223) souhaitait ainsi que la déclaration de crise de l'anthropologie au cours des années 1960 puisse amener l'ethnologie à se transformer en une praxis apte à rendre « l'Autre » présent plutôt que d'instituer en représentation sa prétendue absence. En effet, selon Fabian (1983), dans la rhétorique dominante du discours anthropologique, la présence ethnographique de l'autre va de pair avec son absence théorique. De fait, selon Wolf (1982), le classement de ces populations à partir de critères ethnologiques, et non pas archéologiques, aurait eu pour conséquence leur exclusion en dehors de l'Histoire. Ces populations se convertirent de la sorte en peuples sans histoire (Wolf, 1982), statiques tant en temps qu'espace (Fabian, 1983) et délimités à un territoire (Condominas, 1965). L'un des exemples les plus clairs de ce type de pratique postcoloniale en anthropologie est le documentaire « Reassemblage » de 1982 de Trinh T. Minh-hà, qui illustre la volonté de la réalisatrice, non pas de parler des autres, mais plutôt de les documenter en se situant à leur côté (*not to speak about/just speak nearby*).

Parallèlement à la mise en place de nouvelles stratégies, de nombreux anthropologues abandonnèrent le terrain des colonies comme sujet d'étude et lieu de recherche pour se recentrer

sur la société occidentale se concentrant désormais sur la culture et la société des « gens ordinaires » (Segalen, 2001: 88), fécondant la naissance de nouvelles institutions plus en lien avec les nouveaux intérêts et acteurs sociaux de l'époque. En France, ce nouvel intérêt est particulièrement clair dans la définition de la Mission du patrimoine ethnologique, créée en 1979 au sein de la Direction du patrimoine du Ministère de la culture. Le nombre d'anthropologues augmenta dès lors durant cette période puisqu'il y avait plus de place pour eux en régions et qu'ils purent être responsables de questions liées au patrimoine au niveau régional et à l'ouverture de nouveaux musées (Segalen, 2001: 89).

Dans le contexte, suite aux critiques faites aux musées au cours des années 1960, de nouvelles réflexions, notamment d'anthropologues, naquirent quant à leur rôle au sein de la société. Ainsi, aux Etats-Unis, à la fin des années 1960, des revues telles que *Museum News* ou *Curator* seront les lieux de critiques d'une certaine idée de cette muséologie vieillissante⁶⁵. Selon Duncan (1971), à partir de ces réflexions, il existera dès lors deux grandes conceptions de musées antagonistes. La première serait le Musée conçu comme un temple qui joue une fonction intemporelle et universelle, montrant la réalité, non pas seulement comme une référence mais plutôt comme un modèle objectif, et avec laquelle il faut comparer nos perceptions individuelles. La seconde conception, en lien direct avec les réflexions de ces auteurs, serait celle du Musée conçu comme un forum ouvert à la confrontation, l'expérimentation et le débat.

Ainsi, à partir de ces critiques, et alors que l'Ethnologie avait recentré son intérêt sur la société occidentale, cette dernière constituera la base de nouvelles institutions muséales construites à partir de ces préoccupations, tant en Amérique qu'en Europe au cours des années 1960, 1970 et 1980, perçues généralement dans la littérature comme les premiers exemples de la « nouvelle muséologie » (Dias, 2001: 100), institutionnalisée lors de la Table Ronde de Santiago du Chili (1972). Ce phénomène, plus qu'une série de nouvelles pratiques muséologiques, doit ainsi être comprise comme l'application aux institutions muséales d'un système de valeurs caractéristique du climat social de la fin des années 1960, basé notamment sur l'idée de démocratie participative, d'action communautaire, d'éducation populaire et de compromis avec le tiers-monde. Influencée par l'histoire sociale⁶⁶ et la notion d'interprétation du patrimoine théorisée par

65 Washburn (1968) se demanda ainsi, en tant que commissaire de la *Smithsonian Institution*, si les musées étaient encore utiles dans ce contexte de crise socioculturelle. Burns (1971), alors directeur du Musée d'Histoire de San Diego (*San Diego History Museum*), présenta dans ce même contexte ce qu'il considérait être le rôle critique des « commissaires dotés d'une conscience sociale ». Enfin, mentionnons également, parmi les nombreuses publications qui repensèrent le rôle des musées, les articles de Noble (1971), Robins (1971) et Kinard (1971).

66 Cette branche de l'histoire, qui connaîtra un grand succès parmi les historiens au cours des années 1960 et 1970, mais également jusque dans les années 1990, a pour objectif d'étudier les structures et les processus sociaux ainsi que les expériences de la vie quotidienne des sociétés. Influencée très clairement par les théories postmodernes de Lyotard et de son incrédulité à l'égard des métarécits, elle se ramifia en sous-disciplines, telle que l'histoire des afro-américains, de l'histoire ethnique (principalement en Amérique du Nord), de l'histoire du travail, de l'histoire des femmes, etc. D'une certaine manière, ce courant s'opposera ainsi à l'histoire politique et son récit des « Hommes importants » (*Grand Men Theory* ou *Grand Men Narrative*), dont la vie et les événements jalonnent l'Histoire en proposant un certain révisionnisme historique à partir des structures sociales. En effet, selon Poulot, la nouvelle histoire sociale des années septante « entendait rompre avec le culte intemporel des chefs-d'œuvre, la communion des élites dans leur jouissance, bref le discours convenu de la haute culture, et promouvoir à l'inverse son contraire, le banal, un quotidien des images et des objets jugé plus significatif d'une culture au sens anthropologique » (Poulot, 1992 : 127).

Tilden (1957)⁶⁷, elle apporta de nouvelles réponses sur les liens à établir entre musées et société. Ainsi, selon Arrieta Urtizberea (2010 : 304), ces institutions, et leur activation de certains biens culturels, correspondent à la définition du patrimoine (Prats, 1997), non plus à partir des critères historiques et artistiques de l'Etat-Nation, qui avait prévalu jusque dans les années 1960, mais plutôt en fonction de critères identitaires. Dans ce sens, ajoute l'auteur, le patrimoine devient à ce moment une question sociale-d'un groupe humain-et culturelle-un moyen pour représenter et consolider une identité collective (Arrieta Urtizberea, 2010 : 304).

Ainsi, au travers de la constitution de ces institutions, des pans entiers de sociétés vont faire leur entrée dans l'Histoire, dès lors multiculturelle, à partir de l'activation d'un patrimoine qui passe à cette époque du champ des Beaux-Arts à celui de l'ethnologie. En effet, ces premiers musées agiront en tant qu'acteurs sociaux au service de la communauté locale, parallèlement aux musées nationaux qui continuent de représenter l'histoire politique nationale (le *Grand men narrative*). Les principales institutions de ce type furent les Musées communautaires, ethniques et de voisinage en Amérique du Nord et les écomusées en France, même s'il est également possible d'y ajouter les *Heritage Centres* en Grande-Bretagne. Notons cependant que les influences croisées entre ces différentes institutions sont rarement étudiées dans la littérature. En effet, ces dernières sont souvent étudiées en parallèle les unes aux autres, ayant chacune des effets sur leur territoires, sans les comparer entre elles.

De manière générale, selon de Varine-Bohan (1994), les trois grandes remises en question de ces nouvelles institutions portent sur l'authenticité des objets, l'inaliénabilité des collections et l'autorité du discours, opposant dès lors la triade « bâtiment, collection et public » de « l'ancienne muséologie » à celle de « territoire, patrimoine et population ». Ainsi, la définition de la « nouvelle muséologie » était entendue par opposition à la « vieille muséologie », axée principalement sur la mission collectrice, archiviste et interprétative du musée (Mason, 2004: 60).

En Amérique, les exemples de cette « nouvelle muséologie » furent liés à des minorités ethniques, selon un processus que l'on pourrait qualifier de décolonisation. Notons premièrement le Musée du quartier d'Anacostia (*Anacostia Neighborhood Museum*) inauguré en 1967 à Washington par la *Smithsonian* sur le modèle duquel fut créé par la suite le musée temporaire MUSE (*Beford Lincoln Neighborhood Museum*) à New York en 1968. Cette institution, qualifiée de « quartier » ou encore de « voisinage » par Duclos (2001), correspondrait ainsi au changement de perception des populations noires sur elles-mêmes. En effet, selon Todd (1994), alors que cette dernière était d'abord conçue sous le prisme de l'universalisme, en revendiquant leur qualité d'être humain au cours du Mouvement des droits

67 L'interprétation, dit Tilden, dans le contexte de Parc Canada « est une activité éducative qui veut dévoiler la signification des choses et leurs relations par l'utilisation des objets d'origine, l'expérience personnelle et des exemples plutôt que par la seule communication de renseignements concrets » (Tilden, 1957). Cette vision d'interpréter, comprise comme celle d'expliquer, de donner du sens, mais aussi de jouer, tel un musicien qui recrée la pièce qu'il exécute, mobilisera dès lors les efforts des promoteurs des parcs, des sites, et bientôt des « centres d'interprétation » qui seront créés en Amérique du nord et dans les pays anglo-saxons (Duclos, 2001: 6).

civiques (1945-1963), tel que l'on peut le voir dans certains musées « noirs »⁶⁸, les émeutes urbaines survenues entre 1965 et 1968 ainsi que les mouvances radicales du *Black Power* changèrent cette perception, en revendiquant leur négritude, se définissant dès lors comme afro-américains. Cette revendication identitaire, qui utilisa le patrimoine et le musée, influença dès la création de très nombreuses institutions dans tous les Etats du pays portant sur l'histoire et la culture afro-américaine⁶⁹.

Parallèlement à cette institution, notons également la création du *Museo del Barrio* à New York (1969) par des activistes portoricains, qui traitait des communautés hispaniques et principalement portoricaines, vivant dans ce quartier d'Harlem, au travers de ses créations artistiques. Cette institution influença par la suite de nombreux musées hispaniques, mais également afro-américains, qui exposèrent l'art visuel au sein de leur revendication identitaire⁷⁰.

Outre les différences entre ces deux institutions, selon Dos Santos (2009: 59), ces derniers posséderaient des caractéristiques communes:

- Etudier et communiquer l'histoire et les problématiques contemporaines d'un quartier/communauté, de manière à renforcer les liens entre le présent et le passé, la population et le territoire
- Contribuer à l'éducation de la communauté
- Valoriser la culture locale, et surtout la connaissance locale
- Agir comme un forum pour le débat, en tentant de promouvoir la discussion concernant les problématiques locales

Outre ces deux premières institutions, notons également le cas des musées des Premières Nations du Canada, particulièrement étudiés par Ames (1988) et Conaty (1989), souhaitant présenter leur passé à partir de leur situation contemporaine, selon une logique propre à la tradition anthropologique nord-américaine depuis Boas. Bien que nous ne l'aborderons pas au cours de cette thèse, notons que cette perspective donna également lieu au Mexique, au travers du prisme de l'influence des réflexions indigénistes, à la création du Musée national d'Anthropologie (*Museo Nacional de Antropología*) de la ville de México, inauguré en 1964.

68 Les premiers musées indépendants portant sur l'histoire et la culture noires furent le *African American Museum* de Cleveland fondé en 1956, le *DuSable Museum of African American History* de Chicago fondé en 1960 et le *International Afro American Museum* (actuellement *Charles H. Wright Museum of African American History*) à Detroit, créé en 1965. Notons cependant que, dès avant 1950, dans le contexte de la « Grande Migration », il existait déjà une trentaine de musées portant sur l'histoire et la culture afro-américaine au sein des universités, des collèges et des bibliothèques, tandis que certaines sociétés locales des communautés afro-américaines collectionnaient et exposaient des objets liés à leur communauté.

69 En 1991, on dénombrait ainsi déjà plus de 150 institutions de ce type réparties dans trente sept Etats.

70 Mentionnons le cas du *Studio Museum* d'Harlem, créé en 1968, et qui constitue jusqu'à l'heure actuelle un point d'exposition pour les artistes de descendance africaine ou inspirée par la culture noire, au niveau local, national et international. C'est également le cas du *National Center of Afro-American Artists* de Boston, inauguré en 1969. Dans le cas des communautés hispaniques, mentionnons le *Fondo del Sol* inauguré à Washington en 1973, le *Mexican Museum* à San Francisco (1975), le *Mexican Fine Arts Center Museum* à Chicago (1982) actuellement *National Museum of Mexican Art*, du *Mexic-Arte Museum* à Austin (1984), le *Museum of Contemporary Hispanic Art* à New York (1985) et le *Museum of Latin American Art* de Long Beach (1996). Notons par ailleurs la création de centres culturels latino, dont le *Mission Cultural Center for Latino Arts* de San Francisco, inauguré en 1977.

Les deux premiers exemples, les plus traités dans la bibliographie⁷¹, s'y créèrent à partir de la restitution partielle de la collection d'objets cérémoniels remise en 1922 au gouvernement canadien par les Kwakwaka'wakw, menacés de lourdes peines d'emprisonnement pour avoir organisé illégalement un *Potlach*. En effet, ce rapatriement en 1979 de ce qui fut appelé la « *Potlach Collection* », ou encore la « *AlertBay Collection* », conservée jusqu'alors au Musée de l'Homme d'Ottawa donna naissance à deux musées situés en Colombie-Britannique; le Musée et Centre culturel Kwagiulth (*Kwagiulth Museum and Cultural Centre*), à Cap Mudge (inauguré en 1979) et le Centre Culturel U'mista (*U'mista Cultural Centre*) à Alert Bay (inauguré en 1980).

Ces deux institutions correspondent, à partir d'installations muséographiques distinctes (analysées par Mauze, 1999), à la volonté de réinterprétation des Premières Nations des objets issus de leur culture, afin de la conserver et de la transmettre à la communauté. Elles répondent dans ce sens à une logique que l'on pourrait qualifier de « démuséification », qui accompagne une déconstruction de leur image, construit par les « Autres » majoritaires. En 1995, Gloria Cranmer Webster, fondatrice du Centre U'mista indiquait ainsi en se dirigeant vers les musées ethnologiques que « Votre tâche est de conserver des choses. Notre tâche est de conserver la culture dans laquelle ces 'choses' ont une signification »⁷². Par ailleurs, l'objectif commun de ces deux musées est de conduire le public à découvrir la richesse de la culture kwakwaka'wakw tout en prenant conscience de l'effet qu'a eu la politique coloniale sur la vie indigène. La directrice du Musée et centre culturel Kwagiulth affirme dans ce sens que:

« nous avons construit le centre culturel pour abriter les trésors qui nous ont été restitués par le musée de l'Homme; il est devenu le lieu de tous nos efforts pour renforcer notre culture, notre langue et notre histoire, qui ont presque été totalement détruites par des missionnaires, des agents gouvernementaux et d'autres qui ont essayé de nous changer » (cité dans Mauze, 1999: 425)

Ces deux centres présentent deux discours différents, mais pas contradictoires, sur la culture et l'identité culturelle. Pour le musée de Cap Mudge, la « *Potlach Collection* » est une sorte de point d'ancrage d'une vision essentialiste de la culture et de la société; tandis que pour le centre d'Alert Bay, elle constitue un symbole d'une oppression et de la résistance à cette oppression (Mauze, 1999: 427).

Suite à ces deux premiers centres, de nombreux musées communautaires vont se développer sur le continent⁷³, faisant affirmer à Harrison et Trigger (1988: 8), qu'au cours des années 1970-1980, dans le contexte nord-américain, « il y avait déjà bien longtemps que les institutions 'majoritaires' ne se voyaient plus comme porte-paroles des autochtones qui parlaient pour eux-

71 Voir notamment Clifford (1991 et 1997), Ames (1992), Jones (1996), Simpson (1996), Mauze (1999 et 2001), Parezo (1998), Peers (2000) et Dubuc (2002).

72 Cette citation de la fondatrice de l'institution se trouve dans la section « Le monde dans une vitrine: le musée » de l'exposition permanente du Musée Rautenstrauch-Joest de Cologne.

73 Selon Simpson (1996), au cours des années 1980, il existait une centaine de musées/centres culturels en Amérique du Nord gérés par des amérindiens tandis qu'il y en avait plus de deux cents en 1994.

mêmes ». Cependant, dans de très nombreux cas, ces derniers préfèrent, selon Conaty (1989 : 410), la dénomination de « centres culturels », reflétant dès lors leur mission d'enseignement des traditions culturelles, un rôle que les natifs ne perçoivent pas dans les musées.

Au sein de ces institutions, les populations autochtones présentent en effet les collections selon leur point de vue et critères propres, questionnant dès lors l'ordonnancement classique des collections (Smith, 1999 et Doxtator, 1996). Ils poursuivent le but de se représenter eux-mêmes à la communauté dans un souci d'apprentissage des traditions mais également aux visiteurs extérieurs. En outre, il existe dans ce type de centre une plus grande importance accordée aux traditions orales qu'aux objets matériels. De par ces caractéristiques, Clifford (1997 : 110) affirme que ces institutions sont des musées tribaux car ils sont une continuation des traditions autochtones du « *story telling* ». Dans ce sens, Clifford établit une distinction entre les musées ethnologiques occidentaux, que l'auteur appelle « majoritaires », et que Harrison et Trigger (1988) identifient comme « musées des blancs », et les musées « tribaux » qui expriment la culture locale, une politique oppositionnelle, la parenté, l'ethnicité et la tradition. Les différences entre ces deux types d'institutions peuvent s'établir de manière générale en termes d'objectifs de l'institution, du statut des collections, de leur présentation et de leur rôle, tel que l'on peut le voir dans le tableau suivant:

	Musées « majoritaires »	Musées « tribaux »
Objectif de l'institution	Présentation du « meilleur » art ou des formes culturelles les plus « authentiques »	Présentation des expériences vécues, des passés coloniaux, et des luttes actuelles
Statut des collections	Tendance à séparer les beaux-arts des cultures ethnologiques	Absence de distinction entre art et culture, souvent hors de propos ou détournée positivement
Présentation des collections	Collections exemplaires ou représentatives présentées au sein d'une histoire globale	Collections présentées à partir d'histoires locales de la communauté, non unifiées ni linéaires
Rôle des collections	Trésor pour la ville, pour le patrimoine national ou pour l'humanité	Volonté d'inclure les collections au sein de diverses traditions et pratiques

Tableau 7: Comparaison entre les caractéristiques des musées « majoritaires » et des musées « tribaux ». Réalisation de l'auteur à partir de Clifford (1997 : 110 et 1991: 225-226).

Dans le sillage de l'Amérique du Nord, des musées « tribaux » furent construits à partir des années 1970 dans de nombreux pays du monde où vivent des populations autochtones⁷⁴, dont les effets furent étudiés par Kreps (2003). Outre la Scandinavie, que nous aborderons plus en détails lors de l'étude du Musée des cultures du monde de Göteborg, au cours des années 1990, des musées communautaires furent également construits en Australie, en Nouvelle-Zélande ou

⁷⁴ Nous ne tenons ici en compte que les musées des populations autochtones, sans traiter des minorités culturelles, qui sont deux catégories juridiques différentes. En effet, il existe de nombreux musées des minorités culturelles, dans les pays où ces dernières sont reconnues légalement, dont l'étude mériterait amplement la réalisation d'une thèse.

en Nouvelle Calédonie. En Amérique latine, ce sera tout particulièrement le cas du Mexique où des musées communautaires furent construits à partir de la fin des années 1980 et surtout au cours des années 1990, avant de se répandre à l'ensemble du continent, constituant à l'heure actuelle un courant de recherche particulièrement important⁷⁵. Finalement, en Asie, notons, au Japon, le cas du Musée Ainu, créé en 1976 en tant que premier musée public ethnique présentant ces populations indigènes, ainsi que le Musée Shung Ye des Aborigènes de Formose, inauguré en 1994 sur l'île de Taïwan.

Outre ces musées des différentes communautés ethniques, notons que les critiques portant sur l'institution muséale donnèrent lieu, en France, en lien aux premières politiques territoriales de décentralisation, à la patrimonialisation de tout un pan de l'histoire récente nationale et locale. La société française des années 1970 connaissait en effet de profonds changements liés, d'une part, à la fin des « Trente Glorieuses » de croissance économique ininterrompue, et d'autre part, par les transformations profondes du paysage industriel français alors en plein processus de désindustrialisation. Dans ce contexte, parallèlement à la définition de la Mission du patrimoine, le musée renoua de nouvelles relations avec les ethnologues, ces derniers développant leurs recherches en lien avec les expositions, au travers de publications notamment et de catalogues d'exposition.

Sous l'influence de Rivière, des textes de de Varine-Bohan (1992) publiés en 1969, ainsi que des premiers parcs naturels, furent créés des « écomusées », dont l'objectif était de protéger « du dedans » les zones les plus sensibles et les plus remarquables des territoires naturellement et culturellement homogènes, grâce au concours de toutes les forces en présence, à commencer par celle des habitants (Duclos, 2001: 6)⁷⁶. L'Ecomusée du Creusot, inauguré en 1971, premier de ce genre, influença nombre d'institutions, associant au développement durable d'une communauté, la conservation, la présentation et l'explication d'un patrimoine naturel et culturel détenu par cette même communauté, représentatif d'un milieu de vie et de travail, sur un territoire donné, ainsi que la recherche qui y est attachée. De la sorte, selon Duclos (2001: 7), on défend dans ces institutions l'existence d'un patrimoine commun issu des activités quotidiennes de l'homme. Ainsi, la diversité des objets de leurs collections devait illustrer la spécificité de la communauté plutôt que sa valeur artistique ou historique (Davis, 1999: 75).

2.2.2.2.2. De nouvelles stratégies pour les musées ethnologiques

Alors que l'Anthropologie avait abandonné le musée ethnologique des cultures « autres », bien que cela semble très peu étudié, certaines institutions tentèrent à cette époque de se donner un nouveau sens au travers de nouvelles pratiques et perspectives muséales. Premièrement, certaines institutions changèrent l'objectif de présentation de leurs collections, en en présentant désormais le caractère esthétique. C'est notamment le cas du Musée des Colonies de Paris, inauguré en 1931 dans le contexte de l'exposition universelle de Paris, rebaptisé Musée de la

75 Concernant les musées communautaires au Mexique, voir Camarena et Morales (2010) et Gonzalez Meza (2012 et 2014).

76 Pour une analyse complète des écomusées, nous renvoyons au numéro spécial 17-18 « L'écomusée: rêve ou réalité » de la revue *Publics & Musées* (2000) coordonné par Desvallées.

France d'Outre-mer en 1935, avant de changer radicalement de politique institutionnelle en 1960, sous Malraux, au travers de la présentation esthétique des collections africaines et océaniques. Dans ce contexte, la dénomination de l'institution passa à celle de Musée des arts d'Afrique et d'Océanie.

Outre cette perspective esthétique, certaines institutions ethnologiques tenteront de s'adapter au monde décolonial, à partir de nouvelles présentations du monde réalisées au travers de concepts qui naquirent parallèlement au processus de décolonisation. En effet, au sortir de la seconde guerre mondiale, l'augmentation des droits et du nombre d'individus qui y accédèrent donnèrent lieu à l'apparition de nouveaux concepts qui permirent de conceptualiser la nouvelle réalité mondiale, sous l'égide de la déclaration universelle des droits de l'homme approuvée en 1948 par les Etats membres de l'Organisation des Nations Unies (ONU). En 1949, le président Harry Truman se référa pour la première fois aux notions de « développement » et de « sous-développement » comme catégories de classification se référant au retard économique et social de certains pays face à d'autres, dont la signification fut reprise en 1952 par Alfred Sauvy dans son concept de « tiers-monde ». Ce concept politique de développement économique remplacera la perception anthropologique de diversité humaine. En effet, selon Gustavo Esteva,

« Ce jour-là, deux milliards de personnes devinrent sous-développées. Dans un sens réel, à partir de ce moment, elles ne furent plus ce qu'elles étaient, dans toute leur diversité, et elles se transformèrent en un miroir inversé de la réalité des autres; un miroir qui les rapetisse et les envoie tout au bout de la file, un miroir qui définit leur identité (qui en réalité est majoritairement hétérogène et diverse) simplement en tant que minorité homogénéisée et étroite » (Gustavo Esteva, 2010, en ligne).

Du point de vue géopolitique, tous les Etats jouissaient en principe des mêmes droits. En effet, leurs différences économiques pouvaient être dépassées au moyen d'actions techniques et concrètes puisqu'il y avait une « continuité substantielle » entre une étape et une autre, le sous-développement n'étant pas l'inverse du développement mais plutôt un état non terminé. De cette manière, cette nouvelle présentation du monde se montre, d'une part, conforme à l'égalité des Nations qui jouissent toutes des mêmes opportunités et, d'autre part, permet de dépasser le conflit idéologique auquel le monde était confronté à cette époque.

A partir de cette nouvelle perspective, certaines institutions tentèrent de se réinventer en représentant un nouveau discours sur l'altérité, désormais décolonisé, basé sur la conception du « sous-développement ». Le rôle de certains de ces musées sera alors de sensibiliser les populations européennes au « tiers-monde », et à ses problématiques, servant souvent d'élément de diffusion des politiques nationales d'aide au développement. Au cours de cette phase de transformation, ces musées passeront ainsi de l'étude des produits et des populations à celle des phénomènes culturels des pays « en développement », tant dans le contexte rural qu'urbain⁷⁷, à

77 Notons ainsi l'influence de Balandier, l'un des premiers sociologues à détourner son attention de l'étude des sociétés traditionnelles africaines vers celle des mutations en cours dans les sociétés contemporaines, abordées au sein de sa publication « Sociologie des Brazzavilles noires » (1956). En effet, selon l'auteur, ces dernières constituaient un terrain d'étude fécond en tant que villes globales dans ses problématiques.

partir de leurs objets et de dioramas, en tant que symboles de ces populations. Ainsi, au sein de ces musées, la présentation des populations passe d'une présentation anhistorique, telle que l'on retrouvait dans les musées ethnologiques, à une présentation de la vie actuelle des populations, souvent à partir d'une muséologie « in-situ » qui recrée ces contextes au sein desquels les visiteurs peuvent déambuler, tandis que les collections seront progressivement renvoyées dans les réserves.

Outre le Musée des Tropiques d'Amsterdam que nous analyserons en détails dans la troisième partie de cette thèse, nous avons pu trouver certaines traces de cette pratique lors de notre travail de terrain au sein de certaines expositions des musées ethnologiques européens. C'est ainsi le cas du Musée Linden (*Lindenmuseum*) de Stuttgart, où, conformément aux intérêts des anthropologues de l'époque, des aspects de l'Afrique contemporaine furent intégrés au sein des collections, et tout particulièrement sa face urbaine. Certaines boutiques furent ainsi reconstituées et intégrées au sein de l'exposition permanente sur le continent noir en tant que l'une des institutions les plus représentatives de l'Afrique moderne. L'exemple illustré sur la figure 3 permet ainsi de voir que cette dernière est couverte de publicités de marques occidentales de l'époque, marquant la volonté du musée de rompre avec la tradition de présentation anhistorique des peuples.



Figure 3: Vue de la reconstitution d'une boutique africaine au sein de l'exposition permanente sur l'Afrique du Lindenmuseum de Stuttgart. Cliché de l'auteur, 2012.

En effet, notons que cette présentation du tiers-monde et de sa situation alors actuelle avait tout particulièrement recours à la muséologie mimétique, dont il est encore possible de voir certains exemples au sein des musées ethnologiques actuels. Outre le cas du musée de Stuttgart, c'est ainsi le cas du Musée Grassi d'Ethnologie de Leipzig ou encore du Musée d'Ethnologie de Stockholm. Comme on peut l'admirer sur la figure 4, ce dernier présente au sein de son

parcours d'exposition des restitutions de « cases » africaines habitées, au sein desquelles les visiteurs peuvent entrer, voire « épier », afin de découvrir la vie quotidienne des populations, qui semblent tout juste sorties.



Figure 4: Vue de l'une des installations de l'exposition « Afrique » du Musée d'ethnographie de Stockholm. Cliché de l'auteur, 2012.

Alors que les musées se tournaient vers le « tiers-monde », ces derniers critiquèrent également notre société de consommation, bien que cette dernière puisse sembler naïve à l'heure actuelle. C'est ainsi le cas du Musée des cultures (*Kulttuurien museo*) d'Helsinki, qui présente au sein de l'une de ses installations une série d'électroménagers empilés afin de symboliser la modernisation des années 1960 et 1970 (figure 5). L'institution projette également différents audiovisuels où sont contraposées des situations telles qu'elles ont lieu dans le monde occidental et dans ce qui était alors caractérisé comme le tiers-monde, comme c'est par exemple le cas de l'accès à l'eau courante, tel que l'on peut le voir sur la figure 6.

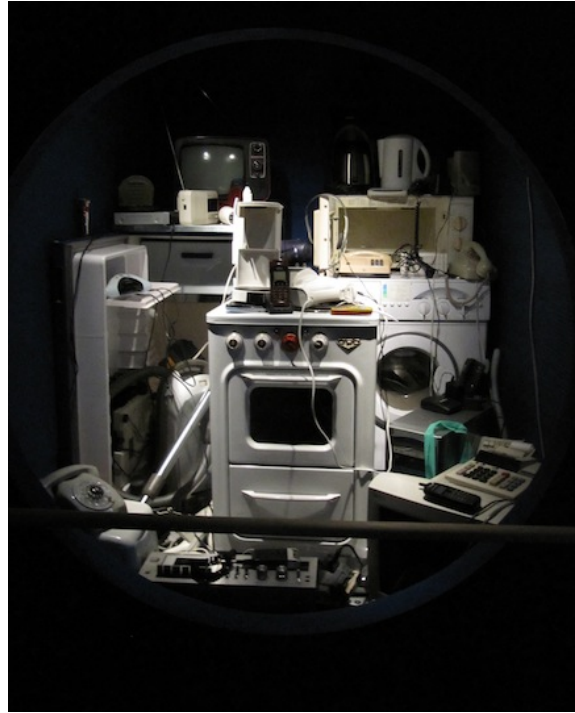


Figure 5: Vue de l'une des installations du Musée des cultures d'Helsinki. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 6: Vue de l'audiovisuel portant sur l'accès à l'eau courant, projeté dans les salles du Musées des cultures d'Helsinki. Cliché de l'auteur, 2012.

Au sein de cette perspective, et bien en lien avec le système de valeurs qui donna lieu à la « nouvelle muséologie », certains musées s'érigèrent d'une certaine manière en porte-paroles de ces populations du tiers-monde, et de leurs différentes luttes. Ce sera ainsi le cas de la déforestation amazonienne, amplement médiatisée au cours des années 1980 par l'appui du chanteur Sting à l'un des chefs Kayapo Raoni Metuktire du Brésil, qui réalisa une tournée mondiale afin de dénoncer la déforestation. On peut ainsi encore observer actuellement la présentation de certaines de ces « révoltes » indiennes contre les autorités brésiliennes au sein des vitrines de l'exposition permanente du Musée d'ethnographie (*Etnografiska Museet*) de Stockholm.

Outre ces perspectives esthétiques et tiers-mondistes, parallèlement à la progressive reconnaissance multiculturelle des sociétés et aux critiques portant sur la représentation des

peuples dans les musées, cette crise de l'institution ethnologique donna lieu à de nouvelles demandes de représentations influencées par les critiques postcoloniales.

Ce sera premièrement le cas, au cours des années 1990, d'artistes revendiquant leur ethnicité, qui intégreront les musées au travers d'installations réalisées au sein de l'institution afin de poser un regard critique et postcolonialiste sur son histoire et ses collections⁷⁸. Shelton (2001: 147) qualifia ainsi certaines de ces interventions comme exemples de « muséologie praxiologique » au cours de laquelle l'artiste prend le rôle du conservateur avec l'objectif de défamiliariser les collections au travers de juxtapositions visuelles puissantes.

L'un de ces premiers artistes postcolonialistes est sans doute l'artiste autochtone étasunien James Luna. Ce dernier a ainsi utilisé son corps comme moyen de critique de représentation des cultures autochtones dans les musées au cours de son installation « Pièce d'artefact » (*Artifact Piece*) en 1985-1987, notamment au Musée de l'Homme de San Diego, en Californie. Au cours de cette installation, l'artiste resta plusieurs jours sans bouger, couché sur un lit de sable dans une vitrine du musée, parmi les collections des populations Kumeyaay. Dans le même sens, l'artiste intervint également au cours de la célébration du « Jour de Colomb » (*Columbus Day*) en 2010, devant le mémorial de Colomb de Washington. Luna y invitait le public à prendre une photographie avec « un vrai indien », mettant ainsi en question les interprétations des populations autochtones. Outre ces exemples, l'artiste est également intervenu au Musée national de l'Indien américain, ainsi qu'au Musée The Heard⁷⁹.

Outre Luna, l'un des artistes les plus fameux de ce type de pratiques est l'artiste conceptuel afro-américain Fred Wilson. Au cours de ses installations au sein des musées, Wilson réarrangea les collections afin d'en soulever le côté caché, et parfois inconfortable, ainsi que les suppositions qui soutiennent la manière dont on voit et dont on comprend les récits des musées. Le travail de Wilson tente ainsi de rappeler aux musées et aux visiteurs, que ce qui n'est pas représenté est tout aussi important que ce qui l'est. Son intervention la plus fameuse est ainsi « S'approprier du Musée » (*Mining the Museum*) à la Société Historique du Maryland (*Maryland Historical Society*) de Baltimore en 1992 dont le but était de défier la version conventionnelle de la tradition culturelle du Maryland en éclairant l'histoire des Afro-américains de l'Etat et en mettant l'accent sur leur apport à la construction de la société. Pour faire ressortir les histoires passées sous silence et confronter les visiteurs à ces histoires perdues, niées ou oubliées, il donna par exemple de nouveaux titres aux peintures du XVIIIe siècle du musée qui représentaient des scènes se déroulant dans les plantations. Il compléta également la galerie des bustes du musée, de personnages qui ont joué un rôle dans l'histoire du Maryland, en y ajoutant

78 Ces artistes furent particulièrement étudiés par Putnam (2009).

79 De nombreuses oeuvres d'artistes postcolonialistes furent exposées au sein des musées. Notons ainsi la rétrospective réalisée sur ce type d'art au cours de l'exposition « Mirage: Enigmes de la race, de la différence et du désir » (*Mirage: Enigmas of Race, Difference and Desire*) réalisée en 1996 à l'INIVA (*Institute of International Visual Arts*) de Londres qui tentait de créer des liens entre les créations artistiques contemporaines et le texte « Peau noire, masque blanc » de Fanon, sans doute l'un des auteurs ayant le plus influencé les études postcoloniales. Dans l'actualité, c'est également le cas de l'exposition « Rumor... Historias descoloniales en la colección La Caixa » du Caixaforum de Barcelone en 2014 qui présentait les artistes postcoloniaux de la collection de l'institution bancaire.

des figures issues des communautés indiennes et noires dont les actions avaient été passées sous silence dans l'écriture de l'histoire officielle.

Outre ces artistes, cette critique de la représentation fut particulièrement intense en Amérique du Nord au cours des années 1990, avant de se déplacer progressivement, comme nous le verrons par la suite, vers l'Europe, dans le contexte d'une réflexion portant sur la nature multiculturelle de la société, à partir des années 2000⁸⁰. En effet, alors que Stocking (1985: 11) mentionnait déjà des frictions entre les musées et les populations autochtones dès les années 1970 portant sur la possession des objets exposés dans le contexte de la Convention de 1970 de l'UNESCO sur le transfert d'objets illicites, ce seront surtout les années 1990 qui témoigneront des plus vives critiques quant aux liens entretenus entre les musées « majoritaires » et les populations autochtones, alors que les droits de ces dernières furent progressivement reconnus internationalement au travers d'une série de documents, dont la convention 169 de l'Organisation internationale du travail (OIT).

Du point de vue muséologique, le point de départ de cette réflexion fut très clairement la méditation des controverses qui eurent lieu autour de deux expositions temporaires de musées majoritaires, successivement en 1989 et 1990, et qui mirent en valeur la rupture entre ces institutions et les communautés.

Dans le premier cas, l'évidence du divorce entre les institutions muséales et les communautés autochtones fut démontrée au public et à l'opinion internationale lors de l'exposition « *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First People* » qui eut lieu au Musée Glenbow (*Glenbow Museum*) de Calgary en 1988. Cette dernière, en tant que partie du Festival des Arts des Olympiades d'hiver de 1988, fut conçue par le Département d'ethnologie du Musée Glenbow en tant que canal d'éducation des Canadiens sur le patrimoine de leur pays et afin de mettre en évidence la richesse des matériaux des Premières Nations conservés dans d'autres pays. Cependant, alors que cette exposition fut populaire parmi le public, elle fut boycottée par certaines organisations des Premières Nations, quelques institutions étrangères ainsi que certains représentants de la Société Canadienne d'Ethnologie. En effet, l'un des mécènes, la compagnie pétrolière Shell, était considérée par ces secteurs comme responsable de l'expropriation d'une partie des populations Lubicon de leurs terres afin d'en exploiter les gisements de pétrole⁸¹.

Cependant, bien que cette exposition soit reconnue dans la littérature comme un point capital dans le changement de mentalité, non seulement au Canada, mais également aux Etats-Unis, en

80 Jones (1993) fait ainsi état de conditions historiques qui expliqueraient les différences entre la situation telle qu'elle peut être vécue en Europe et en Amérique du Nord. Dubuc et Turgeon (2004) établissent ainsi deux grandes tendances au sein de la crise des musées ethnologiques, l'une, en Europe, interne, et liée à la crise de la représentation, l'autre, en Amérique du Nord et externe. Peers (2000) et Dubuc (2002) soulignent en effet les différences entre les dynamiques muséales des pays d'Europe et celles des pays où les populations autochtones ont exercé des pressions afin de faire entendre leur voix. En effet, il est important de rappeler ici que la plupart des musées américains, mais également canadiens, australiens ou néozélandais n'avaient que très peu représenté d'autres cultures ne vivant pas sur leur territoire, tels que le firent les musées européens en représentant les peuples des différents continents.

81 Cette exposition fut ainsi amplement traitée dans la littérature. Notons ainsi, parmi de nombreux exemples Harrison et Trigger (1988), Young Man (1990), Jones (1993) et Dubuc (2002).

Australie et en Nouvelle-Zélande (Fleras et Elliott, 1992 et Dubuc, 2002) en tant que critique des représentations des populations, elle illustre également une série de questionnements quant à l'Anthropologie, à son rôle et à sa fonction sociale. En effet, selon Harrison et Trigger (1988), du département d'ethnologie du musée Glenbow, cette exposition souleva des questions quant au rôle du musée et des anthropologues. Selon les auteurs, les commissaires de l'exposition durent en effet se situer entre les plaintes des populations Lubicon, les anthropologues réunis au sein de la Société Canadienne d'Ethnologie, qui souhaitaient que le musée Glenbow se positionne sur les réclamations territoriales de ces populations, et le soutien du gouvernement Canadien aux compagnies pétrolières. En revanche, le Musée souhaitait, quant à lui, rester libre de toute influence dans sa présentation de la richesse des Premières Nations.

De la sorte, cette exposition démontra les difficultés des institutions muséales dans le traitement de certaines thématiques, du fait de leur intégration au sein des jeux de pouvoir, entre les intérêts académiques, les intérêts muséaux, les intérêts gouvernementaux et le rôle social de l'institution. Dans ce sens, il fut reconnu que dans le contexte postcolonial, les musées ne seraient pas des espaces neutres, mais plutôt des « terrains contestés » (Karp et Lavine, 1991), ou encore des « lieux de dispute » (Albert et Lynch, 2010). Ainsi, selon Harrison et Trigger (1988 : 8), et depuis leur position en tant que représentants du Glenbow, cette institution a choisi d'être « socialement responsable plutôt que d'être active politiquement », en préconisant une meilleure compréhension de la situation. En effet, les musées, comme les universités, selon les auteurs, doivent être non-partisans. Ainsi, toujours selon les mêmes auteurs, à partir de l'exposition, en démontrant la richesse du patrimoine natif, les visiteurs, selon leurs particularités et leurs visions du monde, percevront par eux-mêmes la situation dans laquelle se trouvent actuellement les populations représentées. Ces derniers pourront alors, s'ils le souhaitent, se situer personnellement quant aux solutions à apporter afin d'améliorer la situation (Harrison et Trigger (1988 : 8).

Le deuxième épisode marquant le besoin d'une nouvelle relation avec les communautés, dans ce cas-ci non autochtones, fut la polémique ainsi que les violents événements qui se produisirent dans le contexte de la tenue de l'exposition temporaire « *Into the heart of Africa* » au Musée Royal de l'Ontario (*Royal Museum of Ontario*) en 1989. Cette exposition, qui prétendait être un portrait critique du collectionnisme colonial et de l'éthique muséale lors de la présence coloniale canadienne sur le continent Africain, engendra en effet de très vives réactions. Ces dernières provinrent tant de la part du public et des médias, que d'une partie des académiciens⁸², qui y virent une glorification du colonialisme. De manière générale, la polémique qui naquit autour de cette exposition, amplement traitée dans la littérature, est interprétée, soit comme un exemple de controverse, soit comme un exemple de « raté » dans la consultation et la collaboration avec la communauté (Butler, 1999: 105). Dans ce dernier cas, selon Jones (1993), cette exposition illustrerait la bataille quant à l'autorité dans la pratique de l'anthropologie dans un monde postcolonial.

82 La critique la plus virulente fut sans aucun doute celle de Philip (1991).

Outre ces interprétations, il est important de noter ici que cette dernière marqua également les limites de la muséologie « critique ». En effet, alors que la commissaire de l'exposition tenta d'expliquer à de maintes reprises son approche, indiquant que le public n'avait pas compris l'ironie qu'elle utilisa dans son traitement critique de l'histoire coloniale (Butler, 1999), Schildkrout (1991) indiqua que cette incompréhension était essentiellement liée à la manière dont fut réalisée l'exposition. En effet, selon l'auteur, cette polémique illustre, d'une part, la difficulté de traiter du colonialisme dans une institution qui en est encore le fruit, et d'autre part, le fait que la commissaire n'avait pas donné au public les clés suffisantes afin de lui faire comprendre le deuxième degré, ironique, de son exposition. Toujours selon l'auteur, le public continue de se rendre au musée afin d'y chercher une « vérité » issue de son lien avec l'affirmation de la Modernité.

Outre ces différentes interprétations portant sur les causes de cette double polémique, il est clair qu'elle marqua surtout une rupture dans les relations entre les « représentants » et les « représentés » tout en démontrant que la légitimité des musées dans la représentation des autres populations n'était plus effective en tant que telle, comme discours scientifique infallible. En effet, selon Schiele (2010 : 27), ces épisodes représentent deux exemples où la rupture fut décisive car la légitimité du musée cessa d'opérer et exigeait l'accord des personnes intéressées. Ces épisodes marquèrent le besoin de la création d'une nouvelle relation inclusive du point de vue des « représentés » qui ne pouvaient plus l'être selon un point de vue européocentriste. En effet, l'émergence des revendications des Premières Nations obligea les musées qui ont pris en charge des collections issues de ces communautés à une transformation interne. Par ailleurs, ces controverses ont aussi démontré qu'il ne fallait pas seulement une consultation auprès des populations représentées mais « établir l'égalité au niveau des décisions » (Ames, 1991 : 13).

Ces épisodes eurent ainsi deux conséquences sur les musées « majoritaires ». Premièrement, ils indiquèrent le besoin de critiquer la parole autorisée et la position universaliste (Halpin et Ames, 1999: 431). En effet, les explications des musées donnaient auparavant une vérité objective sur les objets. Kirshenblatt affirme ainsi que

« ce qui est écrit sur le cartel dans une exposition est un substitut de la parole d'un conférencier absent, avec l'avantage que les objets exposés, au lieu d'apparaître brièvement pour illustrer une conférence, peuvent être vus par un vaste public, pendant une bien plus longue période » (Kirshenblatt-Gimblett, 1991 : 392).

Ainsi, selon Jones (1993 : 211), les controverses autour de ces deux expositions ont montré aux anthropologues que « la politique muséale ne peut plus croire en la neutralité et en l'universalité. La représentation est un acte politique. Le parrainage est un acte politique. Le commissariat est un acte politique. Travailler dans un musée est un acte politique » (Ames, 1991 : 13). Pour l'historien Hudson (1991: 459), cette mise en cause de l'autorité exercée par les conservateurs sur la représentation des cultures autochtones dans le musée est ainsi née, au moins pour une part, de leur méconnaissance des réalités contemporaines de ces cultures. Deuxièmement, il faut que les modèles puissent valoir universellement; tous les individus doivent être traités de la même façon par la loi, sans tenir compte du groupe auquel ils appartiennent (Halpin et Ames, 1999: 432).

Cette rapide synthèse des différentes phases de l'évolution des musées ethnologiques au cours de leur premier centenaire et demi de vie telles qu'analysées au cours de ce chapitre permet de

définir deux grandes étapes, que l'on peut voir sur la ligne du temps. Ces dernières (en couleur noire) seraient caractérisées par un objectif particulier qui influença leurs présentations des sociétés humaines, parallèlement à une série d'épisodes historiques et sociaux (en bleu) ainsi que de publications, tant scientifiques (en rouge) que muséologiques (en mauve), qui provoquèrent ou illustrèrent ces changements.

La première étape, comprise globalement entre 1840 et 1920 en Amérique, et jusque 1960 en Europe, constituerait la phase anthropologique de l'institution, bien que selon des caractéristiques propres. Au cours de cette phase, la présentation des sociétés humaines et de leurs cultures se fit par la discipline anthropologique, à partir de leurs restes matériels, étudiés et présentés, d'une part, selon les intérêts des différentes écoles et perspectives anthropologiques, et, d'autre part, tout particulièrement en Europe, selon l'évolution des politiques coloniales à partir desquelles étaient comprises les différences culturelles des populations.

La seconde étape, comprise entre 1960 et 1990 approximativement, dans une époque marquée par une certaine "révolution culturelle", constituerait ce qu'il est possible de qualifier de phase décolonialiste de l'institution. Alors que l'institution ethnologique fut mise à mal suite à la progressive distanciation de l'anthropologie, le musée tenta de mettre en place de nouvelles pratiques de représentation, à partir d'une nouvelle notion des anciens pays colonisés, désormais perçus comme un ensemble défini comme le tiers-monde. En outre, la "naissance" de nouveaux acteurs culturels locaux à cette époque ainsi que la progressive reconnaissance politique de leurs particularités aura des effets sur les politiques muséales. Ces acteurs tentèrent en effet de mettre en place, en Amérique tout spécialement, de nouvelles représentations décoloniales d'eux-mêmes, désormais non plus basées sur la discipline anthropologique mais à partir de critères propres, au sein de musées « ethniques », dirigés de et vers la communauté dans une logique de renaissance identitaire. Cette logique donna en outre progressivement lieu à une revendication de ces acteurs, parfois violente, de la représentation faite d'eux par les musées "majoritaires", demandant la mise en place de nouvelles pratiques.

Ainsi, suite aux deux épisodes muséologiques canadiens ainsi qu'aux conclusions qui en furent tirées, au cours des années 1990, de nombreuses publications parurent sur les relations entre les institutions muséales et les communautés culturelles tandis que de nombreux congrès furent organisés afin de mettre en place de nouvelles méthodes de travail, qui donnèrent naissance à de nouvelles approches que nous aborderons au cours du chapitre suivant⁸³. Dans ce sens, dans la

83 En Grande-Bretagne, notons tout particulièrement la conférence « *Making exhibition of ourselves : The limits of objectivity in representation of other cultures* » au British Museum en 1986. Aux États-Unis, mentionnons les conférences « *The Poetic and Politics of Representation* » en 1988 et « *Museum and Communities* » en 1990, toutes deux tenues à l'*International Center of the Smithsonian Institute*, et qui eurent une très grande influence pour la réflexion, notamment et surtout grâce aux deux publications qui les accompagnèrent (Karp et Lavine, 1991 pour la conférence de 1988 et Karp, Kreamer et Lavine, 1992, pour la conférence de 1990). Notons enfin la conférence « *Tonga Maori* » de 1990 en Nouvelle-Zélande où les Maoris expliquèrent aux conservateurs des plus grands musées occidentaux leur vision ainsi que l'importance des pièces et de leurs croyances par rapport à leur patrimoine. Notons également la publication de Simpson (1996) portant sur les relations créées entre les musées « majoritaires » et les communautés autochtones et culturelles dans le monde occidental. Enfin, en Europe, plus tardivement, notons la tenue du colloque international « *S'exposer au musée. Représentations muséographiques de Soi* » dans le cadre de l'inauguration de l'exposition « *Maori. Leurs trésors ont une âme* » au Musée du Quai Branly (29 et 30 novembre 2011), réalisée en collaboration avec le Musée national néozélandais. Ce colloque souhaitait en effet traiter des enjeux de la présentation muséographique d'une identité culturelle

littérature académique anglo-saxonne, dès la fin des années 1980, on peut voir les discussions sur la façon de représenter les cultures se déplacer progressivement vers la relation établie entre les musées et les communautés. Dans ce sens, cette réflexion ne peut être comprise, selon nous, sans aborder les débats multiculturalistes qui constituent le point de départ pour la mise en place de nouveaux comportements muséaux. On les retrouvera dans les pays « neufs », mais également, par la suite, en Europe, donnant naissance à de profondes rénovations des institutions ethnologiques en crise. C'est ce questionnement que nous aborderons dans le chapitre suivant de cette étude.

telle qu'elle est vue par les représentants de cette même culture. Il souhaite ainsi explorer les visées, les formes et les limites de la mise en musée de sa propre identité et de la tradition dans laquelle elle est censée s'inscrire.

Ligne du temps 1 (saut de page)

DEUXIEME PARTIE:

MULTICULTURALISATION DE LA MUSEOLOGIE ET MUSEOLOGIES MULTICULTURELLES

3.

« Naissance » du multiculturalisme et effets sur
les politiques muséales



Figure 7: B. (Ben) Buffalo (1982). *Cheyenne, « Daughter of the Native American Revolution »*. Acrylique sur toile.

Suite à l'apparition de nouveaux acteurs nationaux au cours des années 1970 et de leurs revitalisations identitaires au travers des musées « tribaux », les sociétés occidentales vont progressivement réfléchir sur la pluralité des cultures présentes sur leur territoire. Cette réflexion, qualifiée de « multiculturalisme », née en Amérique du Nord, sera par la suite appliquée de manière différente selon les pays et leurs traditions historiques, sociales et culturelles, influençant la mise en place de politiques de gestion de la diversité culturelle.

Cependant, en politique, rien n'est possible sans références culturelles et sans la mobilisation d'un imaginaire collectif. Cette volonté d'intégration de la diversité culturelle au sein de la définition de la Nation donnera lieu à la patrimonialisation de certains référents ou symboles multiculturels ayant pour conséquence une hétérogénéité croissante des référents culturels nationaux. Cette patrimonialisation sera ainsi tout particulièrement perceptible au sein des musées nationaux qui intégreront progressivement la réalité multiculturelle au sein de leurs expositions, en tant que symbole de l'intégration sociale et politique de ces populations au sein de la Nation. Cette patrimonialisation se fit premièrement en Amérique du Nord, dont les musées nationaux élaborèrent de nouveaux discours sur l'Histoire Nationale en y intégrant les populations autochtones et immigrées. Suite à l'Amérique, parallèlement à l'internationalisation des réflexions multiculturelles, les musées européens intégrèrent également progressivement ces réflexions en lien avec l'immigration.

Au sein de ce chapitre, nous étudierons ces différentes modalités de présentation du multiculturalisme au sein des musées tant des « pays neufs » que de l'Europe, qui nous permettra d'en caractériser et d'en comparer les différentes influences. Pour ce faire, nous nous centrerons sur les références bibliographiques portant sur ce questionnement, tout en analysant également les politiques institutionnelles et les expositions temporaires et permanentes, dont la

plupart furent visualisées au cours de notre travail de terrain. Comme nous le verrons au cours de cette étude, les anciens musées ethnologiques intégreront également ce questionnement multiculturel au niveau national, bien que très souvent sans relation avec sa spécificité institutionnelle ainsi que ses collections, contrairement au questionnement sur la richesse de la diversité culturelle, que nous analyserons au cours du chapitre suivant.

3.1. Multiculturalisme et politiques de gestion de la diversité culturelle

Suite à l'apparition de nouveaux acteurs sociaux et politiques, il est possible d'observer, au cours des années 1970-1980, la naissance d'un discours multiculturel théorique au sein des universités nord-américaines, et plus particulièrement étasuniennes, qui influencera la mise en place de politiques de gestion de cette diversité. Le point de départ de cette réflexion fut très certainement marqué, selon nous, par deux grands épisodes. Le premier, analysé auparavant, serait la reconnaissance du Canada, dès 1965, de son caractère multiculturel anglo-francophone, bien qu'institutionnalisé plus tardivement. Le second correspondrait à un changement dans les politiques d'immigration des Etats-Unis. En effet, entre 1945 et les années 1970, la politique fédérale se fit essentiellement par rapport aux immigrés « blancs », en provenance tout particulièrement d'Europe, selon une politique assimilatrice qui fut qualifiée de « *melting-pot* ». Cependant, à partir de 1965, les Etats-Unis changèrent radicalement de politique migratoire au travers de l'adoption de « *Immigration and Nationality Act* » de 1965, qui ouvrit les frontières du pays aux migrations venues du monde entier, et non plus uniquement européennes. Dans ce contexte, et dans le cadre du bicentenaire de l'indépendance, le Congrès vota en 1974 le « *Ethnic Heritage Studies Programme Act* » afin de favoriser une meilleure compréhension des origines ethniques et des racines de tous les citoyens américains afin de dépasser l'idée du *melting-pot* assimilationniste. Dans ce sens, selon Todd (1994 : 98) qui qualifie cette phase d'ethnicsante, « appliqué aux américains blancs d'origine européenne, le multiculturalisme exprime une inversion nostalgique de la réalité, puisque la célébration de l'ethnicité fleurit au moment même de l'effacement des différences ethniques objectives ».

Après les Etats-Unis, ce questionnement multiculturaliste, et les publications qui l'étudièrent, se répandront au reste du monde, influençant de nouvelles politiques de conception de la diversité culturelle qui influencèrent les politiques migratoires et d'intégration nationales⁸⁴. Outre les pays anglo-saxons, en Europe, ces questionnements se développeront à partir des années 1970-1980, en lien avec l'immigration méditerranéenne arrivée dès la fin de la seconde guerre

84 Notons ainsi des auteurs tels que Hall (1993), Baübock (1994 et 1996), Miller (1995), Kymlicka (1995), Appadurai (1996), Glazer (1997) et Parekh (2000) ou encore, dans le contexte francophone, Todorov (1993), Touraine (1997) et Wieviorka (1996). Mentionnons également Bennett (1998) qui analyse les débats actuels sur le multiculturalisme dans huit pays : les Etats-Unis, le Canada, l'Afrique du sud, l'Inde, l'Australie, la Nouvelle-Zélande, l'Irlande et le Royaume-Uni. Joppke (1995), quant à lui, étudie cette réflexion aux Etats-Unis, en Allemagne et en Grande-Bretagne. Enfin Schnapper (1998) décrit la réalité pluraliste de la Belgique, des Pays-Bas de la Suisse et de plusieurs sociétés postcoloniales.

mondiale suite au besoin des pays (tout particulièrement des Pays-Bas, de la Belgique, de l'Allemagne, de la France, de la Suisse ou de la Grande Bretagne) d'une main d'œuvre bon marché et peu qualifiée afin de contribuer à la croissance économique générée par les industries⁸⁵. En effet, la crise pétrolière des années 1970 ainsi que la décroissance de l'activité industrielle marqua le début d'une certaine reconnaissance de particularités sociales et culturelles des populations immigrées, du fait qu'il était reconnu que ces populations allaient désormais rester dans leur pays d'accueil, où leurs enfants étaient scolarisés ouvrant un intense questionnement sur le « que faire » de l'immigration (Parsanoglou, 2004)⁸⁶.

Dans ce contexte, sous l'influence du discours multiculturel nord-américain, les travailleurs étrangers vont progressivement être perçus en tant qu'immigrés, possédant une culture propre et différente de celle de la société d'accueil, nécessitant l'application de politiques particulières. Parsanoglou (2004) interprète en effet ce questionnement multiculturel comme étant inscrit dans un tournant culturel général, voire un « paradigme culturalisant » prédominé par l'idée de culture qui a marqué les sciences sociales et surtout la sociologie, après les années 1970, détrônant le paradigme précédent, fondé sur le concept de classe sociale. Ainsi, suite à l'influence de ce questionnement nord-américain, au sein de ce nouveau paradigme, la structuration des sociétés du monde occidental n'est plus déterminée par les rapports de production, mais par les rapports culturels, entendus par la plupart des chercheurs multiculturalistes comme ethniques, conduisant de la sorte à une « culturalisation » des questions sociales.

Au sein de ce changement de paradigme, afin de déterminer la manière dont les politiques de conception et de gestion de la diversité culturelle ont influencé les musées dans la mise en place d'expositions et de politiques institutionnelles, nous nous baserons ici sur la classification faite par Taylor (1992) de ces types de conception. Selon l'auteur, ces questionnements théoriques et leurs applications politiques sur la reconnaissance de la diversité culturelle peuvent être regroupés en deux modèles, dont les conceptions remontent à la création des Etats-Nations ainsi qu'à sa gestion des Empires coloniaux.

Le premier modèle, qualifié de « différentialisme », de « multiculturalisme » ou de « ségrégationnisme » se caractérise par une segmentation, ou une ségrégation, de la population à partir de critères ethniques. Il reconnaît ainsi l'unique identité des individus et leurs distinctions d'avec les autres, et se retrouvera tout particulièrement dans le contexte anglo-saxon, influencé

85 De 1945 jusqu'aux années 1970, très peu de politiques d'intégration de ces « travailleurs étrangers » furent conçues, car il était clair que ces derniers allaient repartir une fois leur tâche réalisée, contrairement aux « pays neufs » où les immigrés arrivèrent avec l'intention de se créer une nouvelle vie (Adam, 2010: 10). Notons cependant que cette particularité ne signifiait pas pour autant qu'aucune mesure publique ne fut prise, sinon que l'objectif de ces mesures n'était pas d'établir une participation égalitaire de cette frange de la population sur tous les terrains de la société. La préoccupation de l'Etat pour les travailleurs étrangers était ainsi plutôt d'ordre économique, d'apprentissage minimal de la langue du pays d'accueil et de regroupement familial. La seule exception fut constituée par l'Angleterre où la nostalgie de l'Empire britannique fit que la nationalité britannique était acquise aux immigrés depuis le début de leur présence sur le territoire anglais.

86 Dans le contexte européen, nous comprendrons ici le terme de politiques « multiculturelles » en tant que politiques d'intégration sociale. En effet, du point de vue des sciences politiques, il est possible de diviser les politiques d'immigration en quatre grands axes ; la coopération avec les pays d'origine ; les politiques de contrôle ; les politiques d'admission et les politiques d'intégration sociale.

par la mise en place du Commonwealth des Nations, qui reconnaît les particularités de chacun des partis au sein d'un ensemble politique. Ce modèle constituera la base des politiques australiennes dès le début des années 1970, avant d'être officialisé en 1978 (Torrents, 2006: 383). Cependant, il faudra attendre les années 1980 pour que cette définition du multiculturalisme intègre également les populations autochtones. Ce fut ainsi le cas de la Nouvelle-Zélande, qui fut le premier pays du monde à se reconnaître biculturel, tirant ses racines de la culture anglo-saxonne mais également maorie. En Europe, certains pays adopteront un modèle ségrégationniste et communautaire, tels que la Suède, les Pays-Bas, la Grande-Bretagne (séparant les immigrés de « couleur ») et l'Allemagne (séparant la religion musulmane et ses fidèles turcs).

Le second modèle, qualifié d'universalisme ou d'assimilationisme, se base sur l'idée que tout doit être fait de la même façon pour tous les citoyens. Ce modèle fut classiquement approché du modèle jacobin issu de la Révolution, prônant l'intégration républicaine « à la française », selon la formule utilisée par le Haut Conseil à l'Intégration (1993), en insistant sur la neutralité culturelle de l'État se basant sur l'universalité de l'être humain, qui ne considère pas les critères ethniques comme facteur déterminant de citoyenneté. Ce type de politique se retrouvera également d'une certaine manière, et plus tardivement dans les pays méditerranéens latins qui reçurent leur vague d'immigration extra-européenne à la fin du XXe siècle. Dans ce contexte, notons le cas de la Catalogne, où les questionnements multiculturels furent particulièrement intenses au début des années 2000 quant au modèle de gestion à implanter⁸⁷. Cependant, comme le prévoyait déjà Todd (1994), dans le contexte méditerranéen, similaire au contexte francophone dans sa conception de la société et des relations de parenté (particulièrement étudiées par l'auteur comme structure inconsciente qui permet d'expliquer la perception de la diversité culturelle), il semblerait que ces questionnements n'occupent plus le devant de la scène depuis les années 2010, alors qu'une perception universaliste semble globalement partagé par les politiques et la société civile.

Cependant, outre cette distinction conceptuelle établie entre ces deux modèles ainsi que ses applications politiques, il est important de noter ici qu'il s'agit de modèles théoriques et qu'il n'existe pas de politique ni complètement assimilationniste ni complètement multiculturelle. Les politiques nationales présentent plutôt une gestion souvent hybride entre ces deux modèles, oscillant entre « la Scylla de l'universalisme et la Charybe du différentialisme » (Wieviorka, 1997: 149), à partir de ses caractéristiques sociales, culturelles et historiques, bien que plus ou moins orientée vers l'un des deux modèles.

3.2. Multiculturalisme et rôles du musée

⁸⁷ Notons ainsi des auteurs tels que Balaguer, Barreda et Cuadros (1999), Casassas, Mayayo et Segura (2000), Domingo et al. (2000), Fossas (2000), Zapata-Barrero (2006) et Caïs Fontanella et Garcia Jorba (2008) qui tentèrent de définir le modèle politique catalan de gestion de la diversité culturelle à partir de ce qui fut qualifié politiquement de « modèle catalan d'intégration ».

Au sein de cette réflexion multiculturelle et de l'application de politiques afin de la promouvoir, les musées vont jouer un rôle important dans la mise en place d'un nouveau discours sur l'histoire nationale, régionale ou locale, conjointement avec d'autres institutions, à partir de l'intégration de la diversité culturelle au sein de ses expositions. Cette représentation de la diversité culturelle et de l'immigration sera cependant différente selon les contextes et selon le type de politique de gestion de la diversité mis en place. Nous déterminerons ainsi ici deux grandes représentations de cette diversité culturelle, au travers de l'analyse d'institutions-clés et de leurs expositions, présentées à partir d'une analyse bibliographique mais également de l'étude de terrain réalisée par nos soins.

Le premier contexte, à partir des années 1980, se réfère aux pays dont la narration classique s'est basée sur le peuplement issu d'autres parties du monde. Bien que ces derniers marginalisèrent pendant longtemps la présence des populations autochtones au sein du discours national, ils les intégrèrent progressivement au sein de leurs expositions, suite aux revendications analysées précédemment. Notons ainsi tout particulièrement des pays comme le Canada, les Etats-Unis d'Amérique, l'Australie et la Nouvelle-Zélande, ainsi que certains territoires d'outre-mer français. Le deuxième contexte, à partir des années 1990 et 2000, est constitué tout particulièrement des pays européens, qui reçurent de grandes vagues d'immigration au cours des cinquante dernières années. Notons qu'aussi bien dans leur conception de la diversité culturelle que dans sa représentation au sein des musées, le continent européen fut tout particulièrement influencé par les expériences muséales ainsi que les réflexions anglo-saxonnes, popularisées au travers des publications d'impact scientifique important.

Bien qu'il soit possible de dégager actuellement une réflexion ainsi qu'une représentation « globalisée » de la diversité culturelle au sein des musées européens, il existe des différences importantes quant à son implantation, qui dépend des particularités de chaque contexte local, à partir d'une logique d'assimilation/intégration et de multiculturalisme/reconnaissance. Dans ce sens, il est possible de définir un cadre interprétatif de cette représentation de l'immigration oscillant, d'une part, entre une lecture assimilationniste et, d'autre part, une auto-exotisation multiculturaliste. En outre, indiquons qu'il existe également des différences internes, parfois très importantes, quant au rôle joué par les musées au sein de la mise en place de ces politiques. Les pays multiculturels, tels que la Grande-Bretagne, la Suède ou les Pays-Bas semblent ainsi avoir tout particulièrement utilisé les musées dans la mise en place de ces politiques.

Notons enfin que nous n'analyserons pas ici certains contextes, tels que l'Amérique latine, où ce questionnement est particulièrement riche à l'heure actuelle, et qui constituerait une étude plus complexe, alors que les musées y jouent un rôle limité. Notons cependant qu'il est fort à parier que, selon l'approche que nous avons pu en avoir, les questionnements que l'on y trouve entretiennent de nombreux liens avec les contextes analysés dans cette thèse.

3.2.1. La représentation muséale du multiculturalisme dans les pays « neufs »

Le discours multiculturel influencera la création de nouvelles institutions dans les pays « neufs » visant à représenter l'origine culturelle des différentes parties de la population. Cet intérêt se retrouvera dans deux types distincts de musées, conçus indépendamment l'un de

l'autre. Premièrement, suite à la création des musées « tribaux » au cours des années 1960 et 1970, parallèlement aux revendications identitaires, communautaires et ethnisantes de groupes minoritaires et exclus de la sphère politique, ainsi qu'à l'intérêt porté sur ces populations en revitalisation identitaire par les universités nord-américaines⁸⁸, le caractère ethnique différencié de ces populations fut progressivement intégré au sein des représentations et de la gestion des musées nationaux, en tant qu'acte symbolique de reconnaissance et d'intégration au sein de la définition de l'Etat-Nation multiculturel. Cette tentative de reconstruction fut tout d'abord développée au Canada au travers du modèle de musée de la civilisation, qui influencera d'autres musées de ce type, souvent dénommés d'histoire culturelle dans le monde anglo-saxon, que l'on retrouvera dans la majorité des pays « neufs », désormais conçus comme multiculturels, au cours des années 1990 et 2000. Suite aux populations autochtones, au cours des années 1990 et 2000, ce questionnement touchera également les autres minorités culturelles, avec la création de musées nationaux, à partir d'anciennes institutions, ou de la constitution de nouveaux musées.

Le deuxième type d'institution, influencé par ce discours multiculturel, concerne la reconnaissance du rôle joué par l'immigration dans le peuplement du pays, qui donnera naissance, depuis l'Etat et les régions dans les pays fédéraux, aux musées de l'histoire de l'immigration qui officialisèrent ce discours. En effet, à la fin des années 1980 et au cours des années 1990, l'histoire des migrations va être intégrée dans des institutions nationales, ainsi que dans de nombreux petits musées, selon une logique communautaire conçue au sein des frontières de l'identité nationale.

3.2.1.1. L'approche « objet-sujet » et la place des communautés

A partir de la reconnaissance des limites tant muséographiques que conceptuelles des institutions « majoritaires » dans le contexte des controverses nées au Canada en 1988 et 1989, abordées dans le premier chapitre, depuis les années 1990, selon Jones (1993), l'Anthropologie dans les musées nord-américains a abordé une phase de haut risque et est soumise à un examen minutieux par le public. En effet, de par l'existence de différents publics, les représentants légitimes des cultures « exposés » et les communautés locales ou universitaires sont désormais conscients de l'aspect politique des représentations. Simpson (1996: 1-2) affirme ainsi que la pluralité des sociétés postcoloniales fit naître des problèmes complexes dans les musées comme l'interprétation dans les expositions, la classification et les valeurs attachées aux objets, les demandes d'autoreprésentation et d'auto-expression.

De la sorte, suite à la crise postcoloniale des musées, même s'il demeure désormais possible en ethnologie de parler des autres, le défi demeure d'éviter de parler pour les autres. Dans ce contexte, il devient inconcevable de ne plus poser des questions telles que « Quel patrimoine »

⁸⁸ C'est ainsi le cas des Etudes Ethniques (*Ethnic Studies*), particulièrement populaires en Amérique depuis les années 1960, et répondant à la tradition académique nord-américaine des Etudes thématiques (*Area Studies*) par son interdisciplinarité. Le but de ce courant d'étude est ainsi d'étudier la vie et la culture des différentes communautés ethniques vivant en Amérique.

ou « Le patrimoine de qui » (Silven, 2010: 141-142) au sein des musées, tandis que la question centrale de cette tendance est de se demander si le témoignage de ces communautés devient un « objet de musée en soi » (Watremez et Davallon, 2011). Dans cet environnement de plus en plus emprunt de conscience culturelle, selon Wastiau (2000: 76), l'ethnologie ou l'anthropologie de musée durent se forger une éthique respectueuse, réfléchir à leur rôle social et culturel et marquer leur mission. En outre, elles durent mettre en place de nouvelles pratiques muséologiques que l'on pourrait qualifier de postcoloniales, que l'on retrouvera au sein des musées « tribaux » mais également « majoritaires ». Ainsi, alors qu'il fut longtemps le lieu privilégié de la construction et de l'expression du lien colonial, le musée ethnologique fut progressivement envisagé comme lieu de sa déconstruction et de la négociation d'un nouveau *modus vivendi*.

On verra ainsi apparaître, au cours des années 1980, et tout d'abord au Canada, une série d'expositions dont l'objectif était de déconstruire l'image des populations autochtones. Doxtator et Hill organiseront ainsi l'exposition « Des fourrures et des plumes: une exposition sur les symboles de l'Indianité » (*Fluffs and Feathers: an exhibit on the symbols of Indianness*) au Woodland Cultural Centre de Brantford en 1988 qui fit ensuite le tour des musées « majoritaires » du Canada entre 1992 et 1995, qui offrait une perspective indienne sur la création des stéréotypes sur les Premières Nations dans les livres d'histoire, la littérature ou l'art. Dans le même sens, notons l'exposition « Race et représentation » (*Race and Representation*) au Hunter College Art Gallery en 1987, ou « Illusions exotiques » (*Exotic Illusions*) au Musée The Heard (*The Heard's Museum*) en 1988-1989 qui traitait de la manière dont nous interprétons les objets d'autres cultures, comme objets artistiques, exotiques ou comme souvenirs commerciaux, dans une logique similaire aux expositions portant sur l'art africain réalisées au Musée d'art africain de New York, analysées dans le premier chapitre.

Parallèlement, si les voix de l'Anthropologie perdirent au cours des processus postcoloniaux le monopole de la validation des discours sur les cultures qu'elle étudiait, les pièces recueillies et ses collections chargées de certaines valeurs et interprétations seront progressivement l'objet d'appropriation, au travers d'une pénétration dans le discours muséologique de voix procédant de collectifs qui étaient traditionnellement les sujets d'étude. Cette approche, qui débute selon Ames (1983) par le rejet du discours anthropologique dominant par les représentants des cultures dont sont issus les objets collectés, peut être qualifiée « d'objet-sujet » (Ames, 1992 : 54) amenant moins la réflexion muséale sur l'épistémologie de l'objet que sur l'émergence du sujet (Dubuc, 2002 : 48).

Cette approche se base sur le fait que les artefacts ne constituent pas seulement des substituts de certaines sociétés (« objet-culture » ou « objet-témoin »), mais que ces derniers entretiennent encore des liens avec les descendants des cultures, appelés « communautés-sources » (*Source Communities*) (Peers et Brown, 2003), au sein desquelles elles furent créées pour une raison et pour un usage particulier. Dans ce sens, selon Crooke (2008), les professionnels du musée assument désormais un rôle de négociateurs, distribuant le pouvoir aux secteurs non privilégiés et aux groupes non-représentés de la société.

A partir de cette logique, les musées « majoritaires » canadiens vont tenter de trouver de nouvelles solutions visant à une meilleure représentation des Premières Nations au sein de l'histoire nationale, principalement au travers de leur participation dans la mise en place du

discours muséal, dans les expositions ainsi que dans les interprétations d'objets. Le mot d'ordre est ainsi la « plurivocalité », pour que les voix de tous les groupes culturels se fassent entendre, dans une optique que l'on pourrait qualifier de « muséologie cubiste », définie par Dubuc (2002 : 54), qui tente d'intégrer le plus de points de vue possible afin de déterminer une vision la plus complète possible de l'objet. En effet, de par les critiques faites aux musées et de par la reconnaissance des limites inhérentes aux institutions ethnologiques, puisque toute interprétation est créée par la personne qui l'exprime, seule la multiplicité des points de vue et leur diversité permet d'atteindre une vision composée, bien que jamais complète, mais qui du moins brosse un plus large tableau.

Dans un premier temps, cette réflexion se retrouve au sein de la bibliographie, dès la fin des années 1980, mais également au sein de réunions entre les musées « majoritaires » et les populations autochtones. Cameron, l'un des précurseurs de la nouvelle muséologie de par ses textes concernant le musée comme forum (1971), et alors directeur du Musée royal de l'Ontario, décida de mener une réflexion avec plusieurs musées sur une ligne de conduite à suivre concernant les Premières Nations, dans le but de construire une nouvelle relation avec ces populations et d'en offrir une nouvelle représentation au musée⁸⁹. Celle-ci amena l'association des musées Canadiens à rédiger en 1988 des recommandations tandis que la conférence « Conserver notre patrimoine » (*Preserving our Heritage*) fut organisée conjointement entre l'Assemblée des Premières Nations et l'Association des Musées Canadiens qui donna naissance à la formation d'un « *National Task Force* ».

Suite à ces premières réflexions, en 1989, le groupe de travail sur les Premières Nations fut constitué sous la dénomination « *Turning the page : forging new partnership between museums and First Peoples* », donnant lieu à l'instauration de nouvelles pratiques muséales (Nicks et Hill, 1991). Ainsi, en 1992, lors de la célébration des cinq cents ans de la découverte de l'Amérique par les Européens, l'Association des musées Canadien et l'Assemblée des Premières Nations se réunirent afin de proposer un nouveau partenariat où les musées durent reconnaître et affirmer la volonté et le droit des Premières Nations à parler d'elles-mêmes, en établissant de la sorte un nouveau type de partenariat plus équilibré entre les musées et les populations autochtones (Ames, 1992).

Parallèlement à ces réflexions au niveau national, Ames, alors directeur depuis 1975 du Musée d'Anthropologie de l'Université de Colombie-Britannique (*University of British Columbia Museum of Anthropology*), participa à l'instauration de nouvelles pratiques muséologiques. Selon Dubuc (2004), mais également Watremez et Davallon (2011), ce dernier établit en effet le premier dialogue entre musées et Premières Nations au cours des années 1970-1980, à partir de ce qui fut appelée par Dubuc (2004), la « muséologie coopérative ». Privilégiant ainsi le dialogue entre les cultures et le décroisement des barrières académiques et institutionnelles, Ames a favorisé une participation active de membres des communautés autochtones.

⁸⁹ Ces réflexions se retrouvent tout particulièrement dans *Assembly of First Nations and the Canadian Museums Association* (1992), Nicks et Hill (1991), Wilson, Erasmus et Penney (1992).

Cette muséologie, collaborative ou participative (*co-curating*), améliora considérablement, selon Dubuc, les relations avec les communautés autochtones, tout en établissant une éthique ainsi que la proposition de nouvelles pratiques (Dubuc, 2004: 167). En effet, selon Dubuc (2004: 169), Ames « œuvre à la reconnaissance et la promotion du droit des membres des cultures d'où sont issus les objets conservés par les musées, de façon à faire entendre et faire respecter leurs discours ». En outre « reconnaissant le droit de parole des autres, il a réussi à sensibiliser la communauté internationale au fait qu'il n'était plus possible de parler pour les autres » (Dubuc, 2004: 169)⁹⁰. Halpin et Ames (1999) proposèrent ainsi en 1999, cinq propositions d'actions muséographiques afin d'établir des liens entre les musées « majoritaires » et les populations autochtones.

Suite à ces premières réflexions et à la méthodologie développée par Ames au sein du Musée d'Anthropologie de Vancouver, ces principes influencés directement des valeurs de la « nouvelle muséologie » vont donner naissance à un nouveau type de musée. En 1988 et 1989, deux institutions nationales canadiennes vont en effet être construites parallèlement, l'une à Québec (le Musée de la Civilisation), l'autre à Hull (le Musée Canadien des Civilisations), situé entre Gatineau (province francophone de Québec) et Ottawa (province anglophone de l'Ontario), proposant une nouvelle manière de présenter la culture « nationale » multiculturelle à partir d'un point de vue dynamique et interdisciplinaire.

En effet, ces deux institutions inaugurèrent un nouveau traitement des thèmes historiques, contemporains et futurs à partir d'une mise en perspective des différentes approximations des sciences humaines dans le but d'éclairer les particularités mais également les défis, non plus du pays, mais de la société actuelle québécoise et canadienne. Ces deux institutions privilégièrent dès lors les expositions temporaires aux expositions permanentes, plus à même de représenter une société en mouvement, tout en employant une didactique légère, amusant et familiale dans le discours qu'elles transmettent à leurs visiteurs. Ces expositions sont dès lors mises en place par des équipes de spécialistes de thématiques et non plus de disciplines, qui tentent de mettre en lumière les différents aspects sociaux, historiques, anthropologiques, ou autres d'une thématique choisie comme sujet d'exposition, mise en place par des muséologues. Cette base du discours muséologique est ainsi radicalement différente des musées ethnologiques d'avant les années 1960 qui présentaient les expositions à partir d'une méthodologie disciplinaire issue de l'Anthropologie. Ainsi, alors que les musées disciplinaires permettent, expositions après expositions, de dessiner une image globale, par exemple des différentes populations qui peuplent le monde dans le cas des musées ethnologiques, ce discours disciplinaire et accumulatif dans sa compréhension du monde est retourné par les musées canadiens. En effet, ces institutions tentent de comprendre la société locale, nationale ou globale dans laquelle nous vivons, au travers de la mise en place d'expositions portant sur des micro-thématiques qui nous

90 L'ICOM a depuis intégré dans son « code de déontologie pour les musées » de 1986 que les musées doivent travailler en lien avec les populations quant il s'agit principalement de restes humains, considérés par le code comme du « matériel culturel sensible » (articles 2.5, 3.7 et 4.3).

touchent tous en tant qu'être humain. Dans ce sens, ces musées utilisent toutes les disciplines au service d'une thématique afin d'en comprendre toutes les facettes.

Dans le cas du musée québécois, la loi des Musées Nationaux de Québec nous permet de mieux comprendre cette mission à partir des trois grandes fonctions qu'elle accorde au musée: conserver et faire connaître la collection d'ethnographie et d'autres collections représentatives de la Civilisation de Québec, faire connaître l'histoire et les diverses composantes de la culture québécoise (principalement les cultures matérielles et sociales des occupants du territoire et celles des autres cultures qui les ont enrichies) et assurer au Québec une présence dans le réseau international de manifestations muséologiques. Pour ce faire, trois grands principes orientent cette tâche. L'institution doit en effet être ouverte en s'intéressant à tous les phénomènes et en ne privilégiant aucune vision. Par ailleurs, il s'agit d'une institution populaire qui s'adresse à toute la société québécoise et qui s'adapte à la diversité des publics potentiels (Iniasta, 1994 : 153). Enfin, il s'agit d'une institution orientée à faire possible la participation du public.

Pour ce qui est de la politique des expositions temporaires de cette institution, il en existe trois grands types. La première, les expositions-connaissances, tentent de faire comprendre au public l'impact de certains phénomènes sur le développement de l'homme et de la société. La seconde, les expositions-réflexions, tentent d'analyser certains comportements humains, interroger le visiteur et lui faire développer son esprit critique. Enfin, les expositions-découvertes ont pour objectif de faire connaître et comprendre des cultures et des manières de vivre différentes, anciennes ou contemporaines, hors du Québec. Dans ces expositions, ce sont toujours les idées et non les collections qui sont à l'origine des expositions. Les objets sont donc conçus comme des outils ou des documents.

A partir de cette nouvelle perspective muséologique, ces deux musées seront les premières institutions nationales à intégrer les Premières Nations au sein de leurs expositions permanentes, en collaboration avec ces dernières. Les résultats furent visibles dans l'exposition « Nous, les Premières Nations » du Musée de la civilisation de Québec (1998-2013)⁹¹ qui présente les différentes Nations vivant actuellement sur le territoire québécois (figure 8), ainsi que dans les salles « La galerie » et « La salle des Premiers Peuples » du Musée canadien des civilisations, qui présente les Premières Nations ainsi que leur présence dans la vie quotidienne « majoritaire » actuelle, notamment au sein des plus célèbres équipes nationales de hockey sur glace (figure 9)⁹². À l'entrée de cette dernière, tel que nous avons pu l'observer au cours de notre travail de terrain, les Premières Nations indiquent qu'elles s'y représentent à partir de leur unité:

« Nous sommes des Inuits, des Amérindiens et des Métis. Collectivement, on nous a souvent appelés indigènes. Maintenant, on nous désigne plus souvent sous le nom d'Autochtones. Il a été difficile de trouver une appellation commune acceptable parce que nous sommes, en fait, des centaines de peuples distincts. Chacun de ces

91 Cette exposition fut remplacée, fin 2013, par l'exposition de synthèse « C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle », réalisée en collaboration avec les onze Nations autochtones.

92 Pour un état de la question de la représentation des populations autochtones au sein du Musée des Civilisations, voir National Museum of the American Indian (2005).

peuples a son propre nom, sa langue, ses terres ancestrales et sa culture. Aujourd'hui, nous vivons dans des réserves, des villages et des villes de tout le Canada. Notre survie au cours des cinq cents dernières années constitue un lien entre nous tous. Nous maintenons aussi un lien avec nos terres ancestrales et nous nous efforçons de garder nos langues et nos cultures vivantes dans le monde moderne. Bienvenue dans la salle des Premiers Peuples ».



Figure 8: Vue de l'exposition semi-permanente « Nous, les Premières Nations », du Musée de la Civilisation de Québec. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 9: Vue de l'espace « Une présence autochtone » de la « Salle des Premiers Peuples » du Musée canadien des civilisations. Cliché de l'auteur, 2012.

A la suite du Canada, parallèlement à leur reconnaissance au sein de politiques multiculturelles mettant en place une identité culturelle nationale multiple, et alors que fut adoptée la Convention 169 de l'OIT en 1989 relative aux peuples indigènes et tribaux, la majorité des musées « majoritaires » des pays « neufs » vont tenter d'intégrer les populations autochtones à partir de cette approche « objet-sujet ». Cependant, outre sa fonction de reconnaissance symbolique des populations autochtones, cette approche « Objet-Sujet » impliquera une série de nouvelles pratiques muséologiques. La principale sera liée au caractère sacré de certains objets présentés dans les musées, et à l'adéquation des réponses muséologiques à y apporter. En effet, dans le contexte nord-américain, de nombreuses polémiques furent formulées quant au fait que les pièces exposées dans les musées ne devraient pas s'y trouver car elles possèdent une force et une symbolique très importante pour les sociétés du contexte d'où elles furent tirées, ouvrant la question de la possession des objets (Stocking, 1985: 11).

Dans ce contexte, les Etats-Unis vont se munir d'un instrument législatif avec la mise en application en 1990 de la loi fédérale NAGPRA (*Native American Graves Protection and Repatriation Act*) portant sur la protection et le rapatriement des tombes des natifs américains,

afin de tenter de rétablir les liens entre les musées « majoritaires » et les communautés qui y sont représentées⁹³. Celle-ci obligeait les institutions muséales subventionnées par le gouvernement américain à rapatrier les ossements humains et les objets qui leur sont associés aux communautés qui en feraient la demande. Dans ce sens, cette loi eut un impact important, selon Dubuc et Turgeon (2004 : 10), sur la relation entre les autochtones et les musées, tout en influençant les populations autochtones de différents pays à demander la restitution de leurs biens, notamment dans les musées européens⁹⁴.

Parallèlement à cette loi, et suite aux critiques des leaders amérindiens face à la présence de restes humains dans les collections de la Smithsonian, le Congrès américain vota en 1989, au travers du « *National Museum of the American Indian Act* », la création du Musée des Indiens d'Amérique (*The National Museum of the American Indian*), en tant que partie de la *Smithsonian Institution*, à partir des collections du Musée de l'indien américain de New York, fondé en 1922, et de celles de la *Smithsonian*⁹⁵. Selon cette loi, le rôle de l'institution, conçue en tant que « mémorial vivant des amérindiens et de leurs traditions »⁹⁶, est de présenter la vie, les langues, la littérature, l'histoire et les arts des Amérindiens de l'ensemble du continent, tout en étant ouvert au rapatriement des restes humains conservés dans les collections. Notons que dans ce contexte eut lieu en 2004 le symposium d'ouverture « L'univers autochtone et les Musées au XXI^e siècle/La signification du Musée national de l'Indien américain » (*The Native Universe and Museums in the Twenty-first Century/The significance of the National Museum of the American Indian*), qui donna lieu à une publication servant de synthèse ou d'état des lieux de la représentation des populations autochtones.

Influencés, d'une part, par la nouvelle forme muséologique mise en place au Canada, et, d'autre part, par la croissante reconnaissance des populations autochtones et des processus parallèles de politiques de « réconciliation nationale » mises en place par de nombreux pays, la plupart des pays peuplés par ces populations vont développer cette perception de « l'objet-sujet » au travers

93 Suite à la célébration des vingt années de l'amendement de cette loi, de nombreuses publications parurent, dont celle de Cryne (2009-2010).

94 Parmi les cas les plus médiatisés, notons en France le cas de la restitution en 2002 des dépouilles de la Vénus Hottentote par le Musée de l'Homme parisien au gouvernement sud-africain. Notons également les demandes de retour des restes de dépouilles maories, et tout particulièrement des « têtes maories », par le Musée Te Papa Tongarewa, depuis sa création, dont plus de cinq cents seraient conservées dans les musées du monde. Notons cependant que cette question de la restitution des dépouilles est une question complexe dont la possibilité reste sujette aux lois d'inaliénabilité des restes patrimoniaux. La question est ainsi de savoir si ces derniers sont considérés comme des restes humains (entraînant des débats mêlant la morale et la bioéthique) ou des collections patrimoniales (en tant qu'objets sociaux ou culturels). Notons ici le cas du musée national d'ethnologie (Minpaku) d'Osaka fondé en 1974 qui adopte dans ce cadre une posture originale. Ses collections sont en effet constituées de ce qu'il est convenu d'appeler des « copies », fabriquées sur commande par des artisans qui, par tradition, en détiennent le savoir-faire. Privés des marques du temps et de la patine censées conférer un supplément d'âme aux pièces du musée, ces objets sont présentés en séries, à la manière des « réserves visitables », et accompagnées d'une abondante documentation audiovisuelle. On peut par exemple y admirer des centaines de calebasses pyrogravées chez les Peules ou dans le même esprit, l'intégrale des figures du théâtre d'ombres issues de l'atelier d'un artisan japonais. L'institution japonaise répond de manière inattaquable aux critiques souvent formulées à l'encontre des musées d'ethnographie: aucun des collections qu'il exhibe-toutes de factures récentes-ne procède d'actes répréhensibles; elles ont été acquises légalement, suite à des commandes passées auprès d'artisans spécialisés, et leur société d'origine n'a ainsi jamais été dépossédée de quoi que ce soit d'irremplaçable (Aubert, 2007: 172-173).

95 Notons que cette institution se compose de trois antennes; le Musée national de l'indien américain sur le Mall de Washington, inauguré en 2004, le George Gustav Heye Center, situé à New York, et le Cultural Resources Center situé à Suitland, dans l'état du Maryland.

96 Voir http://anthropology.si.edu/repatriation/pdf/nmai_act.pdf. Consulté en avril 2014.

de la méthodologie participative, appliquée à différents degrés d'intensité (Dubuc, 2004: 168), de sa prise en compte en tant que récepteur à l'intégration de sa voix dans la construction du savoir mais également au sein de l'équipe des musées. Ainsi, même si le contexte particulier de chaque pays est différent dans la reconnaissance des populations, il semble qu'il y ait un contexte global de demande de participation des communautés dans la mise en place des expositions dans les différents pays afin de proposer des expositions dont la représentation de la diversité culturelle corresponde à la vision d'eux-mêmes.

Parallèlement, de nombreuses recherches furent effectuées au sein des musées, donnant lieu à une importante bibliographie, qui théorise d'une certaine manière ces pratiques⁹⁷, donnant naissance, selon Ogden (2004) à un domaine séparé de la muséologie s'adressant à la culture matérielle autochtone, qualifiée par Shepard Jr (2011) « d'ethnomuséologie ». Cette dernière tenterait ainsi de mettre en place des pratiques décolonisatrices, en référence au concept de décolonisation historique, appliquée ici à la science et à la méthodologie scientifique, et particulièrement théorisée par Tuhiwai-Smith (1999) et Atalay (2006).

En Nouvelle-Zélande, au cours des années 1970 et 1980, la politique assimilatrice poussa les populations maories à agir pour la protection de leur culture, notamment au travers des médias en langue maorie, ainsi que d'en assurer la préservation et la transmission aux jeunes générations, au travers des musées communautaires « tribaux », tels que déjà analysés. Cette époque sera cependant marquée par des revendications politiques des populations maories lors des manifestations des années 1975 et de l'établissement du tribunal Waitangi pour traiter des violations au traité de Waitangi de 1840 (concernant la répartition des terres).

Suite à une première phase assimilationniste, au cours des années 1980, comme conséquence de ces revendications, le pays se reconnut comme biculturel, avec des effets importants sur la politique muséale nationale ainsi que son rayonnement international. L'exposition « *Te Maori* » tenue au Musée Metropolitain de New York en 1984 qui fit ensuite le tour du monde avant de se finaliser en 1987 au Musée d'Auckland (*Auckland Museum*) illustre ainsi cette nouvelle politique et ses conséquences sur le changement de perception des objets et de la culture maorie, au travers d'une approche « objet-sujet ». Dans cette exposition, les objets furent en effet traités pour la première fois, non pas comme des objets d'art, mais comme des *Taonga* (« les trésors » en langue maorie) d'une culture millénaire et vivante.

Dans le sillage de cette exposition, de manière similaire aux réflexions canadiennes réalisées entre les musées canadiens et l'Assemblée des Premières Nations, fut tenue en 1990 la conférence « *Tonga Maori* » où les Maoris expliquèrent aux conservateurs des plus grands musées occidentaux leur vision ainsi que l'importance des pièces et de leurs croyances par

97 Au Canada et au Québec, notons, en 1999, le dossier thématique « Anthropologie et musées » de la revue *Anthropologica* qui questionnait la catégorisation ethnologique dans laquelle sont maintenus certains types d'objets, les relations entre institutions et publics ainsi que l'historicisation des pratiques. Dans le même sens, notons le dossier présenté à *Anthropologie et Sociétés*, portant sur pratiques muséales actuelles. Depuis, de nombreux travaux de recherche interculturelle ont également vu le jour. Mentionnons l'ouvrage de Clavir (2002) sur les notions de patrimoine, tant dans la conception scientifique de la muséologie (conservation des objets) que chez les communautés concernées (préservation de la culture), et ceux de Galinier et Molinié (1998). Aux Etats-Unis, la revue *Museum Anthropology*, citée auparavant, l'un des organes de l'Association américaine d'Anthropologie (*American Anthropological Association*), est devenu le lieu de discussion privilégié sur ces questions.

rapport à leur patrimoine. Cependant, dans une logique proche du Canada, le point d'orgue de cette reconnaissance des populations maories comme partie de la Nation, au travers de l'utilisation du symbole qu'offre le musée, fut la création en 1992 du Musée national Te Papa Tongarewa, particulièrement étudié en lien avec la politique biculturelle par Sotheran au sein de la publication éditée par le National Museum of the American Indian (2005). Ce dernier proposera ainsi un programme d'expositions divisé en deux aires, représentant les *Tangata Whenua* (les Maoris) en collaboration avec les « communautés sources » et les *Tangata Tiriti* (les non-Maoris)⁹⁸.

En Australie, le Musée national d'Australie (*National Museum of Australia*), inauguré en 2003 à Canberra, en parallèle aux institutions communautaires, et après de nombreuses années de débats, constitue également le point d'orgue de la reconnaissance des Aborigènes, au travers d'une muséologie qui rompt avec l'histoire politique du pays (*Grand Men Narrative*) en faisant place à l'histoire des Australiens de tout type, dont les Aborigènes, influencée dans ce sens par l'histoire sociale⁹⁹. Notons ici que la création de cette institution s'intègre dans une logique de demande de pardon officiel des actes commis à l'encontre de ces populations depuis les premières vagues de peuplement d'origine européenne du pays¹⁰⁰. Comme c'est le cas des institutions analysées jusqu'à présent, ces populations aborigènes sont réunies au sein des « *Community Advisory Board* » de l'institution, qui donne son avis sur les expositions.

Le cas de la France d'Outre-Mer est également particulièrement intéressant. En effet, dans une perspective de décolonisation, d'un projet d'indépendance ou de nationalisation politique, les expressions culturelles de certaines collectivités territoriales, caractérisées comme autochtones, furent valorisées au travers des institutions culturelles. Dans le contexte océanien, dont le processus de décolonisation s'étale sur la décennie des années 1970, le cas de la Nouvelle Calédonie est particulièrement éclairant. En effet, au cours des années 1980, les thèses de certains anthropologues et de certains amateurs européens (Maurice Leenhardt et Maurice Lenormand notamment) démontrèrent une certaine homogénéité des populations kanakes et l'existence d'une identité kanake et mélanésienne. Dans ce contexte, Jean-Marie Tjibaou, l'un des pères des demandes territoriales, élaborà, dès les années 1980, un inventaire du patrimoine kanak réparti dans les musées du monde entier. Il fut ainsi établi qu'il existait plus de 15.000 objets kanaks répartis dans quatre-vingts musées européens. Par ailleurs, outre cette identification du patrimoine kanak en lien avec l'affirmation d'une identité kanak historique,

98 Pour plus d'informations concernant cette institution, nous renvoyons à Gorbey, Horgan, Mahuika et Simeral (1991).

99 Pour un état de la question des liens entre musées australiens et populations aborigènes, voir National Museum of the American Indian (2005).

100 En effet, depuis 1998 est célébré officieusement le jour du pardon national (*National Sorry Day*), qui vise à rappeler et commémorer le traitement fait aux populations indigènes du continent, tandis que le rapport « Ramenez-les » (*Bringing Them Home*) fut déposé au Parlement australien en demandant au Premier Ministre la réalisation d'excuses publiques et nationales aux « générations volées », des jeunes aborigènes volés à leurs familles pour les intégrer. Alors que le Premier Ministre Howard refusa ces excuses, ces dernières furent officiellement prononcées en 2008 par son successeur, Kevin Rudd.

Tjibaou voulut également démontrer le caractère vivant et dynamique de la culture kanak, au travers de l'organisation, en 1975, du festival des arts mélanésiens « Mélanésia 2000 »¹⁰¹.

Après les vagues d'insurrection des années 1980, la volonté indépendantiste de l'île fut calmée par la ratification des accords de Matignon (1988), acceptés notamment par Tjibaou, qui fixèrent la date pour un futur référendum sur l'indépendance de l'île en 1998. Parmi les dispositions des accords de Matignon figurait la création d'une Agence de Développement de la Culture Kanak chargée, selon le site web de l'Agence de « valoriser le patrimoine archéologique et linguistique Kanak, d'encourager les formes contemporaines d'expression de la culture Kanak, de promouvoir les échanges culturels, notamment au sein de la région Pacifique Sud et de définir la conduite des programmes de recherches »¹⁰². Dans ce contexte, en 1990 et 1991, de manière similaire à ce qu'il se passa dans l'exposition new-yorkaise « *Te Maori* », l'exposition « De Jade et de Nacre: patrimoine artistique kanak », présentée au Musée territorial de Nouvelle-Calédonie à Nouméa ainsi qu'au Musée d'Art d'Afrique et d'Océanie à Paris, présenta les objets kanaks, non plus seulement comme œuvres d'art, mais plutôt comme témoins d'une culture bien vivante et dynamique.

A la fin des accords de Matignon, suite au référendum de 1998 qui donna la victoire au rattachement à la France, la France inaugura le centre culturel Jean-Marie Tjibaou, à l'endroit même où le festival « Mélanésia 2000 » fut organisé. Ainsi, d'une certaine manière, ce centre institutionnalise les efforts du festival Mélanésia 2000 de mise en valeur de la culture kanak, passée et contemporaine, en lien avec la Mélanésie et tout le Pacifique. Cependant, il est clair qu'il constitue également un élément de dissuasion de l'indépendantisme kanak afin que l'île reste française. Par ailleurs, il semblerait que cette institution s'adresse particulièrement aux touristes, parallèlement à d'autres centres communautaires que l'on retrouve dans l'île, dont le centre culturel Hienghène, plutôt réservés aux populations locales (Watremez et Davallon, 2011 : 13).

Outre ces observations, notons que cette pratique se retrouve actuellement au Musée du Quai Branly, notamment sous l'influence de Kasarhérou, chargé de mission à l'Outre-mer et ancien directeur de l'Agence de développement de la culture kanak et du centre culturel Tjibaou. L'institution parisienne accueillait ainsi, entre octobre 2013 et janvier 2014, l'exposition « Kanak, l'art est une parole », qui sera par ailleurs également présentée à Nouméa, et qui était divisée en deux parties. La première « les Kanaks parlent d'eux-mêmes » présentait la perception des objets à partir d'une structure expositive propre au monde kanak tandis que la deuxième partie, « Kanaks et Européens échangent leurs regards », tentait de concilier les deux points de vue sur les collections.

Outre la Nouvelle-Calédonie, mentionnons enfin le projet de la Maison des civilisations et de l'unité réunionnaise, dont le projet, développé dès 2010 fut lié à des projets électoraux des élus

101 Pour plus d'informations concernant ce festival et son dessein politique, nous renvoyons au numéro 100 du Journal de la Société des océanistes de 1995 et son dossier spécial dans le contexte de la célébration des 20 ans du festival « Mélanésia 2000 ».

102 Voir <http://www.adck.nc/presentation/lagence-de-developpement-de-la-culture-kanak/presentation>. Consulté en août 2013.

au Conseil régional de la Réunion, auquel participa également Françoise Vergès, connue pour son activisme postcoloniale¹⁰³. Il semble que le projet ait été abandonné depuis. Mentionnons également le projet de la Maison des cultures guyanaises, lancé dès 1998, mais qui ne semble actuellement plus être d'actualité non plus. Le but du musée était de présenter les différents groupes ethniques qui habitent en Guyane à partir de différentes collections, dont celles du musée des cultures guyanaises déjà existant¹⁰⁴.

Au sein des réflexions multiculturelles, notons que l'influence de ces questions liées aux populations autochtones, touchera également plus tardivement, au cours des années 1990 et 2000, les minorités culturelles nord-américaines. Ainsi, aux Etats-Unis, suite aux institutions « communautaires » des années 1970, notons la création au cours des années 1990 de musées nationaux, à partir d'anciennes institutions, ou de la constitution de nouveaux musées dans le but d'intégrer ces populations à la définition de l'identité nationale.

Dans le cas des afro-américains, mentionnons le Musée national de l'histoire et de la culture afro-américaine (*National Museum of African American Culture and History*), dont l'ouverture est prévue pour 2015 sur le Mall de Washington en tant que faisant partie de la *Smithsonian*. Dans le cas des populations hispaniques, mentionnons l'importance des productions artistiques, influencé par le *Museo del Barrio*. Notons ainsi la « nationalisation » en 1987 du *Mexican Fine Arts Center Museum* à Chicago, en Musée national d'art mexicain (*National Museum of Mexican Art*)¹⁰⁵. Mentionnons également le projet du possible Musée national latino-américain, à partir du *Smithsonian Latino Center*, visant, depuis 1997, à ce que la culture, les réalisations et les contributions des latinos soient prises en compte et reconnues au travers de tout le réseau des musées nationaux étasuniens. Enfin, dans le cas des populations asiatiques, outre l'existence de quelques musées artistiques communautaires¹⁰⁶, ainsi que leur représentation au sein des expositions du Musée national de l'histoire américaine (où sont également présentés les afro-américains, avant la création du Musée de l'histoire et de culture afro-américaine) mentionnons le *Smithsonian Asian Pacific American Center*.

3.2.1.2. L'institutionnalisation des musées de l'immigration

L'intégration de l'immigration dans les pays « neufs » au sein des musées va se faire, de manière générale, selon deux logiques. La première se fera à l'échelle nationale, à partir d'une logique historique, influençant les musées locaux et régionaux. La seconde, rendue d'une certaine manière possible par la première, se fera à partir des descendants d'immigrés, regroupés en

103 Voir http://www.temoignages.re/IMG/pdf/MCUR_POUR_UN_MUSEE-2.pdf. Consulté en janvier 2014.

104 Outre ces reconnaissances politiques des populations autochtones, ce questionnement se retrouve actuellement dans l'ensemble des pays occidentaux, même si ces derniers ne présentent pas de populations autochtones. Le Musée des cultures de Bâle a ainsi réalisé en 2013 l'exposition « What Now? The Insurrection of Things in the Amazon » dont l'objectif était d'illustrer l'engagement du musée bâlois avec les communautés autochtones contemporaines, bien en lien avec l'évolution des musées devenus, selon Françoise (2013 : 451) des lieux d'auto-expression et d'auto-détermination de ces populations.

105 Pour une analyse détaillée de cette institution, voir Castellano (2011).

106 Notons tout particulièrement le cas du Japanese American National Museum de Los Angeles, inauguré en 1992.

communautés, qui présenteront leur histoire et leur patrimoine liés à leur vécu de migrants. Notons cependant que, bien que les logiques soient similaires dans l'ensemble des pays se souhaitant multiculturels, la forme muséale que ces institutions suivront sera différente selon les contextes. Ainsi, aux Etats-Unis notamment, ces deux logiques se développeront dans deux types de musées différents, bien qu'entretenant des relations entre eux; le musée de l'histoire de l'immigration et le musée communautaire de l'immigration. Dans d'autres pays cependant (ainsi que dans les Nations sans Etats), ces deux logiques peuvent se retrouver au sein d'une même institution nationale, tout particulièrement au sein des « galeries communautaires », spécialement développées au Canada, en Australie et en Nouvelle-Zélande, ainsi qu'en partie en Grande-Bretagne et en France.

Il est possible de trouver l'origine de ce type d'institution aux Etats-Unis, en lien avec l'évolution des politiques fédérales d'immigration. Dès les années 1970, il est ainsi possible de trouver les premières expériences d'intégration de la présentation de la culture des immigrés au sein des musées. Mentionnons tout particulièrement le « Projet de l'expérience de l'immigré » (*The Immigrant Experience Project*) au Musée ethnographique du Grand Cleveland (*The Greater Cleveland Ethnographic Museum*) en 1978-1979. Ce musée fut en effet créé en 1975 dans le but de préserver les traditions et les histoires des communautés ethniques de Cleveland, avant d'être malheureusement fermé en 1981. Pendant les six années de son fonctionnement, il a cependant pu capturer et documenter les expériences des migrants qui s'étaient installés à Cleveland entre 1900 et 1930 en enregistrant et transcrivant les histoires orales, en prenant des photographies des festivals et des traditions, en enregistrant la musique et les danses des communautés ethniques et en les exposant.

Outre cette première expérience, sans doute en avance sur son temps au vu de sa fermeture, c'est surtout au cours des années 1980 que se produiront les premières grandes muséalisations, et patrimonialisations de l'histoire de l'immigration dans les pays, ayant pour volonté de démontrer le rôle joué par l'immigration dans la création de leur identité nationale. L'Australie constitue ici un cas d'étude particulièrement intéressant. En effet, dans une logique similaire aux Etats-Unis, la reconnaissance de la nature multiculturelle de la nation australienne, peuplée de différentes vagues d'immigration (sans encore prendre en compte les populations aborigènes), naquit sous le gouvernement du président Whitlam, du *Labour Party* en 1973, abandonnant la politique assimilationniste qualifiée de « *White Australia* ». Le passage à ce nouveau modèle s'accompagna d'une campagne de sensibilisation du gouvernement vers les communautés anglo-saxonnes et les communautés ethniques afin qu'elles repensent leur rôle dans la construction de la Nation, tel que cela fut étudié par Bennett (2006).

C'est dans ce contexte que vont émerger les études sur l'immigration et que les musées vont intégrer la représentation de l'immigration au sein de leur discours, afin de créer une citoyenneté ouverte sur la diversité culturelle, donnant naissance, en 1986, à Adelaïde, au Musée de l'immigration (*Migration Museum*), première grande institution de ce type à naître dans le monde. Par la suite, en 1988, dans le cadre de la célébration du bicentenaire de l'Australie, il fut affirmé lors de la conférence annuelle des musées australiens que ces institutions devaient posséder des collections représentatives de tous les peuples vivant en Australie (Bennett, 2006). C'est ainsi qu'en 1988, le Musée de la centrale électrique de Sydney (*Sydney Powerhouse Museum*), présenta l'exposition « Communautés australiennes » (*Australian Communities*) qui

montra cette nouvelle ouverture aux différentes communautés, intégrant par ailleurs les communautés autochtones.

Suite à ce premier exemple australien, les années 1990 virent l'expansion de la création des grands musées nationaux de l'histoire des migrations en tant que partie intégrante des politiques multiculturelles. Ainsi, pour l'ampleur du projet et l'influence qu'il aura sur les autres musées, l'exemple le plus clair de l'intégration de l'histoire de l'immigration au sein des musées nationaux est le Musée de l'immigration d'Ellis Island (*Ellis Island Immigration Museum*) de New York, inauguré en 1989. Ce dernier représente en effet de manière très symbolique le rêve américain (*American Dream*), pays des opportunités, construit grâce à l'intégration des immigrés, constituant de la sorte le symbole le plus clair de l'intérêt porté aux racines des citoyens américains « blancs », au cœur de cette phase ethnicisante de la politique fédérale.

Le musée utilise ainsi une muséologie émotive, basée sur la difficulté de l'immigration et liée à une base de données qui permet aux visiteurs de rechercher des informations sur l'arrivée de leurs familles aux États-Unis. Outre ces caractéristiques, cette institution est également intégrée au sein d'un espace lié à cet épisode historique, caractérisé par Viel comme « l'esprit des lieux » (Viel, 2001). En effet, ce musée est situé sur l'île d'Ellis Island, à l'entrée de l'île de Manhattan, qui constituait la porte d'entrée des États-Unis où étaient situés les contrôles douaniers et sanitaires. Enfin, au sein de ce programme fédéral de patrimonialisation de l'histoire de l'immigration, notons que l'île où est situé le musée est déclarée monument national, plus haute distinction patrimoniale américaine, au sein de l'ensemble « *Statue of Liberty National Monument, Ellis Island, and Liberty Island* ».

Outre cette institution, notons enfin deux institutions locales américaines, considérées toutes deux comme Monuments nationaux historiques (*National Historic Landmark*) qui finalisent la patrimonialisation de l'histoire de l'immigration américaine du début du XXe siècle. Il s'agit du *Tenement Museum* de New York, inauguré en 1999, qui présente et interprète des expériences personnelles des immigrés dans le quartier du *Lower East Side* de Manhattan, ou encore de l'*United States Immigration Station* d'Angel Island en Californie, qui recevait les migrants, principalement asiatiques, de la côte ouest.

Suite à ce musée, la forme muséologique de représentation de l'histoire de l'immigration semble être fixée, influençant la construction de nouvelles institutions semblables en de nombreux points à l'institution newyorkaise, qui patrimonialisèrent l'histoire de l'immigration. Notons ainsi, la création du Musée de l'Immigration (*Immigration Museum*) de Melbourne en 1998, ou encore l'actuel Musée canadien de l'immigration du Quai 21 d'Halifax, au Canada, créé en 1999 au sein d'un terminal utilisé pour l'accueil des immigrés entre 1928 et 1971, désigné « site historique national du Canada » en 1997, avant de devenir musée national en 2011. Notons par ailleurs que parallèlement à cette institution, l'île canadienne de Grosse-Île, porte d'entrée des

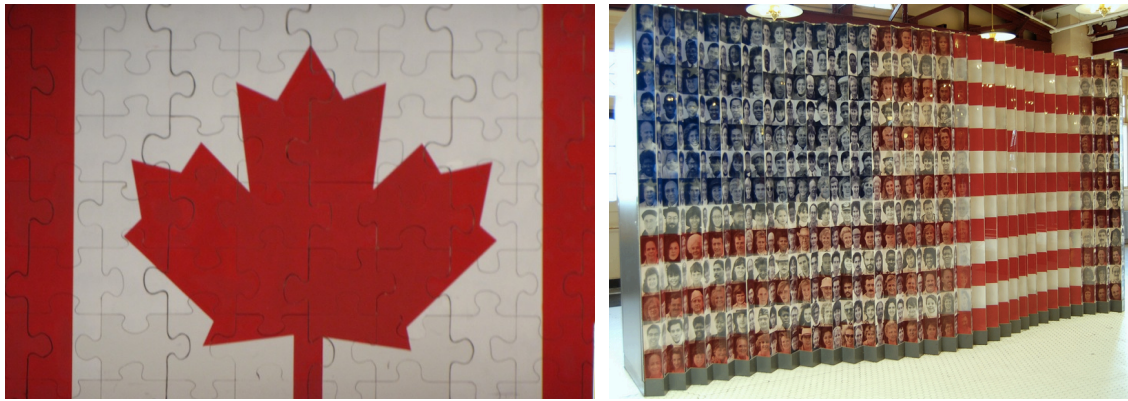
immigrés irlandais au Canada, fut également déclarée « site historique national du Canada » dès 1974, tandis qu'un mémorial y fut érigée en 1997 à la mémoire des irlandais¹⁰⁷.

Au sein du musée canadien, analysé ici parmi de nombreux autres exemples possibles, on retrouve ainsi une série d'installations muséographiques déjà présentes à New York. C'est notamment le cas de la reconstitution du bureau d'immigration canadien qui recevait les nouveaux arrivants (figure 10) et que l'on retrouve dans de nombreuses autres institutions de ce type, notamment dans le Musée de l'émigration allemande de Bremerhaven. C'est également le cas d'une série d'installations muséographiques évoquant le pluralisme de la Nation canadienne, soit au travers de symboles forts comme c'est le cas de la figuration du drapeau national en tant que puzzle (figure 11), évoquant l'apport des différents immigrants et semblable à certaines installations newyorkaises (figure 12), soit au travers de l'évocation concrète des racines culturelles des canadiens, notamment dans la galerie communautaire de l'institution (figure 13).



Figure 10. Vue de la reconstitution du bureau de l'immigration au sein de l'exposition permanente du Musée canadien de l'immigration du Quai 21. Cliché de l'auteur, 2011.

¹⁰⁷ Notons également dans cette logique de patrimonialisation de l'histoire de l'immigration dans la création d'une identité multiculturelle, la classification en 2002 du Boulevard Saint Laurent de Montréal comme Site historique national.



A gauche, figure 11: Vue du drapeau canadien en tant que puzzle dans la salle centrale du Musée canadien de l'immigration du Quai 21. A droite, figure 12: Vue de l'installation de Musée de l'immigration d'Ellis Island. Clichés de l'auteur, 2011.



Figure 13: Vue de l'installation « Canado-cubaine », comme exemple d'exposition « communautaire », au sein du Musée canadien de l'immigration du Quai 21. Cliché de l'auteur, 2011.

Parallèlement à l'intégration de l'histoire de l'immigration au sein du discours identitaire national, il est possible de définir une logique communautaire de cette histoire, selon une certaine dynamique « objet-sujet » qui influencera la création de musées communautaires de tout type, donnant lieu à l'édification de musées sur l'immigration « blanche », créés et gérés par les communautés au travers d'associations. Notons ici que les exemples les plus anciens de ce type d'institution se trouvent aux Etats-Unis¹⁰⁸. Cette logique contribue de manière générale à

¹⁰⁸ C'est le cas du Musée norvégien-américain de Vesterheim (*Vesterheim Norwegian-American Museum*) inauguré à Decorah (Iowa) dès 1877, lié à un collège, comme ce fut le cas des premiers musées afro-américains, et institutionnalisé à partir de 1965. C'est également le cas du Musée de l'Amérique danoise (*Museum of Danish America*) à Elk Horn (Iowa) en 1983 ou encore du Musée suédo-américain (*Swedish American Museum*) à Chicago en 1987. Actuellement, parmi la multitude de ce type d'institutions, très différentes en taille et en type de gestion, rendant donc difficile une estimation exacte quant à leur nombre, notons la

créer des « lieux de mémoire » communautaires, paraphrasant ces lieux définis par Nora, dans sa tentative de réécrire l'histoire de France¹⁰⁹. présentant leur histoire migratoire et leur installation dans les pays d'accueil, au travers des témoignages et objets de la communauté que cette dernière souhaite conserver dans le but de témoigner de son intégration réussie dans la nouvelle société, mais également de conserver la mémoire de leur origine et la transmettre à leur descendance. Dans ce sens, ces musées présentent les communautés immigrées, blanches, en tant qu'américaines, tels que l'illustrent les noms de ces institutions. Ces musées ou expositions présentent ainsi une vision positive de l'immigration, excluant le conflit, ainsi qu'une présentation des communautés souvent emprunte d'une certaine nostalgie. En effet, Simpson a rappelé le fait que les communautés sont souvent nostalgiques dans leurs représentations de leur passé (Simpson, 2006 : 68) courant dès lors le risque de tomber dans ce que Chaumier qualifie de « ethno-nostalgie » (Chaumier, 2005 : 26)¹¹⁰.

Dans certains pays cependant, cette double logique de représentation de l'histoire de l'immigration, en tant que base de l'identité nationale, peut se retrouver au sein des musées nationaux, des expositions permanentes mais également communautaires. Notons tout particulièrement le cas du Canada, où, parallèlement au Musée de l'immigration d'Halifax ainsi que du mémorial de Grosse-île, le Musée canadien des civilisations accorde une grande place aux communautés d'origine immigrées du XIXe et du début du XXe siècle au sein de son exposition semi-permanente « Salle du Canada », parallèlement à la salle dédiée aux Premières Nations. Selon cette approche, ces deux composantes constitueraient ainsi la base de l'identité canadienne actuelle. Le musée canadien présente également des expositions temporaires sur les communautés d'origine immigrée. Ce fut le cas, entre 1991 et 1993, de l'exposition « Art et ethnicité: la tradition ukrainienne au Canada » réalisée dans la cadre de la célébration du centenaire de l'arrivée des Ukrainiens au Canada (1991-1993).

Notons cependant que cette présentation au sein des musées nationaux n'est pas exclusive. Le Canada comporte ainsi un nombre important de musées communautaires, similaires en tout point aux institutions étasuniennes analysées. Ainsi, en 2013, on y dénombrait par exemple vingt-quatre musées des communautés canado-ukrainiennes. C'est également le cas des Etats-

construction à New York du Musée sino-américain (*Chinese American Museum*) et du Musée italo-américain (*Italian American Museum*) en 2001, similaire à son homologue de Los Angeles inauguré en 1988 et actuellement en processus de rénovation. Par ailleurs, devant le nombre d'institutions liées à certaines communautés, dont notamment les suédois-américains, il semblerait que certaines sont particulièrement intéressées par la construction de ce type d'institutions, démontrant très certainement une organisation associative plus développée que chez d'autres communautés.

109 Selon Nora, « à la minute où l'on se refuse à cantonner le symbolique à un domaine particulier pour définir le France comme un réalité elle-même symbolique-c'est-à-dire, en fait, à lui refuser toute définition possible qui la réduirait à des réalités assignables-, la voie est ouverte à une tout autre histoire : non plus des déterminants, mais leurs effets ; non plus les actions mémorisées ni même commémorées, mais la trame de ces actions et le jeu de ces commémorations ; pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations ; non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois permanents, ses usages et ses mésusages, sa prégnance sur les présents successifs ; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et transmise. Bref, ni résurrection, ni même représentation ; une remémoration. Mémoire : pas le souvenir, mais l'économie générale et l'administration du passé dans le présent. Une histoire de France, donc, mais au second degré » (Nora, 1997 : 2226-2230).

110 Cette question fut explorée, bien que sans relation avec l'immigration, au Musée de la Civilisation de Québec lors de son exposition inaugurale « Mémoires » (dès 1988), où était représentée, d'une part, la vie des québécois du passé selon l'imaginaire que l'on en a aujourd'hui, et d'autre part, leur vie selon les sources historiques.

Unis, où certaines communautés ne disposent pas de musée propre, et sont exposées au sein des musées « majoritaires », de société. C'est ainsi le cas, au niveau local, des américains-iraniens, dont la vie fut présentée au sein du Musée Fowler de Los Angeles lors de l'exposition « *Document: Iranian-Americans in Los Angeles* » (2009-2010), qui montrait des photographies d'iraniens américains de seconde génération vivant à Los Angeles.

Suite à cette intégration de l'histoire de l'immigration « blanche » du XIXe et XXe siècles, les musées intègrent également actuellement les migrations récentes, selon la logique analysée jusqu'à présent, au travers d'histoire de vie, et d'objets illustratifs de la vie des immigrés. Ainsi, au Canada¹¹¹, le changement de missions du *Canadian Heritage* en 2001 indiquait que la représentation dans les musées devait suivre le contexte social et intégrer le patrimoine des migrants. C'est dans ce cadre que nous avons pu observer, à Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, l'exposition à long-terme « Les amours de Montréal » (2005-2013) portant sur les témoignages des différentes communautés vivant dans la ville. L'exposition s'ouvrait ainsi sur le fait que « Vivre à Montréal, c'est faire le tour du monde ». Mentionnons également dans la même logique le « Centre d'histoire de la ville de Montréal. Mémoire des Montréalais », comme centre d'histoire sociale de la ville, qui organise, depuis les années 2000, des expositions monographiques portant sur les nouvelles communautés immigrées, réalisées en lien avec ces dernières et de nombreuses associations¹¹².

3.2.2. La représentation muséale du multiculturalisme en Europe

Parallèlement à cette double logique de patrimonialisation de l'histoire de l'immigration dans les pays « neufs », de nombreux pays européens jadis caractérisés par l'émigration de leurs populations, vont également mettre en valeur cette histoire, en tant que producteurs de ce phénomène. Au cours des années 1990 et 2000, des mémoriaux à l'émigration nationale furent ainsi créés sous différentes formes, sous forme de monuments notamment, mais également au travers de musées de l'émigration, nationaux, locaux ou communautaires¹¹³. La logique utilisée sera cependant proche des musées de l'immigration des pays « neufs », à partir d'un discours muséographique faisant appel aux émotions et aux expériences, tout en gardant l'esprit du lieu. C'est ainsi tout particulièrement le cas du Centre de l'émigration allemande (*Deutsches Auswanderer Haus*), situé dans le port de Bremerhaven, où le visiteur découvre les différentes

111 Cette question fut particulièrement traitée par Macdonald et Alsford (1995), Ashley (2005) et Bannerji (2000).

112 En 2002-2003, ce fut le cas de la présence syrienne et libanaise à Montréal lors de l'exposition « Mitt Zamaan- Depuis longtemps la présence syrienne-libanaise à Montréal entre 1882 et 1940 ». En 2003-2004, ce fut le cas de la communauté portugaise lors de l'exposition « Encontros. La communauté portugaise. 50 ans de voisinage ». Enfin, en 2004, la présence haïtienne fut présentée au cours de l'exposition « Tèt ansanm, toujours ensemble-présences haïtiennes d'ici ».

113 Notons ainsi le Centre de l'émigration islandaise à Hofn (Heimasíðu Vesturfarasetursins) en 1996, le Musée de l'émigrant de la République de Saint-Marin (*Museo dell'emigrante della Repubblica di San Marino*) en 1997, le Musée de l'émigration et des communautés (*Museu da emigração e das comunidades*) à Fafe, Portugal, inauguré en 2001, le Centre allemand de l'émigration (*Deutsches Auswanderer Haus*) à Bremerhaven en 2005, qui intègre également une partie sur l'immigration, le Musée serbe de la diffusion et de la migration (*Srpski Muzej rasejanja i seoba*) à Belgrade en 2007 portant tant sur l'émigration que sur l'immigration et enfin le Red Star Line Museum d'Anvers inauguré en 2013. Enfin, notons ici que l'Italie possède actuellement dix-huit musées de l'émigration, dont le Musée Galata de la mer (*Galata museo del mare*) à Gênes et le Musée de l'émigration (*Museo dell'emigrazione*) de Rome, bien qu'il n'y existe aucun musée de l'immigration.

facettes de l'émigration, en en apprenant notamment plus sur l'identité des émigrés et sur les raisons de leur départ dans certaines salles du musée (figure 14), tout en incarnant, lors de sa visite, un émigrant allemand en direction du nouveau monde (figure 15), dans le but de lui faire expérimenter les différentes phases et difficultés auxquelles étaient confrontés les candidats au départ.

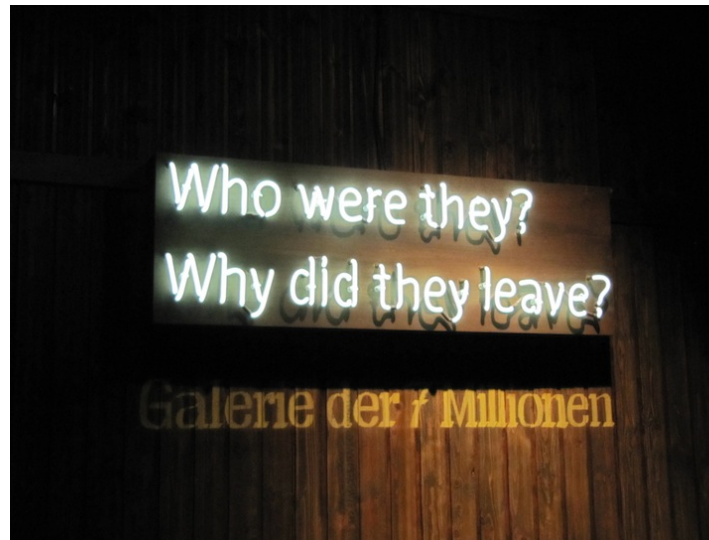


Figure 14: Vue de l'entrée de la galerie des millions de l'exposition permanente du Musée allemand de l'émigration, Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 15: Vue de la carte d'embarquement remise au visiteur, lui donnant des informations sur le personnage qu'il incarne au cours de sa visite. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre cette patrimonialisation de l'histoire de l'émigration, les musées européens vont également représenter la diversité culturelle et l'immigration¹¹⁴. Il existe en effet, depuis les années 2000, une importante réflexion, tant interne aux musées que dans la littérature académique et dans les projets de recherche, quant à la fonction des musées dans le contexte des migrations¹¹⁵. Bien que cette dernière diffère selon les pays et leur politiques d'intégration et de gestion de l'immigration, il est possible de caractériser l'intégration de cette représentation au sein des musées européens à partir de deux grandes logiques que l'on retrouvera dans tous les types de musées, et notamment des nouveaux musées virtuels de l'immigration, qu'il faudrait un jour étudier, à la différence des pays « neufs » où cette dernière était concentrée dans des institutions particulières. Ce sera ainsi le cas des musées ethnologiques, bien que souvent sans lien particulier avec les caractéristiques de ce type d'institution.

La première dynamique, que nous qualifierons d'intégratrice, répondrait à une représentation de l'immigration réalisée soit depuis l'Etat ou ses représentants, soit depuis les communautés immigrées. Les points communs entre les différents exemples répondant à cette dynamique seraient, selon Jelen (2005), premièrement, de tenter d'intégrer les immigrés et leurs descendants dans l'histoire nationale au travers de la connaissance de leurs racines, et, deuxièmement, de faire connaître les immigrés aux populations réceptrices en les encourageant à développer une représentation plus positive et moins stéréotypée de ces communautés, afin de lutter contre la xénophobie. La seconde dynamique, principalement au cours des années 2000, que nous qualifierons de civique, est liée à la volonté de promouvoir la cohésion sociale, perçue comme mise en péril par la multiculturalisation des sociétés, tout en entretenant certains liens avec la première dynamique. Le point commun entre ces représentations de cette deuxième dynamique résiderait dans la volonté de l'implantation d'un discours interculturel grâce au musée.

Au cours de l'analyse de cette intégration de l'histoire de l'immigration au sein des musées européens, nous nous centrerons sur les pays où ces questionnements furent les plus importants à partir de leurs effets sur les expositions et la création de musées qui marquèrent l'institutionnalisation de cette histoire dans chacun de ces pays. Ces derniers seront analysés à partir de nos recherches réalisées sur internet, d'un vidage bibliographique ainsi que d'observations directes des expositions les plus récentes. Nous nous centrerons par ailleurs sur le cas de la Grande-Bretagne, de l'Allemagne, des Pays-Bas et de la France, qui reçurent le plus

114 Nous n'aborderons pas ici le cas des minorités culturelles, dont les populations gitanes, dont la représentation au sein des musées mériterait largement la publication d'une thèse.

115 C'est le cas du projet européen de recherche MELA. *European Museums in an age of migrations* (2011-2015), dont le but était de réfléchir, depuis le point de vue de l'institutionnalisation de la mémoire collective et de la représentation publique dans les musées, sur l'interdépendance entre cette représentation et l'intégration culturelle, avec un intérêt spécifique sur les dynamiques de migration et la mobilité vers, depuis et au sein de l'Union Européenne (Lanz et Postiglione, 2012: 63). Cette question de la représentation de l'immigration constituait également l'un des questionnements du projet européen EUNAMUS: *European National Museums: Identity politics, the uses of the past and the European Citizens*, finalisé en 2013 sous la direction de Dominique Poulot et qui analysait le rôle des musées nationaux dans la construction des identités. Enfin, on voit également apparaître à cette époque un certain nombre d'études portant sur l'intégration de l'histoire des migrations dans les musées européens. Pour un état général de la question dans le monde francophone, mentionnons ainsi le numéro 1293 de la revue *Hommes et migrations* ainsi que l'ouvrage à paraître coordonné par Gouriévidis (2014).

grand nombre de migrants, bien que nous aborderons également le cas de la Catalogne dont nous avons appris à connaître une partie de la réalité au cours de la réalisation de ce doctorat. Notons cependant, qu'outre ces logiques nationales, et bien que nous ne l'aborderons pas ici en détail, il serait également possible de définir des logiques propres à chaque institution, dont la représentation de l'immigration et de la diversité culturelle correspond à des logiques liées au territoire du musée.

3.2.2.1. La dynamique « intégratrice »

Au sein de cette première dynamique de représentation de l'immigration dans les musées, nous avons pu déterminer trois grandes logiques bien distinctes qui répondent toutes à une fonction « utilitaire » du musée. Il s'agirait premièrement de l'utilisation du musée en tant que documentaire de la multiculturalité, deuxièmement de son utilisation en tant qu'instrument de demande de reconnaissance des communautés immigrés, et enfin de l'utilisation du musée en tant que « mémorial » et symbole de reconnaissance officielle de l'histoire de l'immigration au niveau national, régional et local. Dans ces deux derniers cas, la reconnaissance de l'immigration au sein des politiques nationales ainsi que sa représentation dans les musées constituerait, d'une certaine manière, la conséquence d'une logique conflictuelle de la mémoire, entre les représentants de l'Etat et les immigrés ainsi que leurs descendants, telle que symbolisée dans le tableau 8, afin de faire accepter, ou de reconnaître l'histoire des migrations au sein de la mémoire officielle. Dans ce sens, le musée incarnerait un espace de conflit entre intégration, exclusion et catharsis¹¹⁶.

116 Notons ici que cette triple logique dans la représentation de l'immigration, au sein de cette fonction « intégratrice » du musée n'est pas spécifique à cette thématique. En effet, en lien avec d'autres revendications identitaires issues des années 1960 et 1970, des musées communautaires vont se créer en lien avec des groupes de personnes qui se sentent appartenir à une communauté. Ce sera tout particulièrement le cas de la diversité de genre et la diversité sexuelle. Dans le deuxième cas, notons ainsi la création de musées des homosexuels, tout particulièrement aux Etats-Unis, mais également en Europe. Notons ainsi, dans une logique revendicative, la création du Musée Gay de Berlin (*Schwules Museum*) qui dédie notamment une salle de ses expositions aux transsexuels. Dans une logique de « mémorial », notons l'approche du Musée de Croydon qui identifie, au moyen d'un logo, les objets des collections liés à la communauté LGBT de la ville, reconnaissant la diversité sexuelle dans sa définition du territoire. Chaumier (2005) indiquait en effet que les musées prennent ainsi aujourd'hui le relais des revendications de reconnaissance des identités culturelles par des groupes de populations, alors que ces dernières, selon Appadurai (1996 : 170), se créent leurs propres identités.

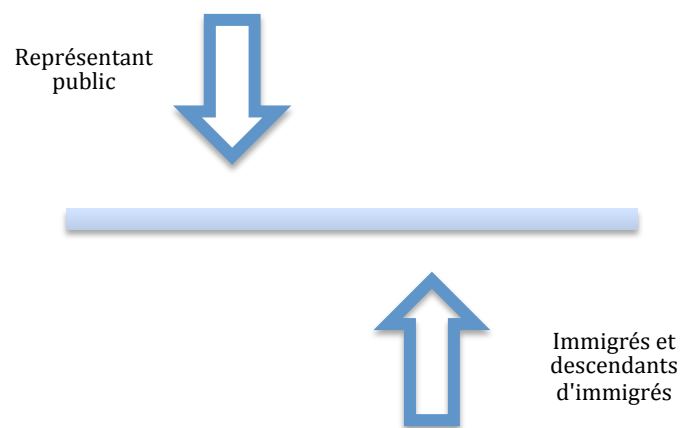


Tableau 8: Logiques des rapports de force dans la reconnaissance de l'immigration au sein des politiques nationales, au travers de sa représentation au sein du musée. Réalisation de l'auteur.

Enfin, du point de leur approche muséologique, ces institutions se concentrent généralement sur les anciennes migrations et sur l'intégration réussie, malgré les difficultés rencontrées, en utilisant tout particulièrement les témoignages de vie, ainsi que les photographies. Dans ce sens, les musées européens utilisent la logique muséologique du « discours de la valise », définie par Witcomb (2009: 52) dans le cas des musées australiens, où cet objet possède une certaine récurrence dans la muséographie utilisée en tant qu'objet symbolique, inspiré de la sorte par la patrimonialisation de l'histoire des migrations telle que réalisée au sein des musées de l'immigration des pays « neufs ». Dans certains cas, cette valise est présente, bien que non physiquement, en tant que métaphores des traditions culturelles apportées par les migrants que le musée nous présente et avec lesquelles nous devons vivre et cohabiter.

3.2.2.1.1. La logique « documentaire »

Cette première logique fut tout particulièrement mise en place en tant que l'une des premières actions muséales dans la mise en place de politiques multiculturelles, afin de présenter aux populations autochtones les effets visibles de l'immigration, mais également la vie quotidienne des personnes immigrées, afin de lutter contre la résurgence d'un « racisme d'exclusion culturelle », tel que défini antérieurement. Il est possible de définir deux grands moments au cours desquels les musées acquièrent cette fonction, en lien avec les grandes vagues d'immigration vers l'Europe. Le premier se situe au cours des années 1970 et 1980, en lien avec la perception ethnicisante des sociétés, sous l'influence du questionnement multiculturel anglo-saxon, en parallèle à l'apparition de centres de recherche nationaux du phénomène migratoire¹¹⁷.

¹¹⁷ En Suède, mentionnons l'inauguration de l'Institut des immigrants (*Immigrant-Institutet*) à Borås en 1973. Aux Pays-Bas, le domaine de l'histoire des migrations est très vivant depuis les années 1980, et est organisé au sein du Centre pour l'histoire des migrations (*Centrum voor Geschiedenis van Migratie*) qui édite depuis de nombreuses publications. Cette logique se développera

Le second se produirait plus tardivement, au cours des années 1990 et 2000, bien que selon une même logique, en lien avec une reconnaissance plus tardive de la place des immigrés.

Ce type de pratique se retrouvera premièrement aux Pays-Bas, qui fut l'un des premiers pays à mettre en oeuvre ce type de politique muséale, mais également en Scandinavie, et plus particulièrement en Suède, que nous l'analyserons en détails au cours de l'étude de cas de la dernière partie de cette thèse. Au cours des années 1990, cette logique se retrouvera dans d'autres pays, tel que la Norvège, où fut fondé dans les années 1990, le Centre interculturel (*Interkulturelt Centre*) d'Oslo, dans le but de contribuer à une meilleure compréhension de la diversité culturelle du pays, en se centrant sur les pratiques des migrants, qui furent le sujet d'expositions, bien que souvent liées à la question des droits de l'homme¹¹⁸. Au sein de l'exposition « Notre sanctuaire. Six religions sur le chemin » en 2010, que nous avons pu analysée, l'institution présentait les différentes religions à partir de la reconstruction de certains de leurs lieux de culte, tout en expliquant leurs particularités à Oslo. C'est notamment le cas d'une mosquée où étaient présentés, à la manière d'une nature morte, les différents symboles et objets de culte liés à l'Islam (figure 16).



Figure 16: Vue de l'intérieur de la reconstitution de la mosquée au centre interculturel d'Oslo. Cliché de l'auteur, 2010.

par la suite dans d'autres pays, dont le Luxembourg, avec la fondation du Centre de documentation sur les migrations humaines de Dudelange en 1995.

118 Notons ainsi l'exposition « Les similitudes dans la différence » en 1994, portant sur les rites de passage à l'âge adulte chez les jeunes norvégiens d'origine étrangère, le projet « Le droit à une vie adéquate » en 2001 portant sur la circoncision des immigrés Somaliens. Notons également l'exposition « La douleur cachée » en 2002 portant sur l'expérience des réfugiés et immigrés au sein du service de santé psychiatrique, en lien avec des artistes et des photographes ainsi que l'exposition « Notre sanctuaire. Six religions sur le chemin » en 2010 sur les différentes religions actuellement présentes en Norvège comme conséquence de l'immigration.

Outre la Norvège, d'une manière similaire, au cours des années 2000, notons le cas de l'Allemagne, et tout particulièrement de l'exposition « Villa Global » en 2002, au Musée des enfants (*Jugendmuseum*) de Schöneberg, qui visait à montrer la diversité culturelle des habitants du quartier au travers de la reconstruction, au sein du musée, de chambres de berlinois de différentes cultures. Dans le contexte méditerranéen, notons tout particulièrement le cas de la Catalogne, où la présence des immigrés extra-européens est particulièrement perceptible depuis la fin des années 1990 et surtout des années 2000. Dans ce contexte, et alors que la politique de gestion de cette immigration peine à se définir entre promotion de cette différence culturelle en vue de son intégration, selon une logique ségrégationniste ou multiculturelle, et son assimilation selon un point de vue universaliste, de nombreuses tentatives furent réalisées, tout particulièrement à Barcelone, afin de favoriser la création d'une identité locale multiculturelle¹¹⁹.

Dans ce cadre, notons la réalisation de l'exposition « Ville de la différence » (*Ciutat de la diferència*), en 1996 au Centre de culture contemporaine de Barcelone (*Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*)¹²⁰, peu de temps après son ouverture, qui visait à promouvoir la coexistence pacifique ainsi que d'illustrer les avantages de la pluralité culturelle. Outre cette première exposition, notons surtout l'impact du Forum International des Cultures (*Fòrum internacional de les Cultures*) en 2004, qui marqua une perception positive de l'immigration et de la diversité culturelle en tant que symbole de modernité¹²¹. Suite à cet événement, certaines expositions furent conçues afin de documenter la vie quotidienne des immigrés ainsi que leurs particularités culturelles. Ce fut ainsi le cas d'expositions réalisées au niveau national, tout particulièrement sous le mandat du gouvernement tripartite catalan, en tant qu'alliance des parties de gauche entre 2003 et 2010¹²², mais également au niveau local et barcelonais, sous l'influence du gouvernement socialiste barcelonais de Jordi Hereu qui mit en place, en 2010, un « plan interculturel de la ville » comme politique municipale (Hereu, 2010)¹²³.

Notons cependant qu'en Catalogne, outre ces exemples, les musées furent peu utilisés dans la mise en place des politiques multiculturelles au travers de cette logique « documentaliste » de la diversité culturelle. En effet, en Catalogne, cet intérêt pour le multiculturalisme se retrouve tout particulièrement au sein de la sphère éducative, avec la création de formation en

119 Voir, entre autres, Zapata-Barrero (2006), Caïs Fontanella et Garcia Jorba (2008) et Van Geert (2011).

120 Ce centre fut créé en 1994 en tant que consortium entre le Gouvernement provincial de la province de Barcelone (*Diputació de Barcelona*) et le gouvernement municipal de la ville (*Ajuntament de Barcelona*) et constitue un centre culturel centré sur la culture urbaine, influencé par le Centre Pompidou parisien.

121 Ce dernier, organisé par la ville de Barcelone, le gouvernement catalan (*Generalitat de Catalunya*), le gouvernement espagnol et l'UNESCO, souhaitait discuter de la paix, de l'éducation, de la connaissance, des droits de l'homme et de la diversité culturelle tout étant une stratégie touristique de promotion de la ville.

122 Notons dans ce contexte l'exposition « Immigration. Ici et maintenant » (*Immigració. Aquí i ara*) au Palau Robert de Barcelone, en 2009, dont le but était de présenter à la population le nouveau plan de gestion de l'immigration au sein de cet espace d'exposition du gouvernement autonome catalan.

123 Notons dans ce contexte l'exposition « Barcelone connectée » (*Barcelona connectada*) au Musée d'histoire de la ville de Barcelone (*Museu d'història de la Ciutat*) réalisée dans le cadre de la célébration de l'année 2008 pour le dialogue interculturel, qui abordait la question de l'immigration en termes de réseaux et de relations interpersonnelles. Notons également le cas du Musée ethnologique de Barcelone (*Museu etnològic de Barcelona*) qui intégra une salle sur la présence équatorienne à Barcelone au sein de son exposition permanente, avant sa fermeture en 2013 en vue de sa rénovation.

« multiculturalisme », ainsi qu'au sein des « fêtes de la diversité » selon l'expression employée par Delgado (2005: 255), célébrant la diversité culturelle apportée par les immigrés. Ces dernières eurent ainsi particulièrement lieu dans de nombreuses villes catalanes, depuis l'année 2005, sous l'influence du gouvernement tripartite. Ainsi, selon le Plan de Citoyenneté et d'Immigration (*Pla de Ciutadania i Immigració 2005-2008*) mis en place par le gouvernement, les cultures des immigrés devaient être présentées à la population. De nombreuses conférences, ateliers et fêtes de quartier eurent ainsi lieu dans de nombreuses villes et villages, ainsi que dans certains musées, particulièrement basés sur la musique et la gastronomie des pays d'où proviennent ces « nouveaux voisins » (*Nous veïns*) (Van Geert, 2011 et 2014).

3.2.2.1.2. La logique « revendicative »

Parallèlement à cette première intégration de l'immigration au sein des musées « majoritaires » des pays ayant mis en place des politiques multiculturelles, l'absence de la représentation de ces populations, ou de certains de ses secteurs, de l'histoire nationale donnera naissance à une seconde logique. En effet, au cours des années 1980, de nouvelles institutions furent ainsi créées par des intellectuels ou artistes politiquement engagés des communautés différenciées, exclues de la narrative officielle, en tant qu'acte revendicatif et de demande d'intégration de ces communautés dans la définition de l'Etat. Dans ce sens, ces institutions correspondent, sous de nombreux aspects, à la logique de création des musées communautaires des pays « neufs », analysés précédemment, appliquée ici aux communautés immigrées.

Au sein de ces institutions européennes, la présentation des secteurs différenciés se fit tout particulièrement à partir de l'histoire de leur présence dans le pays d'accueil, en insistant sur un événement historique qui marqua leur processus de migration, et qui constitue la base même de la notion de communauté, conformément à ce qu'affirme Watson (2007) et Mason (2010), pour qui, au sein du musée, la communauté peut être définie à partir d'expériences historiques et culturelles partagées. Outre ce discours, notons que les productions artistiques furent spécialement utilisées au sein de ces revendications, en les exposant dans des musées communautaires, ou des galeries d'art.

L'un des pays où cette revendication fut la plus forte fut très certainement la Grande-Bretagne, en lien avec les descendants d'immigrés caribéens. En effet, la politique migratoire et d'intégration de ce pays traditionnellement marquée par un différentialisme basé sur la couleur de la peau (Todd, 1994), influencée par ses politiques coloniales, et que l'on retrouve dès les premières vagues d'immigration en provenance du *Commonwealth*, et principalement des Antilles, dès la fin de la seconde guerre mondiale. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter les nombreuses vagues de tensions ethniques qui marquèrent le pays au cours des années 1940 et 1950.

Suite à ce contexte, au cours des années 1980, des intellectuels et artistes fortement politisés, nés pour la plupart en Grande-Bretagne de ces immigrés noirs des Antilles, vont critiquer l'absence de leurs descendants dans les musées et galeries nationales, interprétant cela comme une conséquence d'un racisme institutionnel. De nouvelles institutions furent donc créées afin de patrimonialiser l'histoire de ces populations, dont les « Archives culturelles noires » (*Black Cultural Archives*), installées dans le quartier londonien et multiculturel de Brixton en 1981 afin

de collectionner, conserver et célébrer le rôle des noirs britanniques (*Black Britons*) dans la société au travers de leur histoire sociale et culturelle.

Outre cette institution, cette critique se fit tout particulièrement au travers de l'art, influencé très certainement, selon nous, par le mouvement militant étasunien « *Black Art Movement* »¹²⁴ ainsi que par le *Museo del Barrio* de New York, fondé par des militants portoricains, afin d'offrir une plateforme pour la présentation des productions culturelles communautaires, invisibles au sein des musées « majoritaires ». Notons ainsi tout particulièrement en Grande-Bretagne le cas du *BLK Art Group*, créé en 1982 par quatre artistes conceptuels noirs¹²⁵, dont les créations furent exposées dans de nombreuses galeries du pays au cours de la première moitié des années 1980, critiquant le racisme institutionnel qui marginalisait la création des populations noires des circuits artistiques traditionnels¹²⁶.

Outre ces artistes, notons également l'influence des études culturelles britanniques, fortement liées aux études postcoloniales, et représentées par des intellectuels noirs, qui offrirent de nombreuses réflexions sur ce racisme institutionnel d'un point de vue militant. Notons ainsi spécialement le cas de Stuart Hall, directeur à partir de 1968 du Centre pour les études culturelles contemporaines de l'Université de Birmingham (*Centre for Contemporary Cultural Studies at Birmingham University*), ainsi que Paul Gilroy, dont les publications furent particulièrement populaires. Soulignons dans ce cas la publication collective de « *The Empire Strikes Back: race and racism in 1970s Britain* » en 1982 sous la direction du Centre pour les études culturelles contemporaines, et qui constitue sans aucun doute le point d'orgue de ces critiques.

En conséquence de ces premières réponses au racisme institutionnel britannique, on peut identifier trois grands événements sur la sphère culturelle britannique, qui marqueront l'institutionnalisation de ces critiques, mais également sa prise en compte par le gouvernement, au travers de l'obtention de subsides publics. Premièrement, ce sera l'exposition « L'autre histoire: Artistes afro-asiatiques dans la Grande-Bretagne d'Après-Guerre » (*The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*) à la Galerie Hayward de Londres entre 1989 et 1999, sous le commissariat de l'artiste conceptuel pakistano-britannique Rasheed Araeen, qui montra et légitima l'esthétique moderne d'artistes visuels britanniques de descendance africaine, antillaise et asiatique en tant que partie de l'art britannique. Deuxièmement, ce sera la création de l'Association des Photographes noirs (*Association of Black Photographers*), créée en 1988 (rebaptisée en 2002 *Autograph ABP*), qui servira de plateforme à la visibilité de leur travail.

124 Le « *Black Art Movement* », également appelé « *Black Aesthetics Movement* » ou « BAM » (1964-1975), naquit à Harlem en tant que branche artistique du Mouvement *Black Power* basé sur l'orgueil afro-américain. Outre son influence sur la création d'une esthétique afro-américaine littéraire, artistique et cinématographique (reprise notamment par l'industrie *Blaxploitation*), ce dernier eut également une certaine influence dans la création d'institutions culturelles visant à exposer cette création, comme ce fut le cas du Studio Center d'Harlem, créé en 1968. Notons par ailleurs que ce mouvement fut l'un des principaux moteurs d'impulsion de la création de département d'études afro-américaines dans les Universités étasuniennes.

125 Ces artistes furent Keith Piper, Marlene Smith, Eddie Chambers et Donald Rodney.

126 Notons que la Galerie Whitechapel de Londres réalisa une rétrospective de l'art noir, aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne et en Jamaïque en 2005, au cours de l'exposition « *Black to Black: Art, Cinema and the Racial Imaginary* ». Au niveau bibliographique, cette question fut tout particulièrement traitée par Hall (2006).

Enfin, en 1994, ce sera la création de l'Institut des arts visuels internationaux (*Institute of International Visual arts-Iniva*), qui constituera l'un des fers de lance du postcolonialisme en Grande-Bretagne, sous l'influence de Stuart Hall. Mentionnons ainsi l'exposition « Mirage: Enigmes de la race, de la différence et du désir » (*Mirage: Enigmas of Race, Difference and Desire*) qui y fut réalisée en 1996 et qui tentait de créer des liens entre les créations artistiques contemporaines et le texte « Peau noire, masque blanc » de Fanon, en tant que principal militant anticolonialiste du monde francophone.

Outre la Grande-Bretagne, aux Pays-Bas, parallèlement à la documentation des cultures immigrées présentées au sein des musées publics, certaines communautés immigrées sentiront le besoin de créer de nouvelles institutions afin de conter leur histoire. Ce sera ainsi le cas du Musée Historique Moluquois (*Moluks Historisch Museum*), actuellement *Malukku Museum*, que nous analyserons dans le cinquième chapitre de cette thèse.

Enfin, notons le cas de l'Allemagne, dont les politiques d'intégration furent qualifiées par Todd (1994) de ségrégationnistes, essentiellement par rapport à la religion, affectant tout particulièrement les immigrés turcs, et dont la politique du droit du sang ne permet pas l'intégration à la citoyenneté allemande. Dans ce contexte, dans le Land de Rhénanie du Nord-Westphalie, des intellectuels immigrés turcs vivant en Allemagne créèrent en 1990 à Cologne l'association DOMiT-Centre de documentation et musée de la migration turque (*DOMiT-Dokumentationszentrum und Museum über die Migration aus der Türkei e.V.*), afin de documenter et de présenter l'histoire de l'immigration en Allemagne, alors peu documentée ni étudiée, et de revendiquer une appartenance à l'histoire allemande, au travers d'expositions portant sur leur histoire ainsi que sur leurs apports à la culture et à la société allemande. L'archive créée dans ce contexte est ainsi similaire aux centres de recherches sur les migrations inaugurés par les gouvernements nationaux et locaux des pays ayant mis en place des politiques multiculturelles visant à connaître et à documenter la vie quotidienne des immigrés.

Cette utilisation de l'institution muséale à partir d'une logique revendicative n'est certainement pas une histoire passée, mais constitue plutôt un processus circulaire dynamique, alors que le musée joue le rôle d'une institution de futures reconnaissances (Chambers, 2012). Ainsi, sous l'influence des questions multiculturelles en Europe, certaines branches de la population s'ethnicisent, se concevant dès lors en tant que communautés, pouvant utiliser les musées ainsi que leurs expressions culturelles comme acte de revendication en vue d'une demande d'intégration et de visibilisation, ouvrant la porte à une future reconnaissance.

Ainsi, suite à l'eupérisation croissante des questions ethniques anglo-saxonnes, notamment en France, visible par l'ethnicisation croissante des problèmes sécuritaires réalisées par les médias occidentaux¹²⁷, les jeunes issus de la deuxième ou de la troisième générations de familles issues de l'immigration, pour la plupart socialement vulnérables, revendiquent leur ethnicité, et tout

127 Cette logique est particulièrement claire dans la comparaison faite, suite tout particulièrement aux émeutes de 2005, entre les banlieues françaises et les ghettos noirs étasuniens, dont l'association fut fortement critiquée par des auteurs progressistes tels que Todd (1994) ou Wacquant (2010).

particulièrement leur « blackitude »¹²⁸ ou leur « arabicité ». Cette logique est ainsi très clairement influencée par les revendications étasuniennes des années 1970, réactualisées et rétroalimentées par l'industrie discographique et de la mode urbaine, et principalement du rap, qui compliquent, par ailleurs, selon Wieviorka (2010), la compréhension des logiques du racisme actuel, tout en mettant en péril, ou tout du moins en question, la conception universaliste française. Dans ce sens, il est possible que ces derniers utilisent un jour les instruments culturels « tribaux », puis « majoritaires » en vue de revendiquer leur intégration.

3.2.2.1.3. La logique « mémoriale »

Outre cette logique de demande de reconnaissance de la présence et des apports des immigrés à la société d'accueil, certains musées intégrèrent l'histoire de l'immigration au sein de l'histoire officielle locale, dans une logique de reconnaissance proche du mémorial. Dans ces expositions, comme nous avons pu le voir au cours de nos observations, les descendants des immigrés sont très souvent intégrés ainsi que leur histoire familiale, à partir d'une logique de muséologie participative avec les « communautés sources ».

Dans certains cas, cette reconnaissance vint des institutions créées en tant qu'élément revendicatif, comme c'est le cas en Allemagne. En effet, l'association DOMIT y collabora avec le Musée de la Ruhr (*Ruhrland Museum*) d'Essen, actuellement *Ruhr Museum*, afin de réaliser en 1998 l'exposition « Pays étranger » (*Fremde Heimat-Yaban Sılandur*), portant sur le recrutement des migrants turcs entre 1961 et 1973, tout en intégrant également les nouvelles générations nées en Allemagne. Cette dernière constitua ainsi la première exposition réalisée par un musée allemand portant sur l'immigration. Cette dernière ouvrit la voix à la reconnaissance d'une certaine histoire de l'immigration en Allemagne, au travers de présentations réalisées dans différents musées rhénans ou nationaux portant sur les migrations en provenance de Turquie, mais également d'autres régions méditerranéennes, africaines et asiatiques.

Ainsi, entre 2002 et 2006, l'association collabora avec différents partenaires au cours du « Projet Migration » (*Projekt Migration*), en lien avec la fondation culturelle du gouvernement fédéral. Ce projet donna lieu à la plus grande exposition réalisée à ce jour sur l'histoire de l'immigration en Allemagne, dans différents lieux de la ville de Cologne, s'appuyant par ailleurs fortement sur de nouvelles collections, notamment d'art contemporain (Meza Torres et Bouillot, 2011: 37). Notons qu'en 2007, DOMIT fusionna avec l'association « Musée de l'immigration en Allemagne » (*Migrationsmuseum in Deutschland e.V.*), qui souhaitait un musée allemand de l'histoire de l'immigration portant sur toutes les communautés. Cette nouvelle institution sera intitulée DOMID-Centre de documentation et musée sur l'immigration en Allemagne (*Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland*), et tente actuellement de promouvoir la création du musée virtuel de l'immigration¹²⁹.

128 Notons ainsi l'existence de blogs revendiquant les racines africaines de certains européens. C'est le cas du blog « Afro-Europe International blog » qui regroupe différents blogs sur les afro-européens. Voir <http://afroeuropa.blogspot.com.es/>. Consulté en avril 2014.

129 Voir <http://virtuelles-migrationsmuseum.org/2014/02/19/trailer/>. Consulté en mars 2014.

Depuis ces expositions, on en retrouve désormais de nombreuses autres au sein des musées des lands présentant l'immigration, et tout principalement en Rhénanie du Nord-Westphalie. C'était ainsi le cas de l'exposition « Naples-Bochum-Rimini. Travail en Allemagne. Vacances en Italie » (*Neapel-Bochum-Rimini. Arbeiten in Deutschland. Urlaub in Italien*) réalisée en 2003 sur le site Zeche Hannover de Bochum, ancienne mine de charbon faisant partie du Musée Westphalien de la culture industrielle (*LWL-Industriemuseum-Westfälisches Landesmuseum für Industriekultur*). Cette exposition portait sur l'immigration italienne dans la Ruhr depuis les années 1950, en traitant des difficultés rencontrées par les migrants face à la méfiance de la communauté locale, comme c'est souvent le cas des expositions sur l'histoire de l'immigration, traitées en parallèle à la montée de l'industrie touristique de l'époque qui poussa de nombreux allemands à se rendre en vacances en Italie, confrontant dès lors ces deux visions allemandes sur l'Italie et les Italiens.

Outre ce land, la ville-land de Berlin a également intégré l'histoire de l'immigration au sein de ses musées à partir des années 2000, et plus particulièrement 2010. C'est ainsi le cas du quartier de Kreuzberg, connu pour la nature multiculturelle de ses habitants ainsi que son activisme politique au cours des années 1970, où le Musée local FHXB Friedrichshain-Kreuzberg a pour but de représenter l'histoire du quartier et de ses habitants depuis le XVIII^e siècle. Ce dernier a dans ce sens intégré la migration, tout spécialement turque, en tant que caractéristique fondamentale du quartier, tant au sein des expositions temporaires¹³⁰ depuis les années 2000, que permanentes. En effet, ce dernier a intégré la particularité de l'immigration et les histoires de vie au sein de la reconstitution du quartier effectué aux premier et second étages du musée, au travers de maquettes ainsi que d'un plan imprimé sur le sol qui permet aux visiteurs de découvrir virtuellement le quartier à partir de sons, d'images et de vidéos qui lui sont projetés.

Dans une logique similaire, le Musée du Neukölln (*Neukölln Museum*), situé à proximité, intégrait également la présence de l'immigration dans son exposition permanente « 99 X Neukölln » portant sur l'histoire et des particularités socioculturelles du quartier, au travers d'objets représentatifs des populations turques et arabophones placés en lien avec d'autres objets de l'histoire locale et des traditions (voir figure 17). Notons enfin plus récemment, dans le cadre de la célébration du 775^e anniversaire de la ville, durant l'été 2012, l'exposition à l'air libre

130 Ce musée réalisa ainsi entre 2000 et 2002 l'exposition « Nous étions les premiers » (*Wir waren die ersten*) portant sur l'évolution de la culture turque dans le quartier mais également l'exposition photographique « Visages de la migration » (*Gesichter der Migration*) réalisée en 2007, visant à illustrer et documenter la vie des troisièmes et quatrièmes générations d'immigrés. Notons également l'exposition « Identités en construction » (*Baustelle Identität*) entre 2009 et 2010 en lien avec la Cité nationale de l'histoire de l'immigration de Paris, dans sa mise en place d'un réseau européen du traitement de l'histoire de l'immigration. Cette exposition se déroula ainsi en parallèle à l'exposition « Etrangers. Images de l'Autre en Allemagne et en France depuis 1871 » (*Fremde? Bilder von den Anderen in Deutschland und Frankreich seit 1871*) au Musée historique allemand (*Deutsches Historisches Museum*) de Berlin, qui exposait les représentations des « Autres » depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'heure actuelle. Au cours des années 2010, l'institution réalisa de nombreuses expositions, dont l'exposition photographique « Un voyage au cœur de l'histoire de Sanliurfa » (*Eine Reise durch die Geschichte von Sanliurfa*) de cette ville anatolienne d'où proviennent de nombreux habitants du Kreuzberg. C'est également le cas de l'exposition itinérante « Souvenir d'un nouveau pays » (*Erinnerungen an eine neue Heimat*) offrant un regard croisé sur la présence allemande en Turquie et sur la présence turque en Allemagne dans le cadre du Forum Culturel Turquie Allemagne, qui fut également présentée en Turquie. Notons au cours de la même année l'exposition « Retourner ou rester » (*Zurückgehen oder bleiben*) portant sur le choix de certaines kurdes vivant en Allemagne de retourner au pays ainsi que « Nouvelles acquisitions. Histoires des migrations dans les collections berlinoises » (*NeuZugänge. Migrationsgeschichten in Berliner Sammlungen*) dont l'objectif était de montrer comment la diversité culturelle issue de l'immigration est reflétée dans les collections des musées berlinois.

« Ville de diversité » (*Stadt der Vielfalt*), en plein centre de la ville, face à l'île des musées. Cette exposition présentait l'attrait des migrants pour la ville, en indiquant ce que ces derniers avaient laissé, et laissent encore de nos jours, leurs traces sur la configuration de la ville (voir figure 18). Il est par ailleurs spécialement intéressant de noter à l'arrière-plan de la figure 18, la présence de l'Humbolt Box, avant-projet visitable et semi-permanent du Humbolt Forum, future rénovation du Musée national d'ethnologie de Dahlem, situé à plus de 15 kilomètres de la capitale fédérale allemande.



Figure 17: Vue de l'un des espaces de l'exposition « 99 X Neukölln » au Musée de Neukölln. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 18: Vue générale de l'exposition « Ville de diversité » à Berlin. Cliché de l'auteur, 2012.

En Grande-Bretagne, l'immigration resta peu reconnue jusque dans les années 2000, lorsque fut créé en 2001 le Musée national de l'Immigration « *19 Princelet Street* », du nom de la rue où il se situe dans la capitale britannique, de manière similaire aux musées des pays « neufs », et qui constitue l'une des premières institutions de ce type en Europe. Ce dernier possède cependant peu de stabilité institutionnelle ainsi que très peu de visibilité publique et politique, donnant naissance au cours des années 2000 à une série d'initiatives publiques visant à rendre visible l'histoire de l'immigration dans le pays. Notons ainsi la création de la base de recherche virtuelle « Venir ici. 200 ans de migration vers l'Angleterre » (*Moving Here. 200 years of migration to England*) qui regroupe le patrimoine de plus de trente musées anglais en lien avec l'immigration vers l'Angleterre. Mentionnons également le « *Migration Museum Project* » qui vise, depuis 2003, à mettre en place un musée national de l'immigration. Enfin, notons l'exposition « Migrations. Les voyages au sein de l'art britannique » (*Migrations. Journeys into British Art*) en 2012 à la Tate Britain qui présentait la manière dont l'art britannique a été modelé et influencé par les vagues successives de migration, non seulement des artistes, mais également des langages visuels et des idées, au travers de la présentation d'oeuvres d'art des cinq cents dernières années.

Outre cette représentation de l'immigration au niveau national, cette dernière est fortement présente au sein des musées régionaux. Notons ainsi la réalisation de l'exposition « Mémoires italiennes dans le Pays de Galles » (*Italian Memories in Wales*) au Musée national du Pays de Galles (*National Museum Wales-Amgueddfa cymru*) en 2010 portant sur la présence des communautés italiennes dans le Pays de Galles après la seconde guerre mondiale à partir de témoignages et de photographies. Cette représentation de la diversité culturelle est également particulièrement récurrente au sein des musées londoniens, tel que nous avons pu le voir au sein de nos recherches *in situ*. Mentionnons ainsi le Musée de Londres (*Museum of London*), mais également les musées de quartier de Hackney (*Hackney Museum*), dans le East End, ou encore de Croydon (*Croydon Museum*), qui intègrent, dans la majorité de leurs expositions, le multiculturalisme actuel en tant que caractéristique de ces quartiers, et ce, dans une optique fortement influencée par l'histoire sociale, présentant l'histoire du quartier à partir des narratives locales et individuelles¹³¹. Au sein de l'espace d'exposition portant sur la ville de Croydon à partir des années 2000, l'institution sollicitait ainsi la participation de la collectivité locale dans sa recherche de documentation de la présence des communautés musulmanes de la ville, au travers notamment de la mise en place d'une plateforme internet (figure 19).

131 Notons que cette approche sera poussée à son paroxysme dans le musée virtuel « Musée de la Personne » (*Museu da Pessoa*), créé à São Paulo en 1991 afin de conserver les histoires de vie de personnes communes. Sa méthodologie fut reprise dès 1999 par le Musée de la Parole-Archives de la mémoire orale valencienne (*Museu de la Paraula-Arxiu de la memòria oral valenciana*), du Musée valencien d'ethnologie (*Museu valencià d'etnologia*), mais également, en 2006, par le Musée de la personne du Centre d'histoire de Montréal.



Figure 19: Demande du musée de la participation de la communauté, afin de documenter la vie musulmane à Croydon. Cliché de l'auteur, 2012.

Parallèlement à l'étude et la recherche portant sur l'immigration et les diasporas, particulièrement populaires à cette époque¹³², cette perspective se retrouve également à différents niveaux, analysant les effets de l'immigration à partir d'une approche muséologique basée sur l'histoire sociale des objets (*Story-telling*). Ce fut ainsi le cas du British Museum, en lien avec la BBC, au cours du programme « Histoire du monde » (*History of the world*) de 2010, incorporait le rôle des migrations illustré dans sa présentation des cent objets issus de ses collections, et qui permettaient de condenser l'histoire du monde, bien en lien avec la tradition universaliste du musée. Cette même pratique se retrouve également au sein du projet « Tous les objets racontent une histoire » (*Every object tells a story*), soutenu par l'Université de Sheffield, qui, suite à une profonde recherche, présentât l'histoire d'objets ayant appartenu à différentes familles d'origine pakistanaise résidante en Grande-Bretagne au cours d'une exposition tenue au Centre d'art de Rotherham (*Rotherham Arts Centre*) en 2007¹³³.

Parallèlement à la représentation progressive des migrations et de la nature multiculturelle des différentes régions du pays, suite aux revendications des années 1980, les populations noires britanniques entrèrent également progressivement au sein des institutions « majoritaires » au cours des années 1990 et 2000. Ce fut tout particulièrement le cas du Musée Geffrye (*Geffrye Museum*) de Londres qui, dès 1988, réalisa le « Projet de l'histoire noire du Musée Geffrye » (*Geffrye Museum Black History Project*) afin d'intégrer dans ce musée l'apport des populations

132 Ce fut tout particulièrement le cas du projet « Diasporas, Migration et Identités » (2005-2010), conduit par une centaine d'universités britanniques dans le but de discuter autour des défis des diasporas et de l'immigration. Voir <http://www.diasporas.ac.uk/>. Consulté en mai 2014.

133 Voir <http://www.everyobjecttellsastory.org.uk/about/about.php>. Consulté en mai 2014.

noires dans l'emploi, la politique, la langue, les vêtements, etc., selon une modalité spécifiquement nord-américaine qui peut être interprétée comme part d'une politique de « quota ethnique » (*Tokenism*)¹³⁴ ou encore de discrimination positive.

Au cours des années 2000, ces populations noires, au travers de ses productions artistiques, furent représentées dans certaines des institutions britanniques « majoritaires » les plus prestigieuses, et plus particulièrement au travers de trois grandes expositions. Les deux premières furent réalisées en 2001 au V&A Museum par Carol Tulloch, activiste afro-britannique. L'exposition « Soigner une identité: Coiffures de la diaspora africaine » (*Grooming an Identity: Hairstyles of the African Diaspora*) explorait les coiffures des britanniques de descendance africaine en tant que signe culturel distinctif, au travers de trente-six photographies prises en Grande-Bretagne, en Amérique du Nord et en Afrique entre les années 1890 et 1990, tandis que l'exposition « Outils de commerce: Mémoires des coiffures afro-britanniques » (*Tools of the Trade: Memories of Black British Hairdressing*) explorait, en lien avec les « Archives culturelles noires » les identités culturelles des britanniques noirs au travers d'histoires liées aux outils de coiffure. Le but de l'exposition était ainsi de combattre les stéréotypes sur les populations noires britanniques et, selon la commissaire, de « compenser les britanniques noirs et leur sentiment de ne pas avoir de patrimoine » (Tulloch, 2005: 171). Outre ces deux expositions, notons finalement l'exposition « De la Guerre au Windrush »¹³⁵ (*From War to Windrush*) au Musée Impérial de la Guerre (*Imperial War Museum*) en 2008, qui présentait des portraits de militaires noirs (hommes et femmes) afin de commémorer la contribution des afro-caribéens et afro-britanniques au cours des deux grandes guerres, dans une logique propre au mémorial.

Par ailleurs, parallèlement à cette entrée des noirs britanniques au sein des institutions majoritaires, au cours des années 2000, il est possible d'observer une institutionnalisation croissante des centres artistiques noirs nés au cours des années 1980 désormais soutenus par le Conseil des arts britannique (*Council of Arts*), accompagnée d'une certaine perte de leur caractère revendicatif. Les « Archives culturelles noires » tentent ainsi actuellement de créer le premier centre patrimonial afro-britannique (*Black Heritage Centre*), qui devrait ouvrir ses portes en 2014¹³⁶, tandis qu'en 2003 fut constituée la galerie New Art Exchange de Nottingham, première institution en dehors de la capitale britannique dédiée à l'art visuel des noirs britanniques. Selon la devise de l'institution, que l'on retrouve sur son site internet, cette dernière tenterait de « stimuler de nouvelles perspectives sur la valeur de la diversité dans l'art et la société »¹³⁷, au travers des productions artistiques des minorités culturelles visibles. Dans le même sens, en 2007, fut crée le Rivington Place dans le quartier londonien de Shoreditch, en

134 La politique du « Quota ethnique » est une pratique visant à assurer une représentation minimale des composantes ethniques des sociétés, afin de lutter contre le racisme.

135 L'arrivée du navire « Empire Windrush » dans le port de Tilbury en provenance de Jamaïque le 22 Juin 1948 est considérée comme le point de départ de l'immigration afro-caribéenne de masse en Grande-Bretagne, alors que ce pays ouvrait ses portes à l'immigration en provenance du Commonwealth.

136 Voir <http://www.bcaheritage.org.uk/about/heritage-centre/>. Consulté en mars 2014.

137 Voir <http://www.nae.org.uk/>. Consulté en mars 2014.

tant que première galerie britannique entièrement dédiée à la diversité dans les arts visuels à partir de regroupement dans un même édifice de Autograph ABP et de l'Iniva, traités précédemment. Ces institutions, qui constituèrent la base du militantisme noir dans le pays, seront dès lors rénovées en tant que plateforme offrant une visibilité aux photographes noirs afin de les lancer dans le circuit artistique « majoritaire ».

Outre l'Allemagne et la Grande-Bretagne, notons ici tout particulièrement le cas de la France. En effet, suite au particularisme de sa perspective universaliste classique, peu de politiques culturelles nationales furent liées aux expressions culturelles des migrants, si ce n'est audiovisuelles, au cours des années 1970, afin de maintenir les liens entre travailleurs étrangers temporaires et leur pays d'origine¹³⁸ (Escafré-Dublet, 2011). À partir des années 1980, correspondant à l'influence du multiculturalisme sur la France, suite, selon Todd (1994) à la perte de contrôle des héritiers politiques du jacobinisme, une histoire de l'immigration put naître, tout d'abord au niveau associatif¹³⁹ puis local et régional, conçue comme ayant apporté une certaine hétérogénéité au sein de la société mais ne remettant pas en cause la perspective universaliste.

On peut cependant noter certaines disparités géographiques et historiques dans la représentation de cette histoire de l'immigration en France, alors que l'époque est marquée par la décentralisation et la régionalisation (Todd, 1994). Ainsi, dès les années 1980, ce sera particulièrement le cas de la région Rhône-Alpes¹⁴⁰, et tout spécifiquement de la ville de Grenoble, qui présentait alors un niveau associatif important, et où l'influence de Hubert Dubedout, maire de 1965 à 1983 et député de 1973 à 1983 au sein du parti socialiste, qui fit de la ville alpine un laboratoire de la « deuxième gauche » fut capitale dans la reconnaissance d'une histoire régionale de l'immigration au sein des musées. Dans ce contexte, sous l'impulsion de son directeur Jean-Claude Duclos, le Musée Dauphinois de Grenoble, en tant que musée de synthèse régionale, ou « musée de l'homme régional » (Duclos, 2006: 18), lui-même issu d'un ancien musée ethnologique de la région, intégra, dès 1982, les représentants de l'immigration au sein de ses présentations de l'histoire régionale. En effet, au sein de l'exposition « Le Roman des Grenoblois », l'institution intégrait le maçon italien ainsi que le père de famille maghrébin dans le portrait qu'elle fit de la société grenobloise du XXe siècle.

Suite à cette première représentation, le musée s'engagea, à partir de demandes successives des représentants des communautés, dans une série d'expositions consacrées aux minorités vivant dans la région historique du Dauphiné, et tout particulièrement à leurs mémoires, afin de témoigner des différentes composantes humaines du territoire et d'en éclairer les caractéristiques

138 Notons ici tout particulièrement le cas de l'émission « Mosaïque » sur la chaîne publique FR3, diffusée à partir de 1977.

139 En effet, en France, dans les années 1980, en dehors des politiques culturelles étatiques, il faut noter l'importance des radios libres, des maisons de jeunes et du secteur associatif en général qui vont promouvoir la culture des immigrés.

140 Selon le « Répertoire de projets », établi par la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, regroupant l'ensemble des projets réalisés au niveau local en lien avec l'histoire de l'immigration, sur un total de 787 projets réalisés jusqu'en 2009, 108 le furent en région Rhône-Alpes, seulement dépassé par la région Ile de France où furent réalisés 161 projets. Voir <http://www.histoire-immigration.fr/la-cite/le-reseau/repertoire-de-projets/le-repertoire-de-projets-presentations>. Consulté en mars 2013.

actuelles¹⁴¹. En effet, selon Guibal, actuel directeur du Musée Dauphinois, le musée se doit de « représenter une culture régionale en pleine recomposition, qui s'appuie sur des traditions locales anciennes qu'il faut éclairer et interpréter, mais qui se nourrit aussi des apports de nombreux groupes de population récemment installés » (Guibal, 2007: 314). Chanal indique dans ce sens que le musée a utilisé les diversités culturelles comme instrument pédagogique de la différence et du respect des autres afin de comprendre l'histoire et l'actualité (Chanal, 2005: 22).

Il nous semble cependant qu'il existe de nombreuses différences entre ces expositions, du fait des particularités de chaque communauté et de son histoire migratoire, qui collaborait à la mise en place des expositions à partir d'une logique de « muséologie participative ». Dans ce sens, ces dernières utilisèrent dans de nombreux cas l'exposition en tant qu'élément de catharsis des traumatismes communautaires liés à l'immigration. Selon cette logique, le musée, en tant qu'institution publique, agissait en tant qu'élément d'apaisement des conflits de mémoire liés aux expériences migratoires, au travers de sa présentation à l'ensemble des citoyens et de sa patrimonialisation au sein de l'histoire locale. Duclos affirme ainsi que « les mémoires d'immigrés ont trouvé dans le musée dauphinois un lieu d'accueil et une reconnaissance de leurs fractures, tout en mettant à jour les conflits qui leur sont inhérents » (Duclos, 2006: 16). Dans ce sens, ces expositions portant sur les communautés immigrées constituent une thérapie de l'expérience migratoire, allégeant l'inconscient collectif de la société locale, souvent douloureux. Notons dans ce cas, l'épisode survenu au cours de l'inauguration de l'exposition « Pour que la vie continue... D'Isère et du Maghreb: Mémoires d'immigrés », en 2003-2004, lorsque des membres de l'extrême-droite locale s'attaquèrent au musée et à son directeur, illustrant bien l'idée de Todd (1994), selon qui, le pays peine à intégrer ses immigrés Magrébins, par ailleurs souvent Algériens.

Outre ces expositions particulièrement étudiées, lors de notre passage dans l'institution, cette dernière présentait l'exposition « Un air d'Italie » portant sur les italo-isérois dans le cadre de l'année de l'Italie en Isère, célébrant le 150^e anniversaire de l'unification italienne, dont l'objectif était de:

« cerner la richesse et la singularité des liens qui unissent les peuples de la péninsule avec ceux du Dauphiné historique, jusqu'au département contemporain de l'Isère. Si les échanges sont nombreux et les influences manifestes tout au long de l'histoire-et

141 En 1988, ce fut le cas de « Corato », sur la communauté Coratine de Grenoble (de la ville de Corato, dans les Pouilles), en 1993 de « Des Grecs-les grecs de Grenoble », en 1997, « D'Isère et d'Arménie », en 1999, de « Pour que la vie continue... D'Isère et du Maghreb: Mémoires d'immigrés », en 2003-2004 « Français d'Isère et d'Algérie » sur les « Pieds-Noirs », et enfin en 2012 de « Un air d'Italie » sur les italo-isérois dans le cadre de l'année de l'Italie en Isère. Pour une analyse de ces expositions par le directeur de l'institution, voir Duclos (2006). Notons qu'outre ces expositions du Musée Dauphinois, le Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère, également longtemps sous l'égide de Duclos, et centré sur les droits de l'homme en tant qu'héritage de la Résistance, évoquait également les immigrés ainsi que les minorités culturelles au sein de certaines de ses expositions. Ce fut le cas des clandestins retenus à Sangatte lors de l'exposition « Sangatte le hangar » en 2002-2003, des Arméniens lors de l'exposition « Le génocide des Arméniens, un Martinérois raconte », en 2007, dans le cadre de l'année de l'Arménie en France, mais également de la présence d'immigrés parmi les chômeurs de longue durée, lors de l'exposition « Rompre le silence. Mémoires de chômeurs et précaires en Isère. 1975-2007 » en 2007. Notons également les réfugiés du génocide cambodgien en Isère lors de l'exposition « Témoin S-21, face au génocide des Cambodgiens » en 2008-2009 ou encore la présence des italiens résistants en Isère au cours de l'exposition « Libertà ! Antifascistes et résistants italiens en Isère » en 2011 dans le cadre de l'année de l'Italie en Isère.

dès l'Antiquité romaine!- c'est bien évidemment avec l'arrivée massive d'immigrants d'origine italienne, à partir des années 1850, que s'est forgée, en Isère plus qu'ailleurs, une culture populaire aux forts accents d'italianité. [Cette exposition] tente d'en approcher les caractères, tout en rendant un vibrant hommage à ceux qui ont contribué à la construction de l'Isère actuelle et en ont enrichi la culture" (Guibal, 2011 : 9).

A la différence des expositions analysées, cette dernière était beaucoup moins polémique du fait de la population traitée, actuellement bien acceptée, bien que ce ne fut pas toujours le cas. Au sein de cette exposition, les visiteurs pouvaient découvrir des aspects de la culture d'origine des immigrés qui se sont installés en Isère, un rappel de l'histoire de leurs familles au travers de témoignages et « d'histoires de vie », ainsi que la manière dont ces différentes références culturelles prennent forme aujourd'hui dans le contexte isérois. Certains objets du musée, comme la Vespa, évoquaient ainsi de manière claire, voire caricaturale, la présence italienne en Isère, tout en jouant sur la nostalgie du temps représenté, et ce tout principalement pour les descendants de ces immigrés italiens. Comme on peut le voir sur la figure 20, la salle où était exposée cette moto présentait en outre une scénographie rouge, couleur particulièrement associée à l'Italie dans l'imaginaire populaire.

L'extrême diversité locale de l'Italie était cependant passée sous silence du fait du contexte particulier dans lequel cette exposition s'inscrit. Dans ce sens, cette dernière répondait tout particulièrement à une volonté de montrer « l'intégration réussie » de ce que le musée qualifie « d'italo-isérois », afin de faire face aux critiques politiques faites au communautarisme vue comme la principale déviance du modèle multiculturaliste, et de mettre en valeur le modèle universaliste français. Ainsi, dans le catalogue de l'exposition « Un air d'Italie », Guibal affirmait que:

« Au moment où l'Europe se referme et invente les 'centres de rétention' et les procédures de 'reconduite', au moment où l'on tente de lancer un débat périlleux sur l'identité nationale, il n'est pas inutile de rappeler cette histoire des Italiens en Isère qui se termine et se poursuit aujourd'hui par une intégration réussie, à bien des égards exemplaire » (Guibal, 2011: 9)



Figure 20: Vue de l'une de salles d'exposition « Un air d'Italie » du Musée Dauphinois où trône en son centre une Vespa, liée à l'Italie dans l'imaginaire collectif français. Cliché de l'auteur, 2011.

Depuis cette expérience grenobloise, ainsi que les nombreuses expériences et activités réalisées dans la région Rhône-Alpes, d'autres musées régionaux de l'homme, ou de musées de synthèse ont intégré l'histoire de l'immigration¹⁴². C'est ainsi le cas du musée de Bretagne de Rennes qui proposait en 2013 l'exposition « Migrations », portant sur les migrations historiques des bretons vers d'autres pays du monde ainsi que sur celles des immigrés ayant choisi la Bretagne comme terre de destination. Ce sera également très certainement le cas du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM), qui intègre de nouvelles collections liées à l'immigration. Notons également ici que certaines communautés furent particulièrement représentées au sein des musées, comme c'est le cas des Arméniens, principalement dans le contexte de la reconnaissance par le Parlement français du Génocide arménien en 2001¹⁴³.

Parallèlement, au niveau national, cette histoire de la reconnaissance de l'immigration en France commença avec la réalisation de deux expositions tenues dans des institutions « majoritaires » particulièrement prestigieuses, intégrée dans les premières reconnaissances multiculturelles nationales. Ce fut premièrement le cas de « Les enfants de l'immigration » réalisée en 1984 au Centre Pompidou, moins d'un an après la « Marche des Beures », qui donna en outre naissance

142 Pour une analyse approfondie de ces expositions, voir Vanderlick (2011).

143 Outre l'exposition du Musée dauphinois en 1999 et du Musée de la résistance en 2007, notons en le Centre du patrimoine arménien de Valence, inauguré en 2004, selon une logique communautaire de la reconnaissance de l'immigration. Notons enfin le cas de l'exposition virtuelle et de la publication « Loin d'Arafat. Les petites Arménies d'Europe et de Méditerranée. Les arméniens de Marseille » du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée en 2007 dans le cadre de l'exposition « Les Arméniens de Marseille » au Musée d'Histoire de Marseille, ville dans laquelle cette communauté est particulièrement présente.

à SOS Racisme. Cette exposition se voulait ainsi le miroir du rapport de la France aux cultures immigrées, en montrant la multiplicité des expériences migratoires dans le but de reconnaître les apports de l'immigration à l'histoire de la nation française. Le découpage de l'exposition mettait ainsi l'accent sur l'expérience de l'intégration de la deuxième génération de l'immigration.

La deuxième exposition fut « France des étrangers, France des libertés » tenue au Musée d'histoire de la ville de Marseille en 1989, puis à l'Arche de la Défense de Paris en 1990, dans le cadre de la célébration du bicentenaire de la Révolution. Cette exposition constitua en effet la première exposition sur l'histoire de l'immigration en France, et fut réalisée par l'Association Générique, fondée en 1987, en tant que principal organe de défense et de promotion de l'histoire de l'immigration dans le pays.

Outre ces deux expositions, notons également à cette époque que le Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, inaugurée en 1990 à partir du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, se tourna vers les nouvelles générations nées de parents immigrés dans le but de leur montrer leurs racines culturelles, dans une logique similaire à celle décrite par Jelen (2005). En effet, dès 1985, et bien que cela soit peu relevé dans la bibliographie, des activités y furent mises en place par l'Association pour le développement des échanges interculturels au Musée des arts d'Afrique et d'Océanie (ADEIAO), au cours desquelles, selon Kleiber-Schwartz,

« [...] des enfants de toutes origines découvrent en même temps les collections du musée et la signification de ces oeuvres qui ne peuvent parler d'elles-mêmes; pour les jeunes d'origine immigrée, dont elles sont le patrimoine naturel, elles constituent un point de repère et d'identification » (Kleiber-Schwartz, 1992 : 138)

Notons par ailleurs que, dans l'axe de ces expositions et activités, il nous semble que cette reconnaissance de l'immigration fut également officialisée par une série d'événements publics. Ce fut ainsi le cas de la remise du prix Goncourt en 1987 à l'écrivain marocain vivant en France Tahar Ben Jalloun pour son roman « La nuit sacrée », ainsi que la réalisation de la série de trois documentaires « Mémoires d'immigrés » par Yamina Benguigui en 1997, racontant l'histoire des immigrés maghrébins en France, de leurs familles et de leurs enfants.

Alors que Kleiber-Schwartz (1992: 138), se posait la question, dès 1992, de savoir si le Musée des arts d'Afrique et d'Océanie pourrait prendre la forme d'un musée de l'immigration, l'officialisation définitive de cette histoire, bien qu'avec grande peine, fut cependant surtout marquée par la création de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration en 2007 qui regroupe les efforts des différentes associations et constitue une certaine plateforme au niveau national pour la visibilité de cette histoire, au sein de l'ancien musée colonial devenu musée des arts d'Afrique et d'Océanie. En effet, son inauguration marqua l'entrée de l'immigration dans la « Grande histoire » de France après trente ans d'intégration républicaine (Stevens, 2008 : 266), souhaitant convertir l'histoire de l'immigration en patrimoine « commun » et national, et faisant de l'institution un pont entre demande sociale et offre culturelle muséale (Gruson, 2011). En effet, selon Jacques Toubon, président de la mission de préfiguration du musée, la constitution de cette institution devait s'intégrer dans une politique nationale de revalorisation de l'immigration, afin de combler ce « trou de mémoire » (Toubon, 2004: 135). Toubon affirmait ainsi que:

« cette nécessaire reconnaissance de la place des populations immigrées dans le destin de la République doit aider chaque Français à porter un regard véridique sur

l'identité de la France d'aujourd'hui, et permettre de réconcilier les multiples composantes de la Nation autour des valeurs qui font sa force » (Toubon, 2004: 9).

Pour ce faire, la Cité mit en place l'exposition permanente « Repères » qui reconstitue les grandes étapes qui influencèrent les migrations dans ses dimensions économiques, démographiques, politiques et sociales, à partir de parcours personnels qui ne narrent pas seulement l'expérience individuelle ou communautaire des immigrés, mais qui informent également sur l'expérience du phénomène migratoire. Ainsi, l'institution aborde une triple approche de l'immigration, en lien avec des collections spécifiques. Elle combine ainsi une approche historique, au travers de documents historiques, une approche anthropologique, au travers de témoignages et d'objets personnels, ainsi qu'une approche artistique, présentant des oeuvres d'art contemporain au sein de ses expositions.

Outre ce parcours, l'institution organise et coordonne également, en lien avec d'autres musées ou associations, une série d'expositions temporaires portant sur l'histoire de l'immigration. Parallèlement, dans une logique similaire aux galeries communautaires des musées anglo-saxons, la Cité présente également la « Galerie des dons », créée en 2008 et rénovée en avril 2014, qui présente des récits de vie, au travers d'objets donnés par leurs propriétaires, qui font partie de ce patrimoine national de l'histoire de l'immigration (figure 21). L'institution présente enfin un centre de ressources basé sur les nouvelles technologiques qui collecte la documentation, les archives et différents fonds portant sur l'histoire de l'immigration, ainsi qu'une base de données à disposition des spécialistes et du public. Depuis, notons que différentes plateformes existent actuellement, articulées plus ou directement à partir de la Cité, ainsi que diverses publications qui traitent de l'histoire de l'immigration passée et actuelle ainsi que de ses effets dans la société française¹⁴⁴.

144 Notons ainsi tout particulièrement l'Association des Revues plurielles (ARP) qui regroupe les différentes revues de l'interculturalité, ainsi que les publications de divulgation portant sur la présence des immigrés et de la diversité culturelle en France et à Paris, notamment autour de la figure de Blanchard et Bancel (2006), spécialiste du fait colonial et de ses liens avec l'immigration.



Figure 21: Vue de la galerie des dons, avant la rénovation. Cliché de l'auteur, 2011.

Notons enfin le cas de la Catalogne, où l'immigration peina à intégrer le discours national, qui s'appliqua tout particulièrement au cours de la transition démocratique, après la fin de la dictature du général Franco, à la promotion de la langue et des expressions culturelles catalanes au sein des politiques culturelles¹⁴⁵ et à la création de multiples musées locaux afin de revitaliser les identités locales¹⁴⁶. Cette absence de la représentation des migrations des premières décennies du XXe siècle et tout particulièrement des années 1960, suite à la demande de main d'œuvre par l'industrialisation de la Catalogne dans une Espagne alors en dictature, est particulièrement flagrante au sein des expositions permanentes du Musée d'histoire de Catalogne (*Museu de història de Catalunya*), qui ne fait aucune mention de cette histoire.

Face à cette absence, suite à la célébration du Forum des Cultures en 2004 à Barcelone, le Musée de l'histoire de l'immigration en Catalogne (*Museu d'història de la immigració a Catalunya*) fut créé dans la ville de Sant Adrià de Besòs, située à proximité de Barcelone, non loin du quartier où fut tenu le Forum, sous l'égide du gouvernement tripartite catalan. Selon la directrice, le but de cette institution était ainsi de « devenir un centre de référence dans l'étude et la dissémination d'une vision historique de l'immigration » (Boj, 2004: 23), principalement celles du XXe siècle. Cependant, dû à la crise économique de 2008, mais également au changement politique du gouvernement catalan, cette institution peine actuellement à survivre et à attirer les visiteurs, mais également à mettre en place les différentes expositions prévues dans le projet initial de l'institution. Elle a cependant réussi à acquérir en 2010 un wagon de l'ancien

145 Voir entre autres, Crameri (2008) et Villarroja (2012).

146 Voir, entre autres, Holo (1999) et Roigé Ventura et Arrieta Urtizberea (2010).

train « Sevillano », emprunté par de nombreux immigrants du sud de la péninsule afin d'arriver à Barcelone, aujourd'hui muséalisé dans le jardin de l'institution. On peut ainsi y écouter des témoignages des voyageurs de l'époque et y retrouver une série d'objets évoquant le voyage ainsi que la nostalgie des lieux et familles abandonnés, au travers des photographies exposées et de valises déposées sur les sièges du train, comme on peut l'apprécier sur la figure 22.



Figure 22: Vue de la muséologie du wagon de train du *Sevillano*. Musée de l'histoire de l'immigration en Catalogne. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre cette institution, notons que quelques expositions au sein de musées locaux représentèrent les effets de ces migrations sur la ville, en intégrant également les nouvelles migrations des années 2000, présentées à partir de la tradition migratoire du territoire (Van Geert, 2011 et 2014). Notons ainsi l'exposition « Nouveaux arrivants en ville. La construction urbaine de Manlleu : 1900-2005 » (*Nouvinguts a la ciutat. La construcció urbana de Manlleu : 1900-2005*) tenue en 2008 au Musée du Ter (*Museu del Ter*) de Manlleu qui présentait l'histoire des migrations dans la ville à partir du développement urbanistique. Notons également l'exposition « Un endroit pour vivre: Sant Feliu de Guixols 1954-2008 » (*Un lloc per viure: Sant Feliu de Guixols: 1954-2008*) tenue au musée local de la ville, qui présentait l'influence des différentes migrations sur le développement de ses différents quartier. Notons enfin l'exposition « Croiser les mémoires » (*Creuant Memòries*) en 2008 au Musée municipal de Terrassa, qui présentait la tradition migratoire, passée et présente, du quartier de Ca N'Anglada, qui fut par ailleurs la scène de violents affrontements ethniques en 2003.

A partir de la définition de ces trois logiques de dynamique « intégratrice » du phénomène migratoire et de ses populations au sein des musées, il est possible d'en établir une synthèse, à partir d'une série de caractéristiques. Comme on peut l'apprécier sur le tableau 9 suivant, dont les variables ne se veulent aucunement exhaustives, chacune de ces logiques tend à s'intégrer dans un type de musée particulier, défini à partir de la classification établie par Clifford

analysée précédemment (voir tableau 7, page 92). En outre, cette représentation de l'immigration se réalise généralement selon une approche et un objectif muséologique clairement marqué, souvent idéologique, lié à la personne ou au collectif créateur du discours, à partir d'une perspective temporelle et d'une démarche disciplinaire clairement définies, intrinsèquement liées à cet objectif recherché.

Dynamique « intégratrice » de l'immigration au musée	Types de musées	Approche muséologique	Perspective temporelle	Démarche disciplinaire
Logique « documentaire »	Tout type de musées	Descriptive	Présente	Sociologique
Logique « revendicative »	Musées « tribaux »	Militante	Présente/future	Artistique/historique
Logique « mémorial »	Musées « majoritaires »	Reconnaissante	Passée/présente	Historique

Tableau 9 : Caractéristiques des différentes logiques de la dynamique « intégratrice » du musée. Réalisation de l'auteur.

3.2.2.2. La dynamique « civique »

Outre cette première dynamique intégratrice qui répond à une représentation de l'immigration réalisée soit depuis l'Etat ou ses représentants, soit depuis les communautés immigrées, dans le but de lutter contre le racisme, et de permettre aux descendants de s'intégrer, on peut noter au cours des années 2000 l'apparition d'une deuxième dynamique, essentiellement « civique », qui régit la présentation de l'immigration au sein des musées.

Suite à l'apparition d'une lecture « culturalisatrice » des conflits sociaux, et d'une mort conséquente du modèle multiculturel, les gouvernements européens tentèrent de trouver de nouvelles solutions afin de garantir la cohésion sociale. En effet, outre les modèles de gestion de la diversité culturelle appliqués, au cours des années 2000, l'objectif des politiques publiques devint progressivement le développement de la cohésion sociale, caractérisée pour la première fois par Durkheim en 1893, dans son ouvrage « *De la division du travail social* », pour définir le bon fonctionnement de la société où s'exprime la solidarité entre les individus et la conscience collective. En Grande-Bretagne, qui fut sans doute l'un des premiers pays à développer ce type d'approche, selon le bilan « Etat des villes anglaises » (*State of the English Cities*) commissionné par le gouvernement suite aux émeutes apparues dans les villes britanniques au cours des années 2000, il existerait cinq dimensions à la cohésion sociale : les conditions matérielles, l'ordre social, l'interaction et les liens entre les communautés et les individus, l'inclusion sociale et l'égalité sociale et d'accès à la santé ou à l'emploi¹⁴⁷.

147 Voir <http://www.eukn.org/dsresource?objectid=149573>. Consulté en mars 2013.

Grâce à cette volonté britannique d'étudier les facteurs définissant la cohésion sociale, ce concept sera progressivement adopté dans la majorité des pays européens, bien que selon différentes manières, afin de désigner l'objectif d'un ensemble de politiques visant à éviter les problèmes dans un contexte de diversité culturelle mais également dans un but d'égalité entre tous les citoyens et dans une vision du futur national. Afin de garantir cette cohésion sociale, de nouvelles politiques vont naître afin de faire interagir entre eux les différents secteurs de la société, et ce, pour intensifier le lien social. De nouveaux concepts naquirent ainsi, tel que l'interculturalité ou le dialogue interculturel.

Ces deux concepts partent d'une vision dynamique du mot « culture » qui impliquerait la reconnaissance de la pluralité tout en favorisant l'échange au travers de passerelles interculturelles dressées entre les cultures par des politiques publiques de dialogue culturel (Maila et Roque, 2000:13). L'interculturalité introduirait ainsi l'idée de contact et d'interaction, mais également celle de réciprocité dans les échanges et la complexité dans les relations entre les cultures. En outre, elle induirait « la volonté de dépasser les obstacles de la communication qui résultent de la différence culturelle pour pouvoir profiter de la richesse de chacune des cultures » (Weigel, 2001:23).

Notons que cette notion de dialogue interculturel fut tout particulièrement développée par les institutions internationales, dont l'Organisation des Nations Unies (ONU) comme solution aux conflits existant entre pays, à partir d'une conception macrologique de la diversité culturelle, afin de garantir la paix. Cette conception fut progressivement adoptée par les institutions supranationales européennes au niveau micrologique, à l'échelle de la diversité culturelle nationale produite en grande partie par l'immigration. Le Parlement européen et les institutions européennes ont ainsi encouragé le dialogue interculturel, compris, dans son livre blanc sur le dialogue interculturel (2008), « comme un échange d'idées respectueux et ouvert entre les individus et les groupes aux patrimoines et expériences ethniques, culturels, religieux et linguistiques différents »¹⁴⁸.

L'année 2008 fut en outre déclarée « Année européenne du dialogue interculturel » tandis que l'année 2009 fut désignée « Année européenne de la créativité et l'innovation », avec un fort accent posé sur le multiculturalisme, comme base de la créativité et de l'innovation. En effet, pour le Conseil de l'Europe, « La diversité peut être une source pour le développement d'une ville si le discours public, les institutions municipales et leurs processus ainsi que le comportement de la population la prennent positivement en compte »¹⁴⁹. Dans ce sens, tel que l'affirmait Ang (2009) en référence au contexte australien, la diversité culturelle doit être perçue comme une opportunité pour l'Europe, comme un outil de croissance économique, et ce, tout particulièrement si le dialogue interculturel est promu.

Au sein de cette perspective interculturelle, de nombreux auteurs influencés par l'approche universaliste de la diversité culturelle ont cependant également rappelé que la dynamique

148 Voir <http://www.coe.int/dialogue>. Consulté en avril 2013.

149 Voir http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Cities/Default_en.asp. Consulté en mai 2013.

interculturelle implique également une interaction « intra-culturelle » parfois très éloignée de la conception monolithique d'une culture nationale, régionale ou communautaire. De nombreux auteurs ont ainsi préféré le concept « d'habitus de sens », développé par l'anthropologue suédois Hannerz, au terme de « culture », trop imprégné, selon lui, de sens holistique et monolithique (Hannerz, 1997). De nombreux auteurs traitant de cette dynamique interculturelle pensent qu'il existe des différences et des contradictions au sein d'une même culture qui caractérise certains groupes sociaux (Curti et Dal Pozzolo, 2008: 129). Matarasso (2008:102) et Leonetti (2008: 83-95) ajoutent par ailleurs que, de par l'histoire même de la composition des États et de l'identité des peuples, la diversité ne devrait pas être considérée comme une question de minorité face à une société normative.

L'identité sociale est ainsi plus riche et plus variable et chaque individu est membre de groupes minoritaires et majoritaires selon les contextes et les moments. Par conséquent, la diversité culturelle ne doit pas être conçue comme un moyen de différencier une population « homogène » et « autochtone » d'une population « étrangère » et « unie », comme ce fut le cas des premières politiques multiculturelles. Vertovec (2007) parlera ainsi de super-diversité, indiquant que la société ne se divise pas seulement en communautés mais qu'il existe d'autres dynamiques qui complexifient la diversité culturelle. Ramadan indiquera également l'impossibilité « de commencer un dialogue honnête sur la diversité actuelle si l'on persiste à nier la réalité plurielle et la diversité inhérente à chaque groupe » (Ramadan, 2009: 307).

Dans ce contexte, plutôt que de parler de relations entre cultures (interculturelles), Touraine (2000 : 28) préférera parler de contacts entre personnes (interpersonnels), issues de cette super-diversité. Ainsi, dans le contexte de la célébration de l'Année européenne du dialogue interculturel en 2008, les réflexions menées en France autour du Ministère de la culture, au sein du Groupement d'intérêt scientifique « Institutions patrimoniales et pratiques interculturelles » (GIS IPAPIC) soulignèrent que :

« ce ne sont pas les cultures qui dialoguent entre elles, mais bien des individus socialisés, des citoyens ou résidents de France et d'ailleurs, et que les cultures ne sont jamais des totalités homogènes et monolithes. C'est pourquoi le terme de dialogue interculturel, excessivement marqué par les enjeux géopolitiques et par les ambiguïtés conceptuelles, a été écarté au profit de la notion de pratiques interculturelles, qui privilégie la perspective de l'expérience et les logiques d'acteurs »¹⁵⁰

C'est dans cette perspective que fut organisée l'exposition « Mali Kow » au Parc de La Villette de Paris et au Musée d'Histoire Naturelle de Lyon en 2012, qui présentait les identités collectives et individuelles comme issues de la composition de réalités singulières et mouvantes qui s'entrechoquent ou se juxtaposent au gré des circonstances, des emprunts et des influences extérieures. Selon l'analyse qui fut faite de cette exposition par Rinçon (2005 : 122), cette dernière transcrivait l'idée d'une diversité de manières d'être Malien en juxtaposant les voix

150 Voir <http://www.ipapic.eu/axes-de-travail/le-prisme-interculturel/>. Consulté en septembre 2013.

« d'ici » et de « là-bas », en intégrant la migration malienne en France. Pour ce faire, elle donnait à voir la complexité des facteurs qui définissent une identité par le recours à une multiplicité de moyens de restitutions, en explorant les réalités identitaires au travers de la pluralité des parcours, autant individuels que collectifs.

A partir de ces idées émises par les institutions européennes, selon Curti et Dal Pozzolo (2008) et Bennett (2008), la mise en œuvre de cette dynamique interculturelle implique une série d'actions politiques, sociales et culturelles afin de promouvoir et de protéger ces interactions culturelles, au sein des politiques éducatives, sportives, urbaines, législatives, mais également culturelles (Bennett, 2008: 22-23). En effet, parmi d'autres types de politiques publiques, au cours de ces dernières années, les politiques culturelles portent actuellement une attention croissante à la diversité culturelle, et ce, spécialement dans les pays ayant mis en place un modèle multiculturel de gestion de la diversité culturelle (Saukkonen et Pyykkönen, 2008: 49).

Dans ce sens, le Conseil du Comité Européen a favorisé la réalisation d'études transversales portant sur le thème de la politique culturelle et de la diversité culturelle¹⁵¹, tandis que de nombreuses études furent également réalisées à l'échelle nationale¹⁵². Dans ce sens, face à cet intérêt académique pour les politiques culturelles multiculturelles, mais également par le développement de ces mêmes politiques par les gouvernements locaux ou nationaux, les politiques culturelles semblent s'être converties en une solution de résolutions des conflits sociaux, suite à leur interprétation à partir du filtre culturalisant. Dal Pozzolo et Cutri (2008), mais également Larrieu (2008) affirment en effet que les personnes travaillant dans le domaine social pensent actuellement que la culture est désormais une solution à leurs problèmes.

Cependant, outre le niveau national, le développement des politiques culturelles liées à cette volonté de promotion de la cohésion sociale au travers du dialogue interculturel sera surtout lié au niveau local, et surtout dans les grandes villes où l'immigration est concentrée. De nombreuses études furent ainsi réalisées sur les politiques municipales de nombreuses villes européennes¹⁵³. Meinhof et Riandafyllidou indiquent en effet que « les villes fournissent de meilleurs instruments cognitifs que les pays pour imaginer les nouvelles interdépendances et les flux dans les sociétés contemporaines » (Meinhof et Riandafyllidou, 2006: 13). Dans ce cadre, mentionnons l'existence du programme « Cités interculturelles », développé au cours des années 2008-2013 par le Conseil de l'Europe, qui émet des recommandations pour la mise en

151 Trois études furent réalisées entre 2001 et 2006, à partir de recherches nationales et transnationales. Ce fut le cas de Bennett (2001), Ellmeier et Rasky (2005) et Robins (2006).

152 Outre l'étude au niveau européen de Meinhof et Triandafyllidou (2006), notons dans les contextes nationaux, les études de Saez (2000) et de Négrier (2005 et 2008) en France, celles de Matarasso (2008) en Grande-Bretagne et les travaux de Saukkonen et Pyykkönen (2008) et Goodnow (2008) dans les pays scandinaves. Dans le bassin méditerranéen, notons, dans le contexte italien, les travaux de Curti et Dal Pozzolo (2008) de l'Observatoire du Piémont, ainsi que Bonet (2006) et Cais Fontanella et Garcia Jorba (2008) dans le cas de la Catalogne. Dans ce dernier cas, notons également la tenue de la conférence « Politiques culturelles et immigration: expériences et réflexions » en 2006 à Barcelone. Enfin, notons l'existence du « Compendium. Politiques culturelles et tendances en Europe » (Compendium. Cultural policies and trends in Europe), initié par le Conseil de l'Europe et qui analyse les différentes politiques culturelles nationales, abordant notamment leur prise en compte du multiculturalisme. Voir <http://www.culturalpolicies.net/web/index.php>. Consulté en février 2014.

153 Dans le cas de Barcelone, notons ainsi les publications de Bonet (2006) et de Zapata-Barrero (2010).

place de politiques interculturelles, considérant la gestion de cette diversité « comme l'un des enjeu clé de l'avenir »¹⁵⁴.

Au sein de ces politiques culturelles locales visant à promouvoir l'interculturalité, il est néanmoins possible, à partir de nos observations, de dégager deux grandes stratégies. La première consisterait en la création d'une série d'équipements culturels permanents ou temporaires, dans le but de présenter les expressions culturelles des minorités aux populations d'accueil, selon une dynamique similaire à la logique « documentaire »¹⁵⁵. Dans de nombreux cas, l'art et la culture furent utilisés dans le travail avec les immigrés comme méthodes créatives employées dans la prévention de la marginalisation sociale et des conflits, en tentant de promouvoir la tolérance et les contacts interculturels comme une hybridation positive des identités (Saukkonen et Pyykkonen, 2008: 61). La seconde consiste en la présentation épisodique de ces expressions au sein des équipements culturels généralistes, souvent situés au centre de la ville¹⁵⁶, qui intégrèrent alors des expressions culturelles des « marges », tel que cela fut étudié par Bonniel Chalier (2009). Ce fut ainsi le cas de la présentation de spectacles de hip-hop au sein des opéras nationaux et régionaux, dont notamment l'Opéra de Lyon.

Cependant, outre le développement de ces stratégies, comme l'indiquent Ilczuk et Raj Isar (2006), au sein des politiques culturelles européennes, les activités dirigées aux minorités sont encore peu nombreuses, même dans les villes, tandis qu'il existe peu de politiques qui s'adressent directement aux groupes et communautés immigrés. De manière générale, ces politiques sont conçues sous l'angle de l'intégration, au travers de la participation des populations immigrées, fortement influencées par les questionnements britanniques des années 1990¹⁵⁷. Ainsi, selon Saukkonen et Pyykkonen (2008: 55), qui ont particulièrement étudié ces questions en Finlande, les services culturels et de soutien à la culture, entre autres activités, sont considérés comme essentiels pour l'intégration des immigrants. En effet, en tant que politique publique, les politiques culturelles servent à légitimer, réduire ou interdire les formes d'auto-expression culturelles, fournir des conditions pour les activités créatrices et d'auto-

154 Voir http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/cities/default_fr.asp. Consulté en septembre 2013.

155 En Catalogne, notons le cas de l'Espace Avignon-Langue et culture (*Espai Avinyó-Llengua i cultura*) de Barcelone (créé en 2011) qui traite de la diversité culturelle et de l'immigration en Catalogne au travers du spectre de la langue catalane en tant qu'instrument d'intégration. En Finlande, le cas du Centre CAISA d'Helsinki, établi en 1996 dans le but de supporter le développement multiculturel de la ville, en promouvant l'interaction des résidents de différents pays et en offrant des informations sur ces nouveaux résidents pour la société finnoise. Aux Pays-Bas, mentionnons l'association Kosmopolis (créée en 2007) et ses diverses antennes à Utrecht, La Haye et Rotterdam, qui vise à promouvoir le dialogue intercommunautaire au travers des arts et de la culture. Notons également, selon cette même logique, la création en 2009 de l'association communautaire « Centre Culturel Indo-néerlandais » (*Nederlands Indisch Cultureel Centrum*) à La Haye, dans le but de créer un centre afin de conserver et exposer la culture indo-néerlandaise des Moluques, de la Chine, de la Nouvelle-Guinée et du Suriname. Notons enfin le cas d'Amsterdam, et plus particulièrement du quartier du Bijlmer, présentant une population multiculturelle, et particulièrement actif dans la présentation de ses expressions culturelles. Notons ainsi la création du Centre « Imagine Culture and Identity », créé en 1999 afin de tenter de patrimonialiser le multiculturalisme en Hollande, au travers de la récolte d'objets et d'histoires, présentés lors d'expositions et de diverses activités culturelles.

156 Notons ainsi le cas du Theater Zuidplein à Rotterdam, du Theater Frescati à Amsterdam, du Théâtre de Hackney de Londres ou encore du centre Culture Commune-Scène nationale du Bassin Minier du Pas-de Calais à Loos-en-Gohelle (étudié par Rautenberg, 2009) où certaines représentations traitent du « vivre ensemble ».

157 En Grande-Bretagne, depuis les années 1990, il existe de nombreux rapports et études concernant la participation et l'accès à des groupes culturellement divers au sein des musées. Parmi l'importante bibliographie existante sur la participation des communautés dans les musées britanniques, mentionnons Merriman et Poovaya-Smith (1996) et surtout Hooper-Greenhill (1997).

compréhension d'un groupe particulier et accepter des formes spécifiques d'activités artistiques ou culturelles. D'un point de vue symbolique, les politiques culturelles incluent et excluent, tour à tour, des formes culturelles ou artistiques d'expression de soi depuis sa reconnaissance dans la sphère publique (Pyykkonen Saukkonen, 2008: 81).

Au sein de ces politiques, les musées vont jouer un rôle important, dont la fonction se déplacera progressivement de celui de faire accepter la diversité culturelle et de lutter contre le racisme à la promotion de la cohésion sociale et du dialogue interculturel. En effet, selon Bennett (1998) et Cameron (2008), à l'heure du multiculturalisme, la mission d'amélioration de la société du musée se meut vers celle de changement et de responsabilité sociale. Ainsi, au niveau institutionnel, le thème choisi pour la célébration de la journée internationale des musées de l'ICOM au cours des années 2000 reflète bien cette fonction¹⁵⁸. Dans le même sens, la stratégie à moyen terme de l'UNESCO (2008-2013) a renouvelé le rôle des musées dans la protection et la promotion de la diversité culturelle en mettant l'accent sur le triple rôle des musées « comme une base de l'identité, un vecteur de développement et un instrument pour le dialogue, la réconciliation et la cohésion sociale ». En effet, selon l'institution,

« les objets culturels mobiliers et les musées qui les préservent sont d'exceptionnels conservatoires de la diversité culturelle. Centres d'accès aux savoirs sur les cultures et d'éducation formelle et informelle, ils participent également à la compréhension mutuelle et à la cohésion sociale, ainsi qu'au développement économique et humain. Ils favorisent une approche intégrée du patrimoine culturel, ainsi que des liens de continuité entre création et patrimoine et permettent à leurs publics, notamment les communautés locales et les groupes défavorisés, de renouer avec leurs propres racines et d'aborder les cultures des autres »¹⁵⁹.

En Europe, notons dans ce sens le projet européen « MapforID », entre 2007 et 2009, dans le cadre de l'année 2008 comme année européenne du dialogue interculturel¹⁶⁰. Le principal but de ce projet était de développer le potentiel des musées comme lieux de dialogue interculturel ainsi que de promouvoir un engagement plus actif avec les communautés qu'ils servent. Pour ce faire, le projet réalisa différentes recherches portant sur la manière dont les musées approchent le dialogue interculturel et identifia une série de cas d'études. Il développa par ailleurs un guide de bonnes pratiques et supporta enfin trente projets pilotes au sein de quatre pays européens (l'Italie, la Hongrie, les Pays-Bas et l'Espagne) (Bodo, Gibbs et Sani, 2009: 6).

158 L'année 2005 fut ainsi celle des musées comme pont entre les cultures, 2008 celle des musées comme agents de changement social et de développement et enfin 2010 celle des musées pour l'harmonie sociale. Voir <http://icom.museum/activites/journee-internationale-des-musees/precedentes-jim/L/2/>. Consulté en avril 2014.

159 Voir http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=35306&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Consulté en août 2013.

160 Depuis 1983, l'Union européenne choisit chaque année un thème spécifique, proposé par la Commission et adopté par le Parlement européen et les Etats membres, en vue de susciter le débat et le dialogue dans et entre les Etats membres, et de sensibiliser les citoyens à certains sujets. L'Année européenne constitue dans ce sens un engagement et un signal politique indiquant que cette thématique sera prise en considération dans l'élaboration des politiques. Plus concrètement, cette déclaration possède comme effet le financement supplémentaire fourni à des projets locaux, nationaux et transfrontaliers qui abordent le sujet de l'Année concernée.

Outre ce niveau supranational, au niveau national, notons ici tout particulièrement le cas de la Grande-Bretagne, dont les questionnements influenceront les musées anglo-saxons, où la promotion de la cohésion sociale et du dialogue interculturel au travers des activités des musées fut intégrée dans un questionnement plus large. En effet, les musées y furent instrumentalisés en tant qu'éléments de lutte contre l'exclusion sociale¹⁶¹, qui fut l'une des priorités du gouvernement sous le mandat du *New Labour* (1997-2010). De fait, suite à une commission demandée par le gouvernement, et parallèlement aux recherches portant sur la cohésion sociale, il fut défini que l'exclusion sociale possédait des implications dans le secteur culturel, dans sa triple dimension de représentation (du patrimoine des individus dans le domaine culturel), de participation (des opportunités dont jouissent les individus de participer aux processus de production culturelle) et d'accès (des possibilités de pouvoir profiter des services culturels)¹⁶². Suite à cette interrelation entre les différentes dimensions de l'exclusion, les musées furent dès lors considérés comme des symboles de l'institutionnalisation de l'exclusion puisque cette dernière s'y reflète par l'absence de témoignages les concernant dans les collections de l'institution. Ainsi, selon Sandell, « les musées ont fonctionné afin d'engendrer des sentiments d'appartenance et de valeurs, et d'autres, un sens de l'infériorité et de l'exclusion » (Sandell, 2007: 3).

Cependant, malgré cette situation, selon le gouvernement britannique, l'accès et la participation aux activités culturelles peuvent augmenter la confiance, l'estime de soi et l'autodétermination des individus tout en permettant de rétablir des relations et d'augmenter les chances de trouver un emploi stable (Sandell, 1998: 401), oeuvrant donc à l'inclusion sociale. En effet, si l'exclusion sociale, politique et économique possède des effets sur l'exclusion culturelle et muséale, l'inclusion culturelle et muséale influencerait dès lors à son tour l'inclusion économique, politique et sociale, selon une dynamique d'interaction illustrée dans le tableau suivant.

161 Parallèlement à la « culturalisation » du social, au sein de la *novlangue* néolibérale, les concepts d'hégémonie et de domination furent remplacés par ceux d'inclusion et d'exclusion, à partir de la métaphore du réseau, que Garcia Canclini conceptualisera en tant que connectés et déconnectés (Garcia Canclini, 2004: 74). Ainsi, selon Boltanski et Chiapello (2002: 445-449), à l'heure actuelle, au lieu de parler des inégalités et des différences entre les citoyens, à un niveau horizontal de strates superposées, on parle plutôt en termes de verticalité d'inclusion et d'exclusion (ceux qui n'ont pas de travail, ceux qui n'ont pas de papiers, etc.).

162 La *Social Exclusion Unit*, chargée de cette étude définit en effet que l'exclusion sociale se produisait lorsque « des individus ou des zones souffrent d'une combinaison d'éléments tels que le chômage, un faible revenu, des compétences professionnelles rares, de mauvaises conditions de logement, la criminalité, le manque de travail et de sécurité sociale, des situations familiales complexes, etc. » (cité dans Sandell, 1998: 401-402).

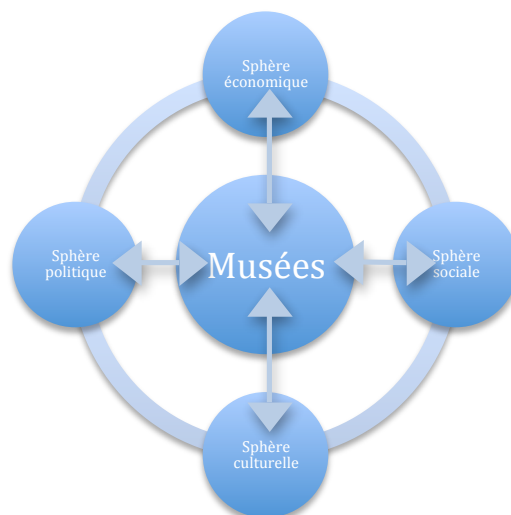


Tableau 10: Relations existantes entre les différentes sphères. Réalisation de l'auteur à partir de Sandell (1998: 410).

Ainsi, afin de lutter contre cette exclusion, l'agenda de l'inclusion sociale a mis en place une politique culturelle qui présentait les musées comme des instruments de changements sociaux afin de « promouvoir la tolérance, le respect intercommunautaire et de défier les stéréotypes » (Sandell, 2003: 46). Pour ce faire, les musées durent travailler à l'articulation de nouveaux objectifs et à la définition de nouvelles façons d'agir, en utilisant des partenariats avec des organisations qui sont en premier chef lors de la mise en œuvre des politiques sociales, et en augmentant la pertinence des expositions et des activités pour les différents publics (Ünsal, 2008: 72).

Sandell (1998: 412-413), qui étudia cette nouvelle fonction des musées britanniques, définit deux types de politiques muséales qui correspondent à cette nouvelle fonction. Les musées ont travaillé, d'une part, comme agents de régénération sociale au travers d'activités spécifiques orientées vers des publics considérés comme « défavorisés ». Les musées se convertirent dans ce sens en centres « sociaux », afin d'attirer des publics spécifiques directement touchés par le phénomène de l'exclusion sociale (West et Smith, 2005: 275-277)¹⁶³. D'autre part, certains

¹⁶³ Citons ainsi le cas des Musées de Nottingham qui collaborèrent avec le *Nottingham Rehabilitation and Community Care Services* qui créèrent des activités spécifiques afin de développer des compétences chez les utilisateurs avec des problèmes de santé mentale afin d'avoir accès à titre individuel aux services offerts par la ville. Notons également les *Galleries of Justice* de Nottingham qui travaillèrent avec des associations spécialisées dans les comportements criminels juvéniles afin de développer un environnement au sein du musée dans lequel les jeunes puissent observer leur comportement criminel et réfléchir à leurs conséquences. Notons également l'exposition « Appartenir : voix de réfugiés à Londres » (*Belonging : voices of London's refugees*) au Musée de Londres (*Museum of London*) en 2006-2007 qui traitait des réfugiés afin de leur donner un espace public où leurs voix puissent être entendues, afin de faire comprendre aux visiteurs les réalités de la vie des réfugiés et de leurs contributions faites à la ville de Londres, et d'offrir aux visiteurs issus du contexte réfugié une source de fierté et d'inspiration. Le Centre d'histoire de Montréal en 2012-2013 organisa dans le même sens l'exposition « Nous sommes ici » qui présentait les réfugiés présents à Montréal après avoir fui leur pays suite à la guerre, à des catastrophes, à des génocides ou à des violations des droits de l'homme. Notons également que les écomusées, de par leurs fonctions sociales inhérentes à leurs missions, ont particulièrement représenté ces collectifs « exclus » de la vie publique. En Australie, notons le cas du « Musée vivant de l'Ouest » (*Living Museum of the West*) de Melbourne, premier écomusée du pays situé dans une zone touchée par un chômage très élevé. Ce musée a ainsi tenté de stimuler les capacités de la communauté locale aux travers de projets. L'un d'eux, le *Koorie Garden Project*, tenta de fournir à la communauté aborigène locale un emploi au travers de la formation horticole au sein du musée. Ce projet permit aux participants de mieux comprendre leur propre culture tout en développant leur capacité de trouver un emploi après le projet, qui se finalisa avec la création d'une petite entreprise gérée par certains participants. Notons également le cas de l'exposition « La parole à tous » (2012) de

musées ont également tenté d'agir comme véhicules de changement social par la valorisation de son potentiel de communication, d'éducation et d'influence sur l'opinion publique, en lien notamment avec l'immigration¹⁶⁴.

Suite à ces premières expériences, cette idée d'inclusion prendra une importance toujours plus grande au sein de la pratique muséale, réincarnant d'une certaine manière les préceptes de la « nouvelle muséologie », et de la démocratisation culturelle, afin de faire de l'institution un espace ouvert à tout et pour tous, dans un contexte multiculturel. Certains pays européens utiliseront ainsi également leurs musées en tant qu'instrument de lutte contre l'exclusion. Ce fut le cas des Pays-Bas qui, en 2001, publièrent le rapport « Programme: les musées néerlandais et l'inclusion sociale » (*Blauwdruk: Nederlandse Musea en social inclusion*), qui soulignait la mission de l'inclusion sociale des musées hollandais par une série de pratiques mises en œuvre par plusieurs institutions¹⁶⁵.

Par la suite, cette idée d'inclusion se retrouvera au sein de nombreux musées et rapports nationaux¹⁶⁶, en tant qu'élément de légitimité sociale de cette institution, amplifiée, selon Mairesse (2013) par la crise économique à partir de 2006-2008 afin de justifier son existence. Notons cependant que cette notion recouvre un ensemble très vaste et hétérogène de pratiques, telles que l'inclusion de nouvelles thématiques, de nouveaux contenus et de nouveaux publics, tout particulièrement dans le contexte anglo-saxon¹⁶⁷ au travers d'une politique de « outreach »¹⁶⁸.

l'Ecomusée du Fier-Monde de Montréal, qui donnait la parole aux analphabètes de la ville. Ainsi, en leur redonnant un visage humain et en les incluant dans le musée, l'institution souhaite que la participation dans un projet de ce type puisse les aider à se réintégrer au travers de cours d'alphabétisation.

164 Ainsi, en Irlande, où furent particulièrement développées ces perceptions britanniques du rôle de l'institution muséale, notons l'exposition « Destination Donegal » au Centre Culturel Régional de Letterkenny (*Regional Cultural Centre*) en 2011. Cette dernière fut conçue comme une partie d'une initiative d'inclusion sociale du Conseil du Comté de Donegal (*Donegal County Council*) appelée « One Donegal », afin d'inclure et célébrer la diversité culturelle et de défier le racisme au travers d'une série d'événements publics (Edwards et Mead, 2013 : 63).

165 Parmi ces musées, notons le *Volksbuurtmuseum* de La Haye, le *Natuurmuseum Brabant* de Tilburg, le *Museum Jan Cunnen* te Oss et le Musée historique d'Amsterdam (*Amsterdams Historisch Museum*).

166 Cette notion d'inclusion sociale se retrouve ainsi à la base de différents plans nationaux de musées tels que l'*American Alliance of Museums* des Etats-Unis, de l'Agenda 2026 des musées néerlandais ainsi que du plan britannique *Museums 2020*. Mentionnons en outre que cette question donna naissance à l'Institut International pour le musée inclusif (*International Institute for the Inclusive Museum*) qui organise annuellement, depuis sept ans, une conférence spécialement dédiée au thème de l'inclusion dans les musées. Notons également le blog *Incluseum* portant sur l'inclusion sociale dans les musées aux Etats-Unis.

167 De nombreuses publications illustrent cet intérêt pour les liens établis entre musées et communautés culturelles. Notons tout particulièrement Nederveen Pieterse (1997), Macdonald (1998), Witcomb (2003b), Peers et Brown (2003), Phillips (2005), Shelton (2006), Mason (2006), Crooke (2006 et 2008) et Davis (1999). Outre la Grande-Bretagne, en France, il existe certaines références sur cette adaptation des musées avec les recherches de Chanal (2005), Gruson (2007) et Stevens (2007). Notons enfin l'existence, en Italie, de la Fondazione ISMU-Iniziativa e studi della multiethnicità sous la direction de Simona Bodo, qui participa par ailleurs tout particulièrement au projet « MAPforID », et dont le but est d'étudier les liens entretenus entre les musées et la diversité culturelle, principalement liée à l'immigration. Notons également qu'il existe de nombreuses publications et réflexions concernant la manière d'attirer les immigrés au musée (Hooper-Greenhill, 1997 ; Szekeres, 2002 ; Witcomb, 2003a ; Watson, 2007 ; Dos Santos, 2009 ; conférence « From Margins to the Core ? » au V&A Museum en 2010). Outre quelques études existant sur la consommation culturelle des immigrés, notamment aux Pays-Bas (Van Iprea, 2003), il existe cependant peu d'études sur l'impact réel de la participation des communautés. Notons ainsi l'étude « Whose cake is it anyway » de la Fondation Paul Hamlyn qui étudia l'effet des politiques mises en place par douze grands musées et galeries anglaises. Voir <http://www.phf.org.uk/page.asp?id=1417>. Consulté en avril 2014.

168 Ce terme peut être traduit en français par « rayonnement », « tendre le bras » mais également « aide sociale ».

Au sein de ces politiques, outre le fait d'attirer ce public segmenté socialement et culturellement selon une modalité multiculturelle « ségrégationniste », les musées tentèrent également de faire participer ces communautés dans la gestion des musées, mais également dans la mise en place des expositions, à partir d'une approche participative, selon la logique de l'approche « objet-sujet » développée dans les pays « neufs », et appliquée en Europe aux communautés-sources immigrées.

Parmi les nombreux exemples possibles de ce type de muséologie observés lors de la réalisation de notre travail de terrain, notons le projet « Histoires du monde » (*Stories of the World*) auquel une cinquantaine de musées britanniques participèrent dans le cadre des activités culturelles prévues dans le contexte de la célébration des Jeux Olympiques de Londres en 2012. Le but du projet, mis en place par le Conseil britannique des Arts (*Art Council*), était en effet de faire participer des jeunes britanniques de toutes communautés à la réinterprétation des objets des collections des institutions. Selon la page internet du projet, ce dernier est décrit de cette manière :

« Comme alternative aux vues traditionnelles des commissaires et des historiens, les visiteurs peuvent également écouter des histoires depuis le point de vue des personnes de diverses cultures, vivant actuellement en Grande-Bretagne. Les objets, un jour évités car ils nous rappelaient notre passé colonial, furent réexaminés et rendus plus pertinents en lien avec la Grande-Bretagne actuelle »¹⁶⁹.

Les résultats étaient présentés aux visiteurs au sein des différentes institutions participantes, comme ce fut le cas du Musée Geffrye (*Geffrye Museum*) de Londres, où étaient exposés, au sein d'une salle du musée, les photographies des participants avec leurs pièces, ainsi que leurs témoignages sur l'expérience vécue (figure 23).



Figure 23: Présentation des résultats du projet « Histoire du monde » au Musée Geffrye de Londres. Cliché de l'auteur, 2012.

169 Voir <http://www.artscouncil.org.uk/what-we-do2/our-priorities-2011-15/london-2012/stories-world/>. Consulté en septembre 2013.

Ces discours et ce rôle inclusif des musées furent cependant critiqués par de nombreux auteurs. Ainsi, et alors que les politiques muséologiques ne sont qu'une partie de la solution lorsqu'elles sont appliquées conjointement avec d'autres politiques, sur une longue période plutôt qu'à court terme, Sandell (1998) appelait à relativiser ce rôle des musées. En effet, selon l'auteur, cette fonction sociale du musée demande une analyse approfondie afin de déterminer réellement la contribution des musées à l'inclusion sociale. En effet, l'impact que peut avoir un musée dans le processus d'inclusion sociale dépend aussi étroitement d'une série de facteurs organisationnels internes et externes. Par conséquent, il serait plus sage, comme conseillé par Sandell (1998: 416), de reconnaître les limites du musée et d'accepter que son rôle dans la résolution des problèmes sociaux directement associés à l'exclusion sociale reste marginal. En effet, de la même manière que les causes de l'exclusion sociale sont diverses, les solutions pour favoriser l'exclusion ne se trouvent pas dans un seul champ.

Outre Sandell, ce rôle social des musées fut fortement critiqué par Bennett (1995 :68) selon qui les musées sont positionnés dans une « économie idéologique » visant à montrer la manière dont la disposition de culture matérielle peut générer ou renforcer des régimes discursifs particuliers. C'est également l'avis d'Appleton (2001) pour qui cette fonction sociale du musée fait que le musée se détache parfois de ses collections en organisant des activités qui n'ont rien à voir avec ses spécificités institutionnelles. Ainsi, toujours selon Appleton (2001 : 25), les musées ne doivent pas rentrer dans cette logique de fonction sociale et doivent continuer ce qu'ils ont toujours fait : conserver, exposer, étudier, etc. car ce sont les seules choses qu'ils savent faire et qu'ils ont été créés pour faire. Quant aux autres fonctions, les musées ne les exécuteront jamais aussi bien que les centres sociaux.

Outre ces critiques quant à cette instrumentalisation du musée, indiquons que certains auteurs, tels que Macdonald (2003: 6), Poinot (2011) ou Edwards et Mead (2013), indiquèrent que peu d'expositions présentées au sein des musées répondent à une logique interculturelle, qui serait une manière de sortir du manichéisme « assimilo-multiculturaliste », entre muséification et ghéttoïsation de l'immigration (Poinot, 2011). En effet, les auteurs remarquent qu'il existe peu de manières innovantes d'exprimer les identités culturelles en dehors des discours sur les migrations liés à l'identité nationale, tels qu'analysés précédemment. Des expressions de « nouvelles » identités postcoloniales dans les expositions ne constituent pas la norme et sont seulement prises en considération par les musées des grandes villes ou par les musées « d'avant-garde » (Macdonald, 2003 : 6). Cependant, selon Macdonald (2003: 1), l'engagement avec la nature complexe des identités culturelles au sein des musées leur donne un énorme potentiel comme sites au sein desquels « les identités nationales et transculturelles » peuvent être exprimées.

Par ailleurs, dans la plupart des cas, notons que les expositions répondant aux deux dynamiques que nous avons définies, sont temporaires, sans constituer un pilier des politiques institutionnelles. Dans ce sens, Edwards et Mead (2013: 53) indiquent que les expositions sont souvent considérées comme un point final d'un travail participatif que les visiteurs peuvent écouter, accompagné de subventions vue l'importance politique accordée à ces questions, alors que, en dehors du musée, les politiques migratoires se durcissent de plus en plus en Europe.

Ainsi, outre la mise en place de nouvelles pratiques multiculturelles par les musées, tant dans les pays « neufs » qu'en Europe, telles que nous avons pu les analyser au cours de ce chapitre,

ces critiques permettent cependant d'en mettre en lumière certaines des limites. Ainsi, quatre ans après l'inauguration difficile de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, dont l'absence d'inauguration officielle fut interprétée médiatiquement comme une absence de reconnaissance du rôle de l'immigration dans la construction de la France, Gruson, directeur général de l'institution, se demandait si un musée pouvait réellement changer les perceptions concernant l'immigration (Gruson, 2011), alors que les grands médias audiovisuels construisent et diffusent une série de stéréotypes portant sur ces populations. C'est également ce qu'indiquait Shatanawi (2011), en se demandant comment un musée peut-il être inclusif alors que la politique est exclusive.

En outre, tel que cela fut indiqué par Purkis (2013) et Shatanawi (2011), la conséquence de cette approche au sein des musées européens, inspirée des « pays neufs » où la conception des populations se base sur la race et l'ethnie, est la conception des nouvelles populations européennes comme des migrants perpétuels, congelés dans le temps, à qui on demande de participer selon la logique de « communauté-source », tandis que leur identité est définie et connectée à ce moment du passé où ils sont arrivés de leur pays d'origine. Cette approche les limite en effet, ainsi que leurs descendants, à un cadre « espace-temps » défini, duquel il leur est difficile de s'extraire, renforçant ce que Sayad a caractérisé de « double absence des migrants » (Sayad, 1999), compliquant d'une certaine manière leur intégration au sein de la société, but ultime, selon Todd (1994), de toutes les politiques migratoires, qu'elles soient ségrégationnistes ou universalistes.

Cependant, malgré ces critiques, ces différentes fonctions du musée au sein des politiques multiculturelles furent appliquées également aux musées ethnologiques, leur donnant une nouvelle légitimité institutionnelle, leur permettant de sortir de la crise dans laquelle ils étaient plongés depuis les années 1970, 1980 et 1990. C'est cette application que nous étudierons au cours du troisième chapitre de cette thèse.

4.

Rénovations et stratégies multiculturelles des musées ethnologiques



Figure 24: T. Muteba Luntumbue (2000). *Zonder titel. Sans titre*. Installation faite de matériaux mixtes.

Suite à la crise des institutions ethnologiques déclenchée dans les années 1960, à partir de différents facteurs, et amplifiée par les différentes critiques dont elles firent l'objet au cours des années 1970, 1980 et 1990, durant les années 2000, outre les pratiques muséales mises en place par les institutions analysées lors du second chapitre, de nouvelles institutions adoptèrent de nouvelles stratégies muséales influencées par le discours multiculturel. Ce dernier, analysé au cours du second chapitre, constituerait de la sorte la charnière de transition, ainsi qu'une possibilité de retrouver une certaine légitimité institutionnelle. Il constituerait ainsi l'une des principales causes de la crise de l'institution, mais également la base de son renouveau. En effet,

alors que les musées étaient autrefois ouverts et constituaient une fin en soi, Segalen (2005 : 265) indiqua que depuis la crise, les musées ouvrant actuellement leurs portes, sont obligés de se légitimer par rapport aux autres cultures qu'ils représentent (Segalen, 2005: 265). De nombreux anciens musées se remodelèrent ainsi, se transformèrent ou laissèrent la place à de nouvelles institutions, influencées par les musées de société/de civilisation, en tant que formes muséales du multiculturalisme, rompant plus ou moins directement avec leurs ancêtres, et offrant de nouvelles représentations du monde et de l'institution.

Afin d'étudier les réponses apportées par les musées à ces multiples questionnements, tels que définis par la conférence « Le futur des musées ethnographiques », organisée au Musée Pitt-Rivers d'Oxford en juillet 2013 dans le cadre du réseau RIME « Musées d'Ethnographie et Cultures du Monde »¹⁷⁰, nous nous baserons ici, outre sur un intense vidage bibliographique, sur une série de visites empiriques menées à partir de l'observation des expositions et réalisées dans un grand nombre d'institutions. Cette recherche permet ainsi l'élaboration d'une typologie de stratégies mises en place par les musées, amplement exemplifiée, ainsi que la définition d'un nouveau panorama ethnomuséologique, qui constituerait une phase de transition, dont les différentes étapes sont encore visibles actuellement au sein des institutions analysées. Enfin, tel que nous le verrons, ces différentes stratégies furent chacune l'objet de critiques plus ou moins profondes, provenant de différents secteurs, et tout particulièrement d'anthropologues, ce qui permet de se demander si ces nouvelles stratégies leur permirent réellement de les faire sortir de la crise.

Finalement, de manière assez paradoxale, et bien qu'elle ne constituera pas l'objet de notre analyse, notons que parallèlement à ces « grands travaux » de rénovation, cette même époque marquera également la crise des musées ethnologiques créés au cours des années 1980, suivant les concepts et les valeurs de la « nouvelle muséologie ». Ce sera en effet le cas des écomusées européens, notamment français, mais également québécois au cours des années 1990, lorsque ces institutions suscitèrent de moins en moins d'intérêt (Bergeron, 2002: 48), donnant naissance, à de nouvelles formes de gestion financière. Cependant, dans certains pays du bassin méditerranéen, et tout particulièrement en Italie, on notera au contraire un certain regain d'intérêt pour les sociétés du monde rural (*società contadine*) et la culture populaire, concept influencé par la tradition marxiste de Gramsci, au sein des musées locaux d'arts et traditions populaires, principalement autour de la figure de l'anthropologue Alberto Mario Cirese.

170 Comme indiqué dans l'introduction de cette thèse, cette conférence traita ainsi des questions suivantes : A quoi servent les musées ethnologiques au XXI^e siècle, A quel public doivent-ils s'adresser et que doivent-ils contenir?, Les musées ethnographiques doivent-ils montrer leur lien avec le passé colonial ou doivent-ils prioriser le contemporain dans ses collections et ses expositions?, Qui a la droit de posséder et de représenter les cultures matérielles des autres?, De quelle manière les nouveaux modèles de commissariat et les théories contemporaines anthropologiques ont-ils réaligné les inégalités de pouvoir des époques antérieures?, Comment ces institutions répondent-elles au mouvement de populations et de choses dans un monde transnational et interconnecté?

4.1. Influences discursives et muséales

Alors que les institutions ethnologiques européennes étaient en crise depuis les années 1960, et tout particulièrement entre 1970 et 1990, notamment suite à l'apparition de nouveaux acteurs multiculturels, la volonté de promotion du multiculturalisme au travers de la mise en place de nouvelles politiques internationales, nationales et locales influencera la rénovation d'anciennes institutions ethnologiques à partir d'une nouvelle présentation de la diversité culturelle. Les musées ethnologiques du XXI^e siècle seront en effet profondément marqués par au moins deux facteurs intrinsèquement liés qui en influenceront la représentation de la diversité culturelle. Premièrement, l'intérêt des institutions internationales pour la protection de la diversité culturelle donna lieu à la promotion de nouvelles valeurs sociales et politiques pouvant être caractérisées de cosmopolites. Deuxièmement, comme conséquence de cette situation, le modèle des musées de civilisation, ou de société, analysé précédemment au sein du processus de multiculturalisation des pays « neufs », sera la principale source d'influence de ces rénovations.

4.1.1. La promotion de la diversité culturelle

Au cours du XXI^e siècle, les musées ethnologiques seront profondément marqués par deux logiques intrinsèquement liées de perception de la diversité culturelle à l'échelle mondiale, qui se développeront au cours des années 2000, et qui seront particulièrement perceptibles dans le choix des thèmes de la conférence annuelle du Comité International des Musées d'Ethnographie de l'ICOM (*International Committee for Museums of Ethnography*)¹⁷¹.

Premièrement, ils seront influencés par la volonté internationale de protéger la diversité culturelle mondiale en tant que richesse de l'humanité et par le concept de « biodiversité ». Cette volonté sera en effet institutionnalisée par l'adoption de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles en 2005 par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), la reconnaissant comme un héritage commun de l'humanité et considérant sa sauvegarde comme un impératif concret et éthique inséparable du respect de la dignité humaine dans un contexte mondial propice à l'homogénéisation culturelle. Cependant, selon l'UNESCO, comme nous l'avons vu au cours du chapitre précédent, afin de garantir cette diversité culturelle, il faut tenter de favoriser l'interculturalisme, dialoguer en paix en reconnaissant la diversité culturelle de chacun des partis, en favorisant également l'hybridité ou les échanges culturels en tant que stratégie qui puisse mettre en place une culture de paix, alors que la diversité culturelle supplante la diversité sociale dans la perception de l'hétérogénéité des sociétés.

¹⁷¹ En effet, en 1994, le thème de la conférence était « Musées et Xénophobie » afin de déterminer le rôle des musées dans la lutte contre la xénophobie. L'année 1998 portait sur « La diversité culturelle: Les musées et la présentation de l'Autre » alors que l'année 1999 portait, quant à elle, sur « Le rôle du musée ethnologique dans une société multiculturelle ». Enfin, en 2009, cette conférence portait sur : « Les musées pour la réconciliation et le rôle des musées ethnologiques pour la paix dans le monde ».

Deuxièmement, dérivant directement de cette première logique, les musées seront influencés par la promotion des valeurs cosmopolites en tant que stratégie de promotion du dialogue interculturel. Ce système de valeur, né dans l'Antiquité et dont le fondateur serait Diogenes de Sinope qui déclara « Je suis un citoyen du monde », indiquerait en effet une entité universelle d'appartenance des individus, au delà des frontières nationales. Outre son influence sur le stoïcisme puis plus tardivement sur les notions de « citoyens du monde » et « d'universalisme », nées au cours du siècle des Lumières, ce dernier sera particulièrement réactualisé au cours des années 1990-2000, et plus spécialement par les défenseurs de la mondialisation, que l'on retrouve notamment dans certains traités internationaux. C'est ainsi dans ce contexte qu'apparaît la notion de « village du monde » dont la notion est inspirée du concept de « village planétaire » ou de « village global », formulé par McLuhan dès 1967. Cette dernière n'entretient cependant que peu de liens avec l'immigration.

Cette attitude consisterait de la sorte le contraire d'une position jugée conservatrice, reprise par de nombreux partis politiques, quant à une possible perte de l'identité nationale, qui constituerait l'un des grands fantômes de la société occidentale. Dans ce sens, certains auteurs définirent le cosmopolitisme, comme « une citoyenneté mondiale libre de préjugés nationaux » (Guibernau, 2004: 163), ou encore comme « un fluide global » (Urry, 2003), dans une optique de « glocalisation ». En effet, selon Urry,

« la fluidité cosmopolite implique la capacité de vivre simultanément dans le global et le local, dans la distance et la proximité, dans l'universel et le particulier. Un cosmopolitisme de la sorte implique la compréhension de la spécificité d'un contexte particulier, afin de se connecter à d'autres contextes locaux spécifiques tout en étant sensible aux menaces et aux opportunités d'un monde se mondialisant » (Urry, 2003: 137).

De par ses caractéristiques, cette réactualisation du discours cosmopolite aura de nombreuses conséquences sur la sphère muséale, dont nous en noterons ici principalement deux. Premièrement, fortement liée à la résurgence de l'exotisme des citoyens occidentaux de classe moyenne/haute, cette dernière donnera lieu à la création d'un nouveau marché, à partir de ce que l'on pourrait appeler une « commercialisation de la différence culturelle », au travers de la création de cuisine, de musique ou encore de littérature que l'on qualifiera « d'ethnique », ou encore « du monde », dont le succès sera rétroalimenté par le tourisme de masse dans un contexte que Debord pu qualifier de « société de spectacle ». Comme nous le verrons, cette première caractéristique sera particulièrement présente au sein des expositions et des activités des musées ethnologiques.

Deuxièmement, ce discours influencera les politiques culturelles, et ce dès les années 1980 avec la création d'institutions permanentes, dont la programmation sera en grande partie, voire intégralement vouée aux expressions culturelles du monde. Notons ainsi l'influence de la création en 1982 de la Maison des cultures du monde de Paris, sous l'influence de Chérif Khaznadar, spécialisée dans la présentation du patrimoine immatériel. Cette dernière

influencera la création d'institutions similaires, bien que spécialisées en d'autres aspects de la création, dont notamment les arts plastiques et visuels. Notons tout particulièrement la création en 1989, à Berlin, de la Maison des cultures du monde (*Haus der Kulturen der Welt*). Fortement liée aux intérêts géopolitiques, cette logique influença également la création d'institutions vouées à la présentation des différents aspects de certaines régions culturelles¹⁷². Au cours des années 2000, cette influence sur les politiques culturelles se fera dans le cadre d'institutions spécialisées¹⁷³, mais surtout dans le cadre des politiques événementielles, tout particulièrement sous la forme de festivals, temporaires par nature, tenus pour la majorité en été dans la plupart des grandes villes occidentales, et présentant une vision fortement positive de la diversité culturelle mondiale au travers de la musique, du cinéma, des arts plastiques, de la danse, etc.¹⁷⁴.

4.1.2. Un nouveau paradigme muséal

Outre cette perception de la diversité culturelle les musées ethnologiques seront fortement influencés par les principes du nouveau paradigme muséal des « musées de civilisation », né à la fin des années 1980 au Canada, qui produisit une certaine « révolution symbolique » muséologique conceptuelle, en paraphrasant Bourdieu, qui produirait les structures au travers desquelles nous la percevons (Bourdieu, 2013: 13). Cette dernière, très largement étudiée¹⁷⁵, et qui prendra des formes très différentes selon les pays, se baserait sur quatre grandes redéfinitions théorisées par Roigé, Boya et Alcalde (2011).

Premièrement, selon ces auteurs, elle inaugure une rénovation muséographique et des formes de présentation qui vont altérer le langage expositif, avec notamment l'apparition de nouvelles ressources créatives et technologiques, notamment multimédias, qui permettent d'apporter de nouvelles informations et qui deviennent aussi importantes que les objets eux-mêmes. Ce

172 Notons ainsi l'Institut du Monde Arabe, inauguré à Paris en 1987 dans le cadre de la politique des grands travaux du président François Mitterrand. Mentionnons également la création d'institutions et d'Organisations Non-Gouvernementales (ONG) dont le but est la promotion de la diversité culturelle et de sa compréhension au travers de ses activités. C'est par exemple le cas de l'ITEMED (*Institut Europeu del Mediterrani*) à Barcelone centré sur la culture et la géopolitique du bassin méditerranéen.

173 Notons ainsi en Belgique le centre « Interculturel Centre De Centrale » de Gand, en tant que centre culturel permanent ayant une vocation de présenter la « musique du monde ». Notons également la création en 2011 de la Fondation culturelle Rich Mix (*Rich Mix Cultural Foundation*), en tant qu'entreprise sociale et association caritative (*charity*) située dans le quartier londonien de Shoreditch. Cette institution offre ainsi à la fois un cinéma ainsi qu'un centre culturel interartistique qui possède un fort accent cosmopolite, offrant un espace de représentation de la création du monde entier et destiné à toutes les communautés du quartier, tout en offrant également une présentation positive des différentes communautés immigrées à Londres.

174 Parmi les très nombreux exemples, en France, c'est le cas des « Rencontres de la Villette », de « La Biennale de Danse de Lyon », ou du festival « 38e Rugissants ». En Belgique, notons « Esperanzah » ou « Couleurs Café », ou encore le festival Europalia, se tenant tous les deux ans à Bruxelles dans le but de faire connaître les différentes cultures du monde, tant dans le passé que dans le présent. Aux Etats-Unis, mentionnons le Smithsonian Folklife Festival organisé chaque année par le « Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage » sur le Mall de Washington pour montrer la diversité culturelle immatérielle dans le monde mais aussi en Amérique. Ce festival attire chaque année plus d'un million de visiteurs. Enfin, en Catalogne, avec en toile de fond la présence d'immigrés offrant un côté ethnique à certains quartiers de la ville, notons les « fêtes de la diversité », célébrées dans la majorité des grandes villes catalanes sous le gouvernement tripartite (2003-2008).

175 Les musées de civilisation, ou de société, furent particulièrement traités dans la littérature scientifique, au cours de congrès, colloques et symposiums dans la plupart des pays occidentaux et au cours des débats internes au monde muséologique dans la manière d'intégrer le présent et les débats qui agitent les sociétés dans les musées. Dans le contexte francophone, mentionnons ainsi le cas du colloque « Musées et sociétés, aujourd'hui » au Musée Dauphinois en 2007 ainsi que le colloque international « Musées d'aujourd'hui » tenu à l'Université de Barcelone en 2010 qui donnèrent tous deux lieu à une publication, mais également les Journées Internationales « Changer : les musées dans nos sociétés en mutation » organisées au Musée des Beaux-Arts de Montréal en 2010. Enfin, parmi les nombreuses références, mentionnons l'excellent article d'Eidelman (2005).

changement est dans un sens une conséquence de ce que Davallon a caractérisé de « muséologie de point de vue » (Davallon, 1995 : 114-115), qui ne se centre ni sur l'objet (la « muséologie d'objet ») ni sur le savoir (la « muséologie de savoir » ou d'idée), mais sur le visiteur, tandis que les expositions seraient « des faits de langage », pouvant être analysées à partir d'un point de vue sémiotique, tel que ce fut le cas à l'école de muséologie de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse. Le musée serait dans ce sens, selon l'auteur, un type de média, bien que possédant des caractéristiques propres (Davallon, 1992), réélaborant l'idée du musée en tant que système de communication, déjà développée dans les années 1960, dans le sillage de McLuhan selon qui « le médium est le message » (McLuhan, Parker et Barzun, 1969).

Outre Davallon, cette idée fut reprise par Ballé et Poulot (2004) pour qui les musées actuels visent, au-delà des intérêts de l'érudition à satisfaire des publics mais également à alimenter le développement culturel. Ainsi, selon Dubuc, « ce n'est plus l'authenticité de l'objet qui compte, c'est l'authenticité de l'expérience du visiteur » (Dubuc, 2002: 32), ayant pour conséquence le retour en force du scénographe-muséographe ainsi qu'un certain risque de simplification du discours. Cette situation renverse ainsi la volonté de Lévi-Strauss (1993 : 16), selon qui « les musées sont faits d'abord pour les objets et puis pour les visiteurs ». Ainsi, selon Chaumier (2012), les intentions des expositions sont passées d'une logique de recherche à une logique communicationnelle, qui utilisent toutes deux des moyens (les objets ou le discours) afin d'atteindre un objectif défini, différent pour chacune d'entre elles, selon un processus dynamique et unidirectionnel que l'on peut voir illustré dans le tableau suivant.

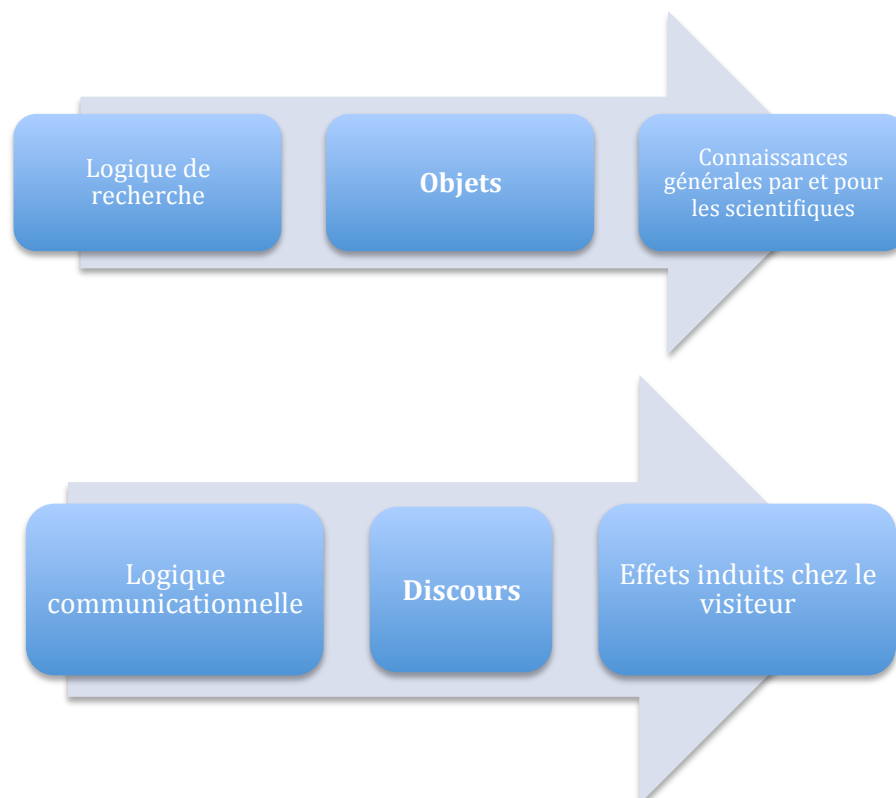


Tableau 11: Comparaison entre la logique communicationnelle et la logique de recherche. Réalisation de l'auteur, à partir de Chaumier (2012 : 65).

Deuxièmement, cette « révolution » inaugure une redéfinition disciplinaire, bien en lien avec l'évolution des sciences en Amérique du Nord qui se développeront depuis les années 1950 en aires d'étude thématiques (*Area Studies*), et non plus par disciplines. En effet, comme nous avons pu le mentionner précédemment, ce paradigme muséal tente de traiter de thématiques historiques, contemporaines et futures en posant en perspective les différentes approximations des sciences humaines pour offrir, d'un point de vue interdisciplinaire, les clés d'interprétation des évolutions des modes de vie, de pensées, au travers de la mise en exposition d'un patrimoine de toute nature et origine. Ainsi, si l'ethnographie demeure la science de référence pour ce type de musée, toutes les autres sciences sociales, de la géographie à l'histoire, de l'archéologie à la sociologie, doivent être invitées à participer au travail de recherche qui précède toute opération culturelle. Ainsi, dans le contexte francophone où ce type de musée sera qualifié dès 1991 de « Musée de société »¹⁷⁶, Barroso et Vaillant définirent le renouveau de cette institution de la manière suivante :

« Au lieu d'opposer les musées d'art et traditions populaires aux musées d'histoire ou aux musées industriels, le terme de musée de société met l'accent sur la nécessité d'étudier l'évolution de l'humanité dans ses composantes sociales et historiques pour transmettre les relais, les repères et comprendre la diversité des cultures et des sociétés » (Barroso et Vaillant, 1993)

Troisièmement, comme conséquence de cette redéfinition, cette forme muséale inaugure de nouveaux modèles muséologiques et muséographiques qui permettent cette représentation des sociétés. A la différence des expositions de synthèse, ces nouvelles institutions préféreront les expositions temporaires sans cesse renouvelées. Cette « révolution » muséale eut ainsi pour conséquence une évolution de la muséologie, en tant que professionnalisation du montage d'exposition et de gestion des institutions muséales. L'institution est dès lors ainsi placée sous la direction d'un administrateur qui gère des équipes de travail formées par différentes personnes et provenant de différents champs interdisciplinaires, en lien avec des associations et des groupes. Dans ce sens, les expositions sont désormais mises en place par des équipes de spécialistes de thématiques et non plus de disciplines, qui tenteront de mettre en lumière les différents aspects sociaux, historiques et anthropologiques d'une thématique choisie comme sujet d'exposition, mise en place par des muséologues. Dans ce sens, cette « révolution » peut être perçue comme la base muséologique de ce que Schiele et Landry (2013) ont défini comme « virage néolibéral », prédominant depuis les années 1980, qui, selon les auteurs, a dissocié les fonctions traditionnelles des institutions de conservation, d'exposition et de recherche de celles des administrations auxquelles sont rattachées les fonctions de publicité et de marketing (Schiele et Landry, 2013 : 41).

176 Ce concept fut utilisé pour la première fois en 1991 lors du colloque « Musées et sociétés » qui se déroula à Mulhouse.

Enfin, quatrième, ce nouveau paradigme inaugure une nouvelle présentation des identités, marquées par le discours multiculturel, comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent, pouvant dès lors être interprétées comme la forme paradigmatique du « musée du multiculturalisme ». En effet, selon Roigé, Boya et Alcalde (2011 : 157), « tandis qu'à l'ère de la mondialisation et des crises d'identités nationales, les musées continuent paradoxalement de constituer des éléments centraux dans la création et la réflexion des images sur l'identité », ce paradigme inaugure des réélaborations des vieilles identités présentées à partir de nouveaux concepts, de nouvelles idées et de nouvelles valeurs, au sein desquels, entre autres, l'influence du multiculturalisme est fondamental en tant que modèle de société souhaité et favorisé.

Ces redéfinitions mises en place par ce nouveau paradigme vont influencer très rapidement un grand nombre d'institutions. Segalen (2003: 54) dénombre ainsi plus de 1100 institutions influencées par ce paradigme la fin du XXe siècle, tout particulièrement en Amérique du Nord, où ces derniers constituent le nombre le plus important de musées à la différence de l'Europe où les musées d'art restent majoritaires.

Notons que dans certains contextes géographiques, ce type d'institution est conçu à partir du concept de musée d'histoire culturelle, en lien avec ce courant d'étude. Cette dernière (*cultural history* en anglais, ou *kulturgeschichte* en allemand) est en effet très populaire depuis les années 1990, tout comme les *Cultural Studies*, avec qui elle entretient certaines affinités, tirant ses forces des thèses de Foucault, Dias ou De Certeau. De manière générale, ce courant d'étude perçoit la culture comme un ensemble de représentations collectives propres à une société, offrant, comme l'indique Ory (2004), « une histoire sociale des représentations ». Pour ce faire, selon Poirrier (2009: 47), elle privilégie « les phénomènes de médiation, de circulation et de réception des biens et objets culturels ». A l'étude des sujets particuliers, elle préfère celles des interactions de sujets à sujets, considérant qu'un objet culturel n'existe jamais seul mais est toujours compris dans une relation.

Les musées d'histoire culturelle que l'on retrouve dans de nombreux pays, bien que parfois sans faire allusion à cette perspective dans leur dénomination, reprennent cette approche dans la présentation des objets, dont les collections sont souvent pluridisciplinaires, et liées à des institutions universitaires. Parmi les nombreux exemples, c'est le cas du Musée Fowler de l'Université de Californie à Los Angeles (*Fowler Museum at UCLA*), du Musée du Monde (*World Museum*) de Liverpool, du Musée Burke d'histoire naturelle et culturelle (*Burke Museum of Natural and Cultural History*) de l'Etat de Washington, ou encore du Musée Royal d'Ontario à Toronto et du Musée Glenbow (*Glenbow Museum*) de Calgary. Au sein de ce type de musée, de manière non-exhaustive, on trouve des expositions d'art contemporain, sur le lien entre ce dernier et l'archéologie, sur des thématiques historiques comprises dans leur contexte socioculturel, sur des thématiques ethnologiques, sur des thématiques sociales actuelles ainsi que sur des réflexions anthropologiques. Cette histoire culturelle peut par ailleurs féconder d'autres approches historiennes contemporaines en la confrontant par exemple à l'histoire sociale, religieuse, politique, mais aussi d'autres sciences, telle que l'histoire de l'art, comme c'est actuellement le cas au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

Face à cette profonde influence, Roigé, Boya et Alcalde (2011) tentèrent de classer ces institutions à partir de quatre grandes catégories.

Le premier regrouperait les nouveaux musées nationaux de synthèse historique dont l'objectif est d'illustrer l'évolution des sociétés et des groupes humains qui ont vécu sur un territoire au cours du temps¹⁷⁷. Le second groupe serait composé des musées de société ou de civilisation dans les pays « neufs », tels que vus au cours du chapitre précédent, avec les musées canadiens, le Musée national australien ou le Musée Te Papa Tongarewa de Nouvelle-Zélande.

Outre ces deux premières catégories, les musées ethnologiques des *Autres* et du *Nous*, tels qu'analysés au cours du second chapitre, vont également être influencés par ce nouveau paradigme. Ainsi, la troisième catégorie serait composée par les anciens musées ethnologiques des *Autres* qui mettront en place de nouvelles solutions, à partir de stratégies postcoloniales que nous analyserons par la suite. Enfin, le quatrième groupe serait composé des musées de société issus des musées d'ethnologie du *Nous*, dont la création fut analysé au cours du second chapitre. Le Musée Dauphinois de Grenoble, dont les expositions portant sur l'immigration furent analysées au cours du chapitre précédent, nous offre un bon exemple de la transformation de ce musée de « synthèse », ou selon les mots de Duclos de ce « musée régional de l'homme » (Duclos, 2006: 18) qui propose originellement une vision globale des aspects géographiques, culturels et sociaux d'un territoire concret.

En effet, selon Guibal (2007: 313), actuel directeur de l'institution, le danger de ce type de musée de patrimoine régional est qu'il est plus naturellement tenté par le repli sur son territoire, par une certaine forme de régionalisme. Ainsi, au vu de la complexité de représenter tous les aspects de société locale, cette institution a choisi de présenter son territoire au moyen d'expositions temporaires afin d'établir un discours plus concret et plus évolutif de la société. Outre le cas de l'institution grenobloise, mentionnons également certains musées à l'air libre qui ont adopté de nouvelles présentations intégrant le contexte social contemporain à la vision romantique du passé national. C'est par exemple le cas du Musée à l'air libre d'Arnhem (*Openlucht Museum*), créé dans une logique proche des « musées de maisons », qui a décidé de se réinventer avec comme axe principal, non pas la culture populaire, mais la vie quotidienne.

4.2. Nouvelles formes muséales

Influencés par cette institutionnalisation de la promotion de la diversité culturelle et par ce nouveau paradigme muséologique, les anciens musées ethnologiques en crise tentèrent de se rénover à partir d'une nouvelle présentation des cultures du monde. Selon Rinçon (2005), les deux premières rénovations de ce type se trouvent aux Etats-Unis au sein de la *Smithsonian*. Il s'agirait, selon l'auteure, du Musée national d'art africain (*National Museum of African Art*),

177 C'est par exemple le cas du Musée national suisse, du Musée national d'Ecosse (*National Museum of Scotland*), du Musée historique allemand (*Deutsches Historisches Museum*) de Berlin, de la Maison de l'histoire de la République fédérale d'Allemagne de Bonn (*Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*), du Musée national d'histoire américaine (*National Museum of American History*), du Musée national d'histoire japonaise, du projet du Musée de la société catalane ou encore du Musée de San Telmo à Donostia-Saint Sébastien. Ce dernier présente ainsi dans sa nouvelle exposition permanente les futurs défis de la société basque : l'Europe, l'interculturalité, le développement durable, l'égalité, la paix et les droits de l'homme.

inauguré en 1987, et de la réouverture des salles dédiées aux collections africaines du Musée national d'histoire naturelle (*National Museum of Natural History*) (Rinçon, 2005).

Suite à ces deux premiers exemples de rénovations à la fin des années 1980, au cours des années 1990 et 2000, de nombreuses anciennes institutions européennes furent rénovées¹⁷⁸, donnant naissance de la sorte au nouveau panorama muséal « ethnologique », dont certaines revues se firent le relais ainsi que l'instrument analytique et critique¹⁷⁹, souvent précédées de nombreux colloques et journées d'étude depuis les années 1990¹⁸⁰. La première institution répondant à cette logique sur le continent européen fut ainsi très certainement la réintégration des collections du Musée de l'Homme (*Museum of Mankind*), au département des « Cultures du Monde » du *British Museum* en 1998, dans le but de créer de nouveaux liens intellectuels entre archéologie et ethnologie¹⁸¹. Cependant, notons ici, qu'à la différence d'autres pays où de nouvelles institutions furent créées, la reformulation du panorama muséal ethnologique britannique ne passa pas par la création de nouveaux musées (Mack, 2000: 226-229).

Ces rénovations correspondent souvent à une nouvelle organisation institutionnelle à partir d'anciennes collections, les regroupant ou donnant forme à de nouvelles institutions, à la création de nouveaux musées¹⁸², parfois intégrés au sein de complexes muséaux¹⁸³. Souvent

178 Aux Pays-Bas, mentionnons la rénovation de l'ancien Musée d'ethnologie de Rotterdam (*Museum voor Volkenkunde*) en Musée du Monde (*Wereldmuseum*) en 2000, celle du Musée royal d'ethnologie de Leyde (*Rijksmuseum voor Volkenkunde*) en restructuration depuis 2001 ainsi que la complète rénovation du Musée des Tropiques d'Amsterdam (*Tropenmuseum*) achevée en 2008. Ailleurs en Europe, mentionnons la rénovation du Musée des Cultures de Bâle (*Museum der Kulturen*), du Musée des Cultures du Monde de Francfort (*Weltkulturen Museum*), ainsi que, parmi bien d'autres, les projets de rénovation plus ou moins finalisés des salles du Musée d'ethnologie (*Museum für Völkerkunde*) de Vienne, du Musée Horniman (*Horniman Museum*) de Londres, du Musée ethnologique de Lisbonne (*Museu de Etnologia*), ou encore du projet du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren en Belgique, que nous aborderons plus en détails au cours des études de cas.

179 En France, mentionnons le numéro 539 de la Revue d'Auvergne (1996), le numéro 3 de la revue Ethnologie française (1993) ainsi que le numéro 24 de la revue Gradhiva (1998). Mentionnons également le numéro spécial 28/3 de la revue Ethnologie française (1999) « Musées, Nations. Après les Colonies », ou encore les articles parus dans le numéro 155-159 du Cahiers d'Etudes Africaines (1999) « Prélever, exhiber. La mise en musées ». Au Portugal notons le numéro 65 des Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian (2003) « Les Arts Premiers ». Au Canada, mentionnons le numéro 28/2 de la revue Anthropologie et sociétés (2004) « Musées et Premières Nations » et le numéro 24/2 d'Ethnologies, (2002) « Les Musées d'Ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains ». Enfin, en Italie, notons l'existence de la revue Antropologia museale qui traite régulièrement de cette question dans les articles qui y sont publiés.

180 Dans le cas français, mentionnons le colloque « La nouvelle Alexandrie. Colloque sur les musées d'ethnologie et les musées d'histoire » organisé par la Direction des Musées de France/Collège international de Philosophie en mai 1992, les journées « Musées et Ethnologie » au Musée national des arts et traditions populaires en mars-avril 1997. Dans le contexte de la rénovation du Musée de l'Homme, mentionnons le colloque « Regards anthropologiques sur le nouveau Musée de l'Homme », organisé par l'association pour la recherche en anthropologie sociale (APRAS) à Paris en mars 1998, le colloque « Du musée colonial au musée des cultures du monde » au Centre Georges Pompidou/Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie en juin 1998 ou enfin la table ronde « Le musée et les cultures du monde » à l'Ecole nationale du patrimoine en décembre 1998.

181 Dès la fin du XIXe siècle, le Musée Britannique (*British Museum*), à vocation universaliste, va connaître d'importantes difficultés suite à l'immensité des pièces dont il était le légataire, donnant naissance à de nouvelles institutions. Les collections d'histoire naturelle furent ainsi intégrées au sein du Musée d'histoire naturelle (*Natural History Museum*) de Londres, inauguré en 1881, tandis que les pièces d'ethnographie donnèrent naissance plus tardivement, en 1970, au musée national d'ethnographie, le Museum of Mankind (traduction directe de Musée de l'Homme, en lien avec l'influence de l'institution parisienne), en lien avec un programme d'exposition varié qui s'appuyait sur des recherches de terrain menées par les collaborateurs du musée, en lien avec le contexte contemporain de ces pièces.

182 Ce fut le cas du Musée du Quai Branly à partir notamment des collections de l'ancien musée de l'homme, mais également du MuCEM, à partir notamment des collections de l'ancien Musée des arts et traditions populaires parisien. C'est également le cas du Musée des cultures de Bâle formé à partir des collections de l'ancien Musée d'ethnographie et du Musée suisse des arts et traditions populaires. C'est aussi le cas du projet du futur Centre des Cultures extra européennes de Milan, à partir de pièces ethnologiques de la ville actuellement enfermées au Château Sforzesco du fait du manque de place pour les exposer. C'est également le cas du MAS d'Anvers constitué à partir des collections des anciens musées consacrés à l'ethnographie (*Etnografisch Museum*), à la marine (*Nationaal Scheepvaartmuseum*), au folklore (*Volkskundemuseum*), ainsi qu'à une partie de la collection du Musée de la Halle aux viandes (*Vleeshuis Museum*). C'est également le cas du futur Humboldtforum de Berlin, à partir du regroupement des collections du

hébergés dans des projets architecturaux produits par de grands noms de l'architecture, et situés dans le centre des villes ou dans des zones en pleine mutation, ces derniers proposent ainsi de nouveaux discours sur la diversité culturelle, de nouveaux contenus et de nouvelles formes qui dépassent les barrières disciplinaires de l'Anthropologie. Ce ceci par exemple le cas du *Museum aan de Stroom* (MAS) d'Anvers, inauguré en 2011 dans le quartier des docks d'Anvers (*Eilandje*) en plein récupération urbanistique. Cette institution, qui mêle différentes collections issues de plusieurs anciens musées, est abritée dans un édifice de grès rouge, visible sur la figure 25, haut de 62 mètres et dont les plans furent dressés par le prestigieux bureau d'architectes rotterdamois *Neutelings-Riedijk Architecten*. Comme on peut le voir sur la photographie, les différentes expositions, situées à chaque étage de l'édifice, sont reliées par un couloir vitré offrant aux visiteurs une vue sur 360 degrés de ce quartier à mesure que ces derniers découvrent les salles de l'institution.



Figure 25: Vue extérieure de l'édifice abirant le MAS. Cliché de l'auteur, 2012.

Musée ethnologique et du Musée des Cultures Européennes, actuellement tous deux situés à Dalhem, dans la banlieue berlinoise. Enfin, ce sera également le cas du projet milanais de la Ville des Cultures (*Città delle Culture*), lancé en 2008 et qui regroupera, dans l'ancienne aire industrielle Ansaldo, le nouveau musée archéologique, le Centre des Cultures extra européenne (*Centro delle Culture Extraeuropee*), le CASVA-Centre des Etudes sur les Arts visuels (*Centro di Studi sulle Arti Visive*) ainsi que le Laboratoire des Marionnettes traditionnelles (*Laboratorio di marionette tradizionali dei F.lli Colla*).

183 C'est le cas des musées de Liverpool qui, en 2005, ouvrirent la Galerie des Cultures du Monde (*World Culture Gallery*), au sein du Musée du Monde (*World Museum*) contenant des collections de sciences naturelles mais également d'archéologie et d'ethnologie. C'est aussi le cas du Musée des Cultures du monde de Mannheim (*Museum Weltkulturen*), intégré au sein des Musées Reiss-Engelhorn, qui regroupent quatre institutions (le Musée Zeughaus, le Musée des cultures du monde, le Musée Schillerhaus et le Musée Bassermanhaus) ainsi que des instituts de recherche. Ce sera aussi le cas, à partir de 2014, du Musée des Cultures d'Helsinki (*Kulttuurien Museo*) qui conserve les collections ethnographiques du Musée national de Finlande et qui sera intégré sur le site du Musée national.

Outre cette institution flamande, notons cependant que ces rénovations des institutions muséologiques ne possèdent pas le même poids dans tous les pays. Ainsi, si dans certains contextes, ces nouvelles institutions constituent des projets amplement médiatisés et situés dans des zones centrales des villes européennes, dans d'autres contextes, comme la Scandinavie, ces institutions sont situées dans des contextes difficiles d'accès et peu visibles. C'est ainsi le cas du Musée d'ethnographie de Stockholm, situé à plus de trois kilomètres du centre de ville, difficilement accessible en transport public. C'est également le cas du Musée des cultures (*Kulttuurien museo*) d'Helsinki, inauguré en 1999, et situé à l'étage supérieur d'un centre commercial, à proximité d'un cinéma multisalles et de restaurants de gastronomie rapide, ne possédant que très peu de signalisation et difficilement accessible au visiteur (figure 26).



Figure 26: Vue de l'escalier d'accès vers le Musée des cultures du monde d'Helsinki. Cliché de l'auteur, 2010.

Afin d'illustrer cette nouvelle représentation de la diversité culturelle, apportant des réponses aux critiques portées à l'institution dès les années 1970, les musées choisirent de nouvelles appellations, faisant souvent disparaître la notion d'ethnologie. En effet, selon Rinçon, ces nouvelles perceptions de la vision de l'Autre et de son patrimoine se répercutent sur le processus de dénomination des institutions abritant de telles collections (Rinçon, 2005 : 110), dont la multitude illustre, selon Dias (2000: 29), la difficulté de définir la manière de représenter l'altérité, bien que, selon GHK (2002: 10), ce nouveau baptême n'implique pas toujours un nouveau programme muséologique. Outre la substitution de la notion d'ethnologie par celle de

« cultures du monde »¹⁸⁴, certaines appellations seront liées à des personnalités importantes de la discipline ethnologique¹⁸⁵, alors que d'autres le seront à la géographie du lieu¹⁸⁶. Certaines institutions tentèrent même de rompre avec la notion même de musée, dans la lignée des nombreuses critiques faites à l'institution depuis les années 1970¹⁸⁷.

4.3. Nouvelles perspectives de représentation de la diversité culturelle

Au sein de ces rénovations, il est possible de définir une série de stratégies de traitement de la diversité culturelle, bien que ces dernières ne soient ni exclusives ni spécifiques d'une institution, et se basent plutôt sur les expositions réalisées¹⁸⁸. Ces stratégies, ou tendances, fut analysées par plusieurs auteurs, dont Roigé, Boya et Alcalde (2010) ou encore Watremez et Davallon (2011). Selon les premiers, les musées ethnologiques se renovèrent ainsi selon une revitalisation critique, artistique, multiculturelle ou autochtone. Les seconds préférèrent parler de priorité muséologique portée sur la qualité formelle des objets, sur la construction de nouveaux rapports avec les cultures du monde, l'Europe et la science, sur les communautés ou encore sur la réflexivité. A partir de ces idées, nous reprendrons ici les catégories d'approche esthétique et formelle, sociétale, réflexive et déconstructiviste, alors que l'approche autochtone qualifiée par Alcalde, Boya et Roigé (2010), analysée au cours du chapitre précédent, était centrée sur l'influence du multiculturalisme sur les pays « neufs ». En outre, bien que ce type d'institutions soit moins présent en Europe, notons que certains musées ethnologiques se renovèrent également à partir de nouveaux liens créés avec les sciences¹⁸⁹.

La première approche consisterait ainsi à privilégier la qualité formelle des objets, pouvant devenir un musée des beaux-arts des autres (De l'Estoile, 2007), en « désethnicisant » les objets ethnologiques ou coloniaux (Amselle, 2004) afin de souligner, dans une vision kantienne, le jugement esthétique universel. La seconde approche consisterait à devenir un musée des

184 C'est le cas du Musée du Monde (*Wereldmuseum*) de Rotterdam, du Musée des Cultures de Bâle (*Museum der Kulturen*), du Musée des Cultures du Monde de Göteborg (*Världskulturmuseet*), du Musée des Cultures du monde de Mannheim (*Museum Weltkulturen*), du Musée des Cultures du Monde de Francfort (*Weltkulturen Museum*), du Musée des Cultures d'Helsinki (*Kulttuurien Museo*) ou du futur Musée des Cultures du Monde de Barcelone (*Museu de les cultures del món*).

185 Comme c'est le cas du Musée Rautenstrauch-Joest. Cultures du monde (*Rautenstrauch-Joest-Museum. Welt kulturen*) de Cologne ou du Lindenmuseum de Stuttgart.

186 C'est le cas du Museum aan de Stroom (littéralement Musée près du fleuve) d'Anvers, dans une ville en pleine mutation au sein d'un projet nationaliste flamand, ou encore du Musée du Quai Branly, du nom du Quai de Seine sur lequel il se situe.

187 Ce fut le cas du projet initial de l'Esplanade des Cultures de Genève, dont la réforme fut rejetée par la population suisse au cours d'un référendum. C'est également le cas du projet du Humbolt Forum et du projet milanais de la Ville des Cultures.

188 Notons que ces différentes stratégies ne sont pas exclusives aux musées européens. En effet, et bien que nous ne les aborderons pas ici, les rénovations des institutions ethnologiques dans les anciens pays colonisés répondent à des perspectives semblables dont l'analyse pourrait constituer le sujet d'une thèse.

189 C'est le cas d'une nouvelle institution planifiée par le gouvernement français et les conseils régionaux concernés et qui remplacera le Musée d'histoire naturelle ainsi que d'autres institutions ethnologiques de la ville de Lyon. Ce Musée des Confluences, selon Côté, qui devait en être le directeur avant son départ pour Québec, devait constituer un pont de connaissance entre les sciences et les sociétés afin d'appréhender notre environnement passé, présent et futur, « ici » et « là-bas » (Côté, 2002: 212-213).

cultures du monde dans une perspective de promotion du « multiculturalisme » à l'échelle nationale et internationale, les intégrant parfois dans le cadre de la construction d'un nouvel espace européen. Enfin, alors que selon GHK (2002), dans le contexte européen, certains de ces musées tentèrent également de se réactualiser en dénonçant les méfaits de la colonisation, la troisième approche est caractérisée par la mise en place d'une autoréflexion sur le musée qui reflète, selon Watremez et Davallon (2011 : 11), la capacité de l'institution à tenir un discours critique vis-à-vis de sa propre histoire.

Outre les caractéristiques de chacune de ces stratégies, et l'influence des musées de société, notons qu'il est possible d'en dégager au moins trois points communs. Premièrement, du point de vue discursif, elles tentent toutes de déconstruire la représentation de la diversité humaine, telle qu'elle fut développée par l'Anthropologie au service de la colonisation en tant que justification scientifique de cette dernière, dans un monde se voulant postcolonial. Ces rénovations se créèrent ainsi, à partir des différentes critiques faites sur l'institution au cours des années 1970, 1980 et 1990, en tentant de rompre avec l'eurocentrisme et le colonialisme et de mettre en valeur une compréhension interdisciplinaire et interculturelle du monde. Dias (cité dans Viatte, 2000, 11) affirmait en effet que « le temps n'est plus à la marque coloniale ni à la culpabilité tiers-mondiste mais à la mise en œuvre de nouveaux comportements intellectuels, sociaux et politiques ». Ainsi, selon Segalen, si les musées constituaient par le passé une fin en soi, comme l'ultime étape d'un processus de légitimation d'une certaine forme culturelle, les musées doivent désormais se légitimer par eux-mêmes par rapport aux cultures qu'ils représentent (cité dans Sidibe, 2007: 265).

Deuxièmement, selon Davallon (2007), ce type d'institution instaure un nouveau type d'usage des objets patrimoniaux. En effet, outre « l'usage ethnologique ou anthropologique » qui utilise les objets afin de construire un regard sur l'autre et l'ailleurs, différemment de « l'usage archéologique » dans lequel l'objet sert à reconstruire le passé et à créer un rapport direct avec celui-ci (Davallon, 2007 : 239-240), les musées des cultures du monde ont opté pour un usage de « forme culturelle » des objets. Cette dernière consiste à reconnaître que des objets nous concernent sans que nous fassions forcément partie de la culture qui les a produits. Il s'agit d'une appropriation symbolique de ces objets, non parce que nous les considérons comme faisant partie de « notre » culture, mais parce que nous estimons que nous sommes débiteurs à l'égard de la culture qui les a produits. A l'heure actuelle, nous ne récupérons plus ces objets, au motif que ceux qui les possèdent ne savent pas en apprécier la valeur ou les conserver, ou que ceux qui en sont propriétaires demandent à être étudiés car leur culture risque de disparaître (comme ce fut le cas des musées ethnologiques). Nous nous estimons plutôt aujourd'hui débiteurs d'une autre culture, située à l'origine des objets dont elle reste propriétaire, même si nous en sommes aujourd'hui les dépositaires (Davallon, 2007: 242-243).

Enfin, troisièmement, influencés par les musées « neufs », du point de vue muséologique, les musées tenteront de donner la parole aux membres des cultures représentées ou à leurs descendants (Price, 2007 : 270-271), ouvrant la discussion, selon Watremez et Davallon (2011) sur le statut de celui qui parle. Dans ce sens, nous qualifierons ici cette approche des rénovations des anciens musées ethnologiques comme « objet-sujets », en soulignant l'importance du pluriel, alors que l'objet des collections prend une signification pour différents sujets.

4.3.1. L'approche esthétique et formelle

Au cours des rénovations des anciennes institutions ethnologiques, la perspective formaliste, définie par Ames (1992) et influencée par Franz Boas, parallèlement à son approche « relativiste » (Ames, 1992), sera particulièrement populaire. Cette dernière présente ainsi les artefacts (les expôts) de manière séparée, à partir de leur « aura » esthétique, plus que de leur rôle historique ou de témoins d'anciennes cultures, selon une approche définie par Desvallées (2005) comme « décontextualisatrice ».

Cette particularité fut notamment appliquée au sein des musées d'art « primitif ». Ce sera le cas en 1982, à New York, avec l'ouverture de la collection Rockefeller du Musée métropolitain d'art (*Metropolitan Museum of Art*). Dans cette institution, selon la description qui en fut faite par Peltier, « les objets baignaient dans la même lumière où aucune couleur ne venait perturber un ordre impeccable, l'accrochage repose sur un art savant de contrepoints à l'équilibre parfait. Aucun parcours n'est obligé, aucun sens lecture n'est indiqué » (Peltier, 2000: 214). Ainsi, le principe muséologique de cette exposition était de présenter des pièces d'excellence et de démontrer à un public, le plus souvent non spécialiste, que, l'art, d'Afrique dans ce cas, ne se réduisait pas à un type d'objets mais était constitué d'une myriade de formes et de styles.

Outre cette institution, rappelons ici que, la présentation des artefacts de certaines cultures, principalement asiatiques, fut traditionnellement esthétique, puisque ces dernières étaient perçues comme issues de grandes civilisations, dès le classement évolutionniste des populations du monde. Ainsi, alors que les collections d'Amérique, d'Afrique et d'Océanie étaient présentées dans les musées ethnologiques, le passé lettré de certaines « grandes civilisations » avait droit à un musée spécifique (Galinier et Molinié, 1998: 94)¹⁹⁰. A l'heure actuelle, ces institutions présentent une muséographie fortement marquée par l'esthétisme, comme on peut le voir au sein des expositions permanentes des salles asiatiques du Musée ethnologique de Dalhem (figure 27), ou encore de l'exposition permanente du Musée Guimet de Paris (figure 28), dont les muséographies, très semblables, présentent les pièces individuellement et indépendamment de leur contexte ethnologique.

¹⁹⁰ En France, l'institution type est le Musée Guimet, inauguré à Paris en 1889 à partir des collections acquises par Emile Guimet lors de ses multiples voyages en Asie. Mentionnons également le Musée Cernuschi (créé en 1898) ainsi que le Musée oriental de Vienne, qui vit le jour à la suite de l'exposition internationale de 1873.



Figure 27: Vue de l'exposition permanente des salles asiatiques du Musée ethnologique de Dalhem. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 28: Vue de l'exposition permanente du Musée Guimet de Paris. Cliché de l'auteur, 2011.

Outre les musées dédiés aux arts asiatiques, cette perspective est également souvent empruntée par les expositions événementielles à grand public portant sur l'art et l'archéologie¹⁹¹, ainsi que dans de nombreux musées d'arts extra-européens¹⁹². Enfin, cette approche fut également choisie par de nombreuses rénovations des institutions ethnologiques, devenant même, selon Dias (2001), majoritaire en Occident, offrant une nouvelle perspective esthétique des collections jadis présentées comme ethnologiques, à partir du transfert de perception entre ces deux sphères du schéma « art-culture » de Clifford (voir tableau 1, page 39).

Parmi les nombreux exemples possibles, outre le cas du Musée d'Anthropologie de l'Université de la Colombie Britannique à Vancouver, notons le cas de la rénovation du Musée ethnologique de Rotterdam en Musée du Monde (*Wereldkultuur Museum*) en 2000 au sein duquel les objets sont présentés en dehors de tout contexte (figure 29), ainsi que celle du Musée Rietberg de Zürich, dont l'exposition des objets est très clairement influencée des musées d'art, chacun d'entre eux étant présentés séparément sur un fond unicolore, dont l'éclairage centré souligne le potentiel esthétique, comme on peut le voir sur la figure 30. Mentionnons particulièrement le futur musée des cultures du monde de Barcelone (*Museu de les cultures del món*) qui s'installera en 2015 dans les locaux de l'ancienne institution Barbier Mueller qui a abandonné la ville depuis 2012. Outre la présentation des collections par continent, selon le projet que nous avons pu analyser, cette nouvelle institution municipale souhaite exposer la qualité esthétique et artistique des cultures d'Asie, d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie, principalement à partir de la collection Folch¹⁹³, acquise au cours des années 1950-1960 et constituée d'entre 2000 et 3000 objets ainsi que des collections extra-européennes du Musée ethnologique de la ville. La mission de ce dernier sera dès lors réduite à la principauté de Catalogne (en y incluant donc le Pays Valencien, Andorre, une partie du département français des Pyrénées orientales ainsi que les îles Baléares).

191 Pour n'en mentionner qu'une, indiquons « Les Maîtres de l'Art précolombien. La collection Dora et Paul Janssen » aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire (2006-2007).

192 En France, outre le Musée de l'Homme, qui, selon Grognet (2005), présentait également une vision esthétique des artefacts dans certaines salles de l'institution, ainsi que les musées portant sur l'Extrême-Orient, ce fut l'exemple du Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie de Paris (auparavant Musée des Colonies en 1931, puis Musée de la France d'Outre-mer à partir de 1935, Musée des Arts africains et océaniens à partir de 1960 et enfin, à partir de 1990, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie). C'est également le cas du Musée des Arts Africains, Océaniens et Amérindiens de Marseille, ouvert en 1992 à la Vieille Charité, ou encore du Musée Dapper de Paris, dont le but est de préserver cette collection africaine privée, à partir d'une vision esthétique.

193 Voir <http://bit.ly/196HyIM>. Consulté en septembre 2013.



Figure 29: Vue de l'exposition sur l'Océanie au Musée du Monde de Rotterdam. Cliché de l'auteur, 2011.

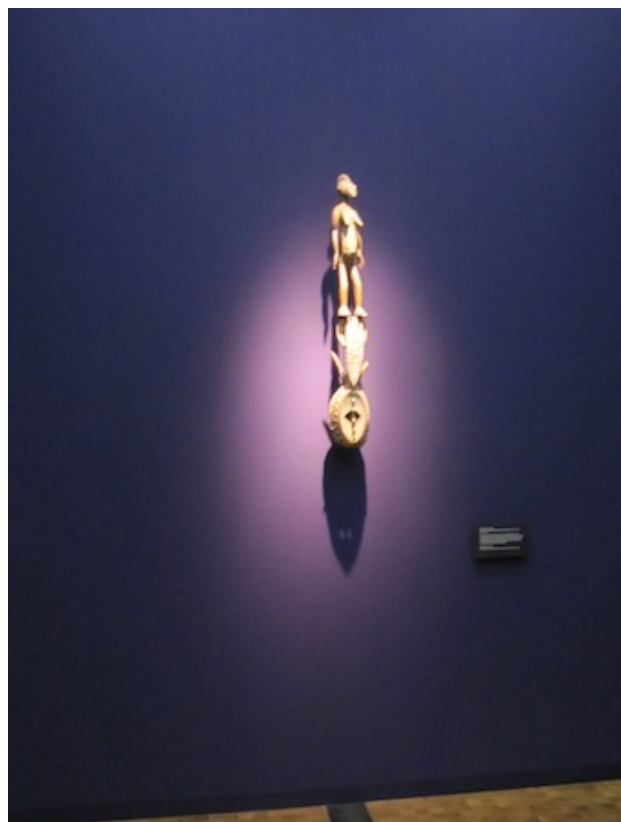


Figure 30: Vue de l'exposition permanente sur l'Afrique au Musée Rietberg de Zürich. Cliché de l'auteur, 2012.

Cette approche fit cependant l'objet de nombreuses critiques, notamment d'anthropologues travaillant dans des musées ethnologiques. Wastiau affirme en effet que « la menace de l'esthétisme plane sur la majorité des grands musées ethnologiques » (Wastiau, 2002 : 105), alors que, selon Bouttiaux, dans ce type de pratiques

« l'œuvre d'art est extirpée de son contexte, on admire les formes, on commente la composition plastique, l'équilibre des volumes et, quant au mieux, on discute l'attribution à telle ou telle ethnie en fonction des caractéristiques stylistiques, on est convaincu d'avoir réhabilité les créateurs, alors qu'une fois de plus ils font les frais de notre prétention » (Bouttiaux, 1999 : 613)

Müller indique également les effets néfastes de ce type de pratique. L'auteur affirme que le fait de faire une exposition sur une certaine ethnie ou région a un impact sur le prix de vente de ces pièces dans le marché de l'art (Müller, 2002 : 114). Comme conséquence, le musée est souvent poussé à faire des expositions sur un certain type d'art qui a un succès commercial et à montrer des pièces de ce type dans une vision « passéiste » et traditionnel de l'autre. En effet, selon Clifford (1991 : 225), à partir de la comparaison réalisée entre les musées « majoritaires » et « tribaux » (voir tableau 7, page 94), la majorité des musées d'art et d'ethnologie qui veulent obtenir un statut international doivent chercher le « meilleur » art ou les formes culturelles les plus authentiques. Ils doivent en outre s'intéresser aux objets exemplaires ou représentatifs, créer le sentiment parmi l'opinion publique que la collection est un trésor pour la ville et pour le patrimoine national et séparer art et culture.

Cependant, outre ces critiques ravivant les tensions entre anthropologues formalistes et culturalistes, Clifford indique que les musées présentant une perspective esthétique n'abandonnent cependant généralement pas leur aspect culturel. L'auteur préfère ainsi parler de « scientisme esthétique » (Clifford, 1988: 203). En effet, dans nombreuses de ces institutions, il existe souvent une série de stratégies muséographiques « en contexte » (Kirshenblatt-Gimblett, 1991) qui présentent le contexte historique et socioculturel des objets au moyen de cartes, de vidéos, ainsi que de feuillets de salle, bien que souvent situés à un deuxième niveau, pour les visiteurs intéressés, légèrement en dehors du parcours muséologique « classique ». Cette idée fut reprise au sein de la muséographie du Musée Rautenstrauch-Joest de Cologne au sein de la section « Une question de perception et d'opinion: l'art », où les visiteurs peuvent choisir entre voir l'œuvre de manière esthétique, ou, en appuyant sur un bouton, découvrir l'histoire et le contexte anthropologique duquel elle provient.

Outre ces exemples, il est particulièrement intéressant de s'intéresser à la rénovation sans doute la plus connue et médiatisée, que fut l'inauguration du Musée du Quai Branly, à Paris en 2006, dans un bâtiment de l'architecte Jean Nouvel, situé à deux pas du centre de la ville, à partir des collections de nombreuses institutions françaises, dont le Musée de l'Homme, qui attirait toujours moins de public au cours des années 1990. Selon le discours d'inauguration de l'institution par le président Jacques Chirac, initiateur du projet du Musée du Quai Branly, le

rôle de l'institution était de « faire dialoguer les cultures » et « d'honorer les peuples autrefois humiliés et méprisés en exposant les beaux objets que ces derniers ont réalisés »¹⁹⁴.

Le point de vue était ainsi celui d'une vision universaliste que la beauté des objets rend significative pour tous, indépendamment de l'origine ethnique. Godelier indiquait lors des actes des rencontres inaugurales du Quai Branly en 2006 que l'idée de « beauté » est connue partout, même si les critères qui définissent ce qui est beau ne sont pas les mêmes (cité dans Mack, 2007: 42). Dans ce sens, selon Taylor, la dimension esthétique des pièces exposées souhaitait stimuler l'imagination et le désir de connaissance du visiteur, mais aussi exprimer de façon condensée la diversité culturelle (Taylor, 2008), à partir des arts, en tant que symboles des peuples, présentés sans hiérarchie. De par cette perspective, le futur Musée du Quai Branly souhaitait incarner un musée postcolonial basé sur l'appréciation de la dimension esthétique des artefacts, tout en défendant la diversité et l'égalité des groupes culturels qui les ont produits, et ce, afin de réinventer une nouvelle relation entre la France et ses anciennes colonies (Desveaux, 2002)¹⁹⁵. Pour illustrer cette vocation, le musée abandonna toute référence à des concepts tels qu'arts premiers ou encore musée des arts et civilisations.

Cette institution illustrerait ainsi le fait que le débat entre présentation anthropologique et esthétique était assumé et dépassé, tel que l'affirmèrent les auteurs du Congrès « Du Musée Colonial au Musée des Cultures du Monde » qui eut lieu au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie en 1998, mais également pour les différents auteurs qui participèrent aux actes inauguraux du musée du Quai Branly en 2006 au cours desquels il fut reconnu que la vision esthétique et anthropologique étaient deux sphères qui devaient s'autoféconder. Notons ainsi l'intervention de Hooper, formulée dans ce contexte, pour qui les anciennes distinctions entre art et artefact, entre objets d'art et d'ethnologie devaient être dissoutes par les musées actuels. Ainsi, pour Hooper, le défi des musées ethnologiques actuels est plutôt d'établir, dans un contexte globalisé, de nouveaux groupes de relations à propos d'expositions et d'interprétations (Cité dans Mack, 2007: 30).

Pour démontrer cette orientation du musée, et dès avant sa construction, les futures collections du musée furent exposées au sein du Pavillon des Sessions au Musée du Louvre dès 1995, avec l'objectif politique, selon Pomian (2000 : 80) « d'affirmer de façon symbolique et forte l'égalité des cultures et la renaissance de cette égalité pour la France au sein de son institution la plus prestigieuse ». En 2003, dans le contexte de la célébration du troisième anniversaire de l'inauguration du Pavillon des Sessions, une importante campagne d'affichage fut développée par le musée, sous le thème « Ensemble au Musée », qui exposait côte à côte des oeuvres occidentales du Louvre avec des oeuvres non-occidentales exposées dans le Palais des Sessions. Cependant, outre cet objectif, le Musée du Quai Branly reçut un très grand nombre de critiques, que nous définirons comme basées sur trois grands facteurs. Le premier d'entre eux porta sur le

194 Voir <http://www.quaibranly.fr/fr/actualites/actualites-par-rubriques/archives-des-actualites/m-jacques-chirac-president-de-la-republique-a-inaugure-le-musee-du-quai-branly/allocation-de-m-jacques-chirac-president-de-la-republique.html>. Consulté en mai 2014.

195 Parmi le grand nombre d'articles publiés sur le Quai Branly dès son inauguration, notons Dias (2008).

divorce que ce dernier consuma, à partir d'une décision présidentielle de présenter les cultures du monde selon un point de vue esthétique ou artistique. En effet, le Musée du Quai Branly réutilisa les collections du Musée de l'Homme, dès lors démantelé, alors que ce dernier constituait le paradigme européen du musée ethnologique, qu'il marqua la consolidation de la discipline en France ainsi que le lieu de travail de nombreux anthropologues, et qu'il présentait une vision politique humaniste de la diversité des cultures. La force institutionnelle de l'institution ainsi que son influence muséale et idéologique avait permis de la maintenir jusque dans les années 1990.

Jamin fut sans aucun doute le principal acteur de ces critiques, se demandant s'il fallait désormais « brûler les musées ethnologiques », dans son fameux article au titre éponyme. L'auteur déplorait ainsi que, selon l'évolution du paysage muséal français à l'aube de la construction du futur musée et de la construction d'une « ambassade » des arts « autres » au sein du Musée du Louvre, tel qu'ironisé par Dubuc (1998), l'une des solutions pour la rénovation des musées ethnologiques soit celle du « Musée des Blancs », et en particulier l'un des plus célèbres (le Musée du Louvre) où le choix des œuvres est déterminé par la notion de chef-d'œuvre¹⁹⁶. Ainsi, au vu du projet du futur Quai Branly, selon Jamin, soixante ans après la création du Musée de l'Homme, le projet de Rivière et Rivet a échoué et a fait place nette à un retour en force de la « tyrannie du goût et des chefs-d'œuvre » contre laquelle s'insurgeait Rivière (Jamin, 1998: 68). En effet, selon Jamin (1998), le Musée de l'Homme avait tenté de jeter des ponts entre ces domaines en concevant ce qui pouvait être une « anthropologie de l'art ». Le rôle de l'institution était en effet, selon l'auteur,

« de relier les objets à la vie de l'homme en société, quelle qu'elle soit, où qu'elle se trouve, de façon à atteindre leur signification profonde, à comprendre en somme le message de ceux qui les avaient façonnés. La démarche ethnologique qui, justement, a pour but de découvrir et d'analyser les relations entre les hommes autant que celles entre les hommes et la nature, se voit étendue à tous les domaines de l'expression artistique si ce n'est la modernité elle-même. En mettant en évidence les différentes manières d'user de la nature et de négocier avec la surnature, en déchirant l'écran des conventions toujours changeantes, le musée d'ethnographie devait moins servir à former le goût qu'à le déformer pour cultiver la sensibilité et aiguïser la réflexion sur la condition humaine » (Jamin, 1998: 68)

Deuxièmement, outre cette critique de Jamin portant sur le divorce entre l'ethnologie et le musée par la nouvelle perspective esthétique mise en place dès l'inauguration du Pavillon des Sessions, une fois le Musée du Quai Branly inauguré, son exposition permanente reçut bon nombre de critiques provenant principalement de la presse (particulièrement de Kimmelman, 2006), mais également d'anthropologues, qui relancent le profond débat inauguré par la pratique

196 Notons cependant ici que cette entrée des artefacts au Musée du Louvre ne fut pas le seul moment où l'on tenta de faire entrer « l'art primitif » dans les grandes institutions parisiennes. Ainsi, comme le rappelle Price (2007), en 1830, des artefacts ethnographiques furent exposés au Musée du Louvre, dans le musée Dauphin. En 1909, Apollinaire proposait d'admettre au Louvre « certaines pièces exotiques dont l'effet est aussi fort que les artefacts occidentaux ». Enfin, en 1976, André Malraux disait que le Louvre devait accueillir les « arts primordiaux ». En outre, selon Le Fur (2012), il faut rappeler qu'au XIXe siècle, au Louvre, il y avait le musée de la Marine où étaient exposés des objets non-européens.

muséologique de Boas entre la valeur esthétique et la connaissance ethnologique au sein de l'institution. Selon Clifford (2007), entre autres, le Musée du Quai Branly est ainsi anhistorique, sans référence aux processus qui ont amené ces objets à Paris et que peu est dit sur leur contexte d'origine dans les vitrines de l'institution. Price (2009: 270), l'une des détractrices les plus virulentes, critiqua également cette approche esthétisante, qui, selon elle, isole les artefacts à la fois de leur fonction première dans leur lointain culturel d'origine, et de leur rôle en tant que butin du colonialisme.

Dans ce sens, alors qu'au Palais des Sessions, le point de vue esthétique était clairement défini, le Musée du Quai Branly se situerait dans le débat entre présentation ethnographique et présentation artistique des collections en penchant très clairement vers la seconde, bien que sans renoncer complètement à la première, qui devient cependant secondaire au sein des espaces d'expositions. Alors que les collections sont présentées au sein des expositions comme des chefs-d'œuvre universels nimbées d'un certain hiératisme, l'information ethnographique se confine aux catalogues ou aux bornes multimédias, éloignée des objets eux-mêmes et regroupée principalement au sein de l'espace « La rivière », située en retrait des collections, tel que l'on peut l'observer sur la figure 31.



Figure 31: Vue de l'espace « La rivière » au sein de l'espace d'exposition permanent du Musée du Quai Branly. Cliché de l'auteur, 2012.

Troisièmement, le musée fut l'objet de nombreuses critiques portant sur le caractère européocentriste de l'approche esthétique. En effet, selon Price (2007), ce musée n'avait pas atteint son objectif postcolonial, voulu par le président français, puisqu'en divisant les arts européens et extra-européens, le musée était resté dans une logique européocentrique, à la différence du Palais des Sessions, illustrant dès lors surtout, selon Karlsson Blom et Lundhal (2012: 2), le « bon goût français ». Dans ce même sens, et parmi de nombreuses autres critiques,

influencé par les critiques de Jamin (1998) et de Dubuc (1998), Hainard, affirmait, dès l'inauguration du Pavillon des Sessions, que :

« Quand j'ai vu, en France, déplacer quelques objets du Musée de l'Homme pour les mettre au Louvre, avec l'argument qu'on allait exposer là plus de 120 chefs-d'œuvre, j'ai dit à mes collègues : 'vous êtes extraordinaires, vous avez bouclé la boucle du colonialisme, parce que c'est vous qui décidez quels sont les chefs-d'œuvre des autres cultures » (Hainard, 2007: 4)

Selon cette idée, notons que d'autres critiques touchèrent également à l'architecture naturaliste du nouveau musée (et tout particulièrement son recours aux végétaux sur les parois extérieures du musée) qui rappelait le primitivisme, mais également, au travers de ce dernier, les fantômes du colonialisme, tel que rappelé par Choay (2006). Outre l'architecture, c'est également le cas de la muséographie telle qu'on peut l'observer sur la figure 31, basée sur des espaces intérieurs sombres qui confèrent à l'institution une atmosphère mystérieuse qui évoque les stéréotypes raciaux portés jadis sur ces cultures. Lopez et Torres (2007) indiquent dans ce sens que les parties lumineuses éclairant les objets apportent « un sentiment de voyage spirituel : au milieu des ombres des éclairs de lumière, apparaît la magnificence de l'art non-occidental, et la seule chose qui est demandée au public est de se laisser emporter par leurs émotions » (Lopez et Torres, 2007 : 64).

Cependant, certains auteurs nuancent ces critiques, tels que Watremez et Davallon qui affirment qu'au musée, qui se dit à la fois musée, centre culturel et d'enseignement, les objets sont choisis pour leur rareté, leur beauté, mais également pour l'histoire particulière de leur collecte, leur intérêt technique qui « transmettent le génie et l'esprit des peuples » qui les ont créés (Watremez et Davallon, 2011 : 12-13). Ainsi, pour Davallon, le Quai Branly signe la reconnaissance du statut patrimonial des objets ethnologiques (et non seulement de leur caractère d'objets d'art) à travers l'impossibilité de nier aujourd'hui la capacité aux autres cultures de produire des objets ayant une valeur esthétique. Cette redécouverte permet donc d'être une rupture, un changement de statut qui ouvre la porte à un nouveau regard sur les objets (Davallon, 2002 : 179-180). Dans ce sens, cette reconnaissance permet, selon l'auteur, de redécouvrir les objets ethnologiques comme autre chose que de simples objets scientifiques-documents.

4.3.2. L'approche sociétale

Outre cette première perspective esthétique, selon Watremez et Davallon (2011), les rénovations des musées européens présentent également une approche, que les auteurs qualifient de sociétale. Au sein des expositions, que nous aborderons tout particulièrement ici, notons que, sous l'influence du paradigme des musées de société, ces derniers intègrent la contemporanéité des cultures, au travers de l'acquisition de nouvelles collections, tel que nous le verrons dans le chapitre suivant, ou au travers d'expositions (notamment de Bollywood), d'activités, de

représentations théâtrales, séances de cinéma, concerts¹⁹⁷ ou conférences sur les grandes questions sociales de notre époque, liées notamment à l'immigration¹⁹⁸. Au sein de cette approche, il existe cependant différentes échelles géographiques dans l'approche des cultures, globalement à partir de l'Europe ou du monde.

4.3.2.1. Différentes échelles de présentation

Dans le cas des musées de l'Europe, l'un des grands problèmes est de déterminer quels types d'objets sont légitimes pour parler du patrimoine européen (Watremez et Davallon, 2011), alors que, selon Ballé et Poulot (2004), les musées participent au travail de définition de l'héritage européen en collaborant à l'affirmation d'une identité collective¹⁹⁹. En effet, la grande difficulté de ce type d'institution est d'inscrire le discours dans une logique transnationale dans le but de « désenclaver le regard du spectateur de l'échelon national » (Mazé, 2009 : 77). Ainsi, depuis trente ans, huit projets de musées de l'Europe ont vu le jour, dont certains furent concrétisés et d'autres abandonnés. Cet enlisement de la plupart des projets de musées de l'Europe montre que, selon Watremez et Davallon (2011 : 16), la production d'un espace symbolique européen n'est pas évidente puisque la réalisation des musées résulte avant tout de stratégies nationales, locales et individuelles.

Parmi les projets réalisés, il existe en outre différentes perspectives. Notons ainsi le musée de l'Europe qui, bien que ne possédant pas de siège fixe, propose des expositions itinérantes, à partir d'une interprétation historique de l'Europe défendant ses racines chrétiennes et excluant de son champ de vision les régions orientales et méditerranéennes. Au contraire, le Musée des cultures européennes de Dalhem (Berlin) (*Museum Europäischer Kulturen*), comme résultat d'une fusion en 1999 des collections d'art et de traditions populaires germaniques et européennes de deux autres musées (le Musée du Folklore et le département européen du musée d'ethnologie) axe son propos sur la diversité culturelle de l'Europe, en remettant en question le concept de pureté de l'identité nationale et en tournant son attention vers l'Est de l'Europe mais aussi vers la Turquie et Israël (Mazé, 2009). Ce dernier intègre en outre au sein de ses expositions de nombreuses références au multiculturalisme européen, mentionnant les

197 Notons dans ce cas une certaine récurrence dans la représentation d'expressions culturelles contemporaines et transnationales liées au contexte urbain. C'est ainsi tout particulièrement le cas du hip-hop, non seulement en tant qu'expression culturelle des jeunes occidentaux descendants de l'immigration ainsi que des minorités culturelles nord-américaines, mais également des populations autochtones en Amérique du Nord. Dans ce cas, notons ainsi l'exposition « La nation du battement: art, hip-hop et culture autochtone » (Beat Nation: Art, Hip Hop and Aboriginal Culture) à la Galerie Lattimer de Vancouver, spécialisée dans l'art contemporain du Nord-Ouest canadien, en 2012, qui présentait les expériences des autochtones au sein de la culture urbaine et du hip-hop au travers d'expressions visuelles et des performances d'artistes autochtones.

198 Ce sera ainsi tout particulièrement le cas du futur Humbolt Forum de Berlin ainsi que du Musée du Quai Branly. En effet, outre son approche esthétique des artefacts, ce dernier tente à partir de ses activités et ses expositions temporaires de se convertir en « cité culturelle à vocation pluridisciplinaire » incontournable pour un public toujours plus large (Watremez et Davallon, 2011: 12-13), généralement unanimement salué par la plupart des muséologues.

199 C'est dans ce contexte que le cadre de recherche européen « Horizons 2020 » a déclaré le patrimoine européen comme l'une des priorités, dans l'idée de construire le versant culturel de l'Europe.

différentes origines de sa population (figure 32) et intégrant le *kebab* en tant que nourriture désormais totalement intégrée aux traditions culinaires européennes (voir figure 33).



Figure 32: Photographie des noms des habitants d'un quartier de Berlin, au Musée des cultures européennes de Berlin.
Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 33: Vue de l'une des vitrines du Musée des cultures européennes de Berlin faisant référence aux *Kebabs* en tant que gastronomie européenne. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre ce musée allemand, notons également le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM), inauguré à Marseille en juin 2013, qui finalise d'une certaine manière la construction d'un nouveau panorama muséologique « ethnologique » national français. À partir de ce regroupement des collections d'autres institutions françaises, dont les collections européennes du Musée de l'Homme, ainsi que de nouvelles collections plurielles, le musée prétend illustrer, à partir de trois espaces expositifs (le J4, le Fort Saint-Jean et le Centre de conservation et de ressources), les points communs et les différences existantes entre les civilisations du bassin méditerranéen à partir d'un objectif comparatif. Le MuCEM est en effet l'un des musées qui a poussé le plus loin cette réflexion sur le monde contemporain, tant du point de vue de l'extension du territoire à couvrir par le Musée (la France et l'Europe ne pouvant être considérées hors de leur contexte mondial), que du changement sociologique, en intégrant nous seulement la dimension rurale des peuples mais également les productions contemporaines de l'ensemble des groupes sociaux qui forment cette vaste aire culturelle (Chevalier, 2008: 631). Notons cependant qu'avec l'ouverture de cette institution, ainsi que la fermeture du Musée des Arts et traditions populaires, il n'y a plus de musée national qui traite des cultures locales en France.

Outre cette représentation des cultures européennes, il est possible de définir sur l'entiereté du continent européen un ensemble de rénovation des anciens musées ethnologiques en « musée des cultures du monde », bien que ce concept recouvre de nombreuses réalités parfois très différentes les unes des autres, qui n'implique par ailleurs pas toujours une perspective sociétale. Ces institutions posséderont ainsi le questionnement en commun de savoir comment gérer la diversité culturelle dans le musée, à la fois la diversité ethnoculturelle et la divergence à l'intérieur d'une même culture majoritaire ou nationale, bien que les solutions apportées soient différentes selon les contextes géographiques et la manière dont la diversité culturelle est comprise au niveau institutionnel²⁰⁰.

L'une des caractéristiques des musées ethnologiques postcoloniaux est en effet, selon Roigé, Boya et Alcalde (2010 : 188), la reformulation du thème des identités, répondant à une nouvelle perception de la diversité culturelle. Nederveen Pieterse (1997 :133-134) affirme ainsi que la vision de l'Autre a évolué, si bien qu'il ne faudrait désormais plus parler de « l'Autre », mais plutôt « des Autres », alors que la différence culturelle ne serait qu'une seule différence parmi d'autres (métaphysique, ontologique, etc.). Nederveen (1997 : 133-134) va même jusqu'à dire que l'Autre n'existe désormais plus, et que nous sommes nous mêmes à la fois « nous » et « les autres ». Ces réflexions, profondément postmodernes, constituent ainsi la matérialisation d'une interrogation quant à l'autre induite par deux phénomènes. Il s'agit, d'une part, du mélange de la dialectique entre « Nous » et « l'Autre » et de « l'Ici » et de « l'Ailleurs », comme conséquence notamment des migrations (Nederveen Pieterse, 1997 : 125) et, d'autre part, de la mutation de la

200 Pour la situation des musées africains, voir Gaugue (1999). Pour les musées ethnologiques en ex-Yougoslavie, voir Guzon Lukic (2002).

société occidentale qui ont entraîné un changement de rapport par rapport à cet « Autre », cet « Ailleurs » et son patrimoine (Rinçon, 2005).

Ainsi, outre la représentation des populations immigrées, tel qu'analysée au cours du second chapitre, l'application du multiculturalisme aux musées ethnologiques sera différente de celle des autres musées, du fait de la spécificité de ses collections, qui en font un point de rencontre naturel entre « ici » et « là-bas ». La grande majorité des auteurs traitant des musées ethnologiques déclarent ainsi que la reconnaissance du caractère multiculturel des sociétés occidentales est l'un des facteurs les plus importants dans la rénovation de ces musées. En effet, selon Arrieta Urtizberea, Fernandez de la Paz et Roigé i Ventura (2008: 11), dans un monde se souhaitant postcolonial, « il n'est désormais plus possible de représenter l'autre distant car nous nous exposons nous-mêmes, cet ensemble de citoyens multiculturels qui peuplent les villes ». Dans ce sens, et alors que la discipline anthropologique avait progressivement abandonné le musée, la représentation de l'autre dans les musées ethnologiques dépendra des débats sur l'identité, influencés par l'agenda politique. Shelton a ainsi déclaré que

« les musées ethnographiques et ceux qui possèdent d'importantes collections non-occidentales doivent, plus que n'importe quel autre, de tracer leur route au travers des complexités politiques et des compromis éthiques que la mondialisation déclenche avant qu'ils ne puissent réellement comprendre et qu'ils puissent répondre au public qui sont de plus en plus composés de gens qui furent autrefois considérés comme leurs objets » (Shelton, 2001b : 222).

Cette préoccupation se retrouve ainsi également au sein du réseau « « Musées d'Ethnographie et Cultures du Monde-RIME » (*Ethnography Museums & World Cultures-RIME*) regroupant dix des principales institutions ethnologiques européennes qui tentèrent de se convertir en partenaires et médiateurs privilégiés dans la promotion du « dialogue des cultures » et le respect des diversités (Bouttiaux, 2008: 21), souhaitant encourager un meilleur accès du public aux collections des musées d'ethnographie et de promouvoir la compréhension de celles-ci à travers des actions et des événements de sensibilisation. En effet, selon le site web du projet,

« Dans un monde contemporain de plus en plus globalisé et multiculturel, le projet Ethnography Museums & World Cultures-RIME vise à redéfinir la place et le rôle des musées d'ethnographie. Créés pour la plupart dans le contexte des colonisations, ils ont dû abandonner leur fonction originelle de conservatoire d'objets exotiques et de vitrines de propagande politique, après l'accession des colonies à l'indépendance, pour affronter une reconversion à la fois scientifique et sociétale. En effet, le statut des populations, qui étaient considérées comme un sujet d'étude privilégié, a profondément changé ainsi que le contexte politique des contacts que nous entretenons avec elles. Face aux bouleversements importants de ces sociétés et aux phénomènes migratoires qu'ils engendrent, les musées, détenteurs d'un savoir et de patrimoines considérables, doivent redéfinir leurs priorités. A ce titre, ils peuvent mettre à profit la richesse de leurs collections pour offrir au public des clés de compréhension du monde »²⁰¹

201 Voir <http://www.rimenet.eu/index.php?id=13&L=1>. Consulté en septembre 2013.

4.3.2.2. Différentes perspectives du multiculturalisme

Cette intégration du multiculturalisme sera différente selon les institutions. Certaines intégreront de manière explicite la nature multiculturelle de la société dans laquelle elle est intégrée, alors que d'autres le feront d'une manière plus implicite, bien que toujours située à la base de la rénovation, en tant que justification sociale. Notons par ailleurs que cette distinction a souvent lieu à l'intérieur d'une même institution, au sein des différentes expositions, se mouvant entre l'une ou l'autre stratégie.

4.3.2.2.1. La perspective multiculturelle interne

Au sein de ces questionnements, certaines rénovations vont répondre à la création de liens entre « l'ici », visé par les politiques multiculturelles, et le « là-bas », jadis situé à la base des collections des institutions. Le premier exemple de ce type de rénovation se trouve en Grande-Bretagne. Ce fut ainsi le cas de la Galerie 33 du *Birmingham Museum and Art Gallery*, ouverte en 1991, et étudiée par Wingfield (2006), qui présentait des artefacts contemporains des minorités de la ville ainsi que des cultures majoritaires, en lien avec des collections historiques du musée afin d'offrir une vision de la multiculturalité de la ville²⁰².

En Europe continentale, cette volonté se retrouve dans le projet de réforme du Musée d'ethnographie de Genève appelé « L'Esplanade des Mondes » élaboré à partir de 1995 et finalement rejeté par la votation populaire suisse. Au delà de l'amélioration de l'exposition des collections du musée genevois ainsi que l'interdisciplinarisation, cette rénovation souhaitait prendre une signification majeure dans cette cité marquée par une ouverture au monde manifeste par la présence des organisations internationales et des apports des migrations. Dans un contexte marqué par la célébration de la diversité culturelle sur la plaine de Plainpalais, en plein coeur de la ville, l'Esplanade des Mondes devait ainsi permettre de tisser un dense réseau de rencontres entre les cultures au travers des objets de collection et de mettre en évidence l'infinie richesse qui caractérise leur diversité tout en devenant un forum d'animation de l'interculturalité. Ce fut le cas de l'une des expositions de préfiguration du musée, « Genève <==> Méditerranée » en 1999 qui explora les rapports historiques et actuels entre la ville et les pays méditerranéens. La publication « Le Monde et son double » publié par le Musée en 2000, qui révéla les trésors de l'institution, et qui fournit des pistes sur le rôle et la pratique de l'ethnologie aujourd'hui et qui peut être perçu comme un véritable manifeste du musée que la ville de Genève projetait de construire. Dans ce sens, sous l'impulsion de l'équipe, les collections du musée se métissent « dans une Genève multiculturelle reliée aux patrimoines de tous les ressortissants » (Crettaz, Gros et Delecraz, 2000: 50).

202 Plus tardivement, en 1997, cette pratique fut réactualisée par la Cartwright Hall Art Gallery du Musée de Bradford, alors que cette ville, présentant une forte population asiatique, fut le théâtre de conflits interethniques. Dans ce contexte, le musée inaugura la galerie transculturelle (*Transcultural Gallery*) (étudiée par Pooveya Smith, 1998 et Macdonald, 2003) qui présentait dans une même galerie des objets provenant de différentes régions du monde et de différentes époques. Cette muséologie se retrouve actuellement au sein de la nouvelle galerie du musée « Connect », inaugurée en 2008. En Amérique du Nord, cette volonté de dialogue s'est également développée au Musée Fowler de Los Angeles. L'exposition semi-permanente « Intersections: Arts du monde, vies locales » (*Intersections: World Arts, Local Lives*) présente ainsi, depuis 2006, les collections d'art du monde de l'institution, depuis l'Antiquité jusqu'au présent, afin d'en considérer le rôle dans la vie quotidienne des peuples.

Suite à ces deux premières expériences, cette perspective constituera la base de la création de nouvelles grandes rénovations des musées ethnologiques. Au cours des années 2000, de nouvelles institutions particulièrement coûteuses vont se construire dans les grandes villes multiculturelles européennes, conçues comme villes-monde, ouvertes, conscientes et d'une certaine manière fières de la diversité culturelle qu'elles abritent en tant qu'illustration de leur modernité et de leur importance au sein des relations internationales.

Notons ainsi le cas du Musée des Cultures du Monde de Göteborg (*Världskulturmuseet*), que nous analyserons plus en détails par la suite, qui fut inauguré en 2004 en tant qu'institution nationale, à partir du musée municipal d'ethnologie, afin de traiter de la mondialisation et de ses effets en Suède, au travers tout particulièrement des défis de l'immigration (Lagerkvist, 2008 et Goodnow, 2008). C'est également le cas du Musée municipal Rautenstrauch-Joest. Cultures du Monde (*Rautenstrauch-Joest-Museum. Welt kulturen*) de Cologne, inauguré en 2010, dont l'exposition permanente « Les hommes dans leur monde » (*Der Mensch in seinen Welten*) tente d'illustrer la manière dont les gens vivent dans différentes parties du monde et au cours des différentes périodes à partir de comparaisons entre eux, ainsi que des liens entre notre vision du monde et la leur. Ainsi, alors que dans la première salle de l'exposition, le visiteur est confronté à une projection animée de personnes de différentes cultures du monde se saluant, comme on peut le voir sur la figure 34, la dernière salle de l'exposition présente les mêmes personnes en indiquant qu'elles vivent à Cologne (*Kölner*) (voir figure 35).



Figure 34: Vue de l'audiovisuel de l'entrée de l'exposition permanente "Les hommes dans leur monde" du Musée Rautenstrauch-Joest-Museum. Cultures du monde de Cologne. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 35: Vue de l'audiovisuel de l'espace final de l'exposition permanente du Musée Rautenstrauch-Joest-Museum. Cultures du monde de Cologne. Cliché de l'auteur, 2012.

Notons également la construction du musée anversois MAS (*Museum aan de stroom*), inauguré en 2011, en tant que partie du projet de mise en valeur de la zone portuaire de la ville, depuis toujours lieu de rencontres et d'échange, en lien avec la création en 2013 du Red Star Line Museum dédié à l'émigration. En effet, selon le guide du MAS,

« portée par le fleuve et dynamisée par son port, la ville d'Anvers est depuis des siècles un lieu de rencontres et d'échange. Aujourd'hui, le MAS recueille les traces de ces échanges pour en tirer des histoires nouvelles. Sur la ville, le fleuve et le port. Sur le monde dans toute sa diversité. Sur les liens entre Anvers et le monde. Découvrez ainsi Anvers dans le monde, et le monde au cœur d'Anvers » (Heylen, 2011 : 4)

Notons enfin le projet municipal du Musée des cultures de Milan (*Museo delle culture*). Selon Stefano Boeri, conseiller milanais de la culture, du design et de la mode, « Le musée des cultures de l'Ansaldo aura comme champ large le monde, Milan étant une ville-monde de premier plan, et parlera avec plusieurs formes d'expression »²⁰³. Selon Chipperfield, architecte du bâtiment qui accueillera le musée, cette institution constituera « la métaphore architectonique de la rencontre. Un lieu ouvert. Ame de la Milan multiethnique. Symbole de pluralité et de participation »²⁰⁴.

Outre ces rénovations basées sur le discours multiculturel, notons que certaines institutions intègrent également cette réalité, bien qu'elle ne constitue pas la base de leur politique

²⁰³ Voir <http://www.linkiesta.it/blogs/citta-invisibili/milano-nell-area-ex-ansaldo-nascera-il-museo-delle-culture>. Consulté en mars 2014.

²⁰⁴ Idem.

institutionnelle. Cette réalité est ainsi mentionnée dans certaines parties de l'exposition, présentant une incise, ou un rappel, ajouté au discours général de l'institution. C'est ainsi le cas du Musée d'Outre-Mer de Brême (*Übersee-Museum*), rénové il y a peu, qui semble vouloir intégrer l'ensemble des questionnements actuels portant sur la diversité des pratiques culturelles, auxquelles sont confrontés les anciens musées ethnologiques, sans répondre cependant à une logique d'ensemble. Cette présence multiculturelle, mentionnée au moyen de l'espace « Patrie » (*Heimat*), représentant la gare de Brême afin d'évoquer l'arrivée des immigrés (figure 36), est ainsi située à côté d'autres installations se référant notamment à la monoparentalité ou encore à la diversité sexuelle, sans toutefois entretenir des liens discursifs entre elles.

Cette intégration du multiculturalisme se retrouve également comme l'une des politiques du Musée ethnologique de Barcelone (*Museu etnològic de Barcelona*), qui a décidé, depuis l'arrivée de son directeur Josep Fornés, de devenir « le musée des gens » (*museu de la gent*) (Fornés, 2007), en ouvrant ses portes à l'ensemble des habitants de la capitale catalane afin que ces derniers y réalisent des activités qui aient du sens pour eux. Dans ce contexte, le musée a participé à l'organisation d'actes culturels issus d'autres régions du monde, en lien avec des groupes de migrants. Ce fut ainsi le cas, parmi de nombreux exemples, de l'installation au sein du musée d'un autel mexicain lors de la célébration de la Toussaint, en lien avec les communautés mexicaines de la ville, intégré au sein de la « Route des autels » (*Ruta de los altares*). Ce fut également le cas des communautés colombiennes qui organisèrent des concerts au sein de l'institution en 2011, au beau milieu des salles d'exposition (figure 37), dans le cadre de la présentation de l'exposition du carnaval de Barranquilla (alors classé au patrimoine mondial de l'UNESCO), tandis que l'institution participe à la représentation de ces communautés au sein du carnaval barcelonais.



Figure 36: Vue de l'espace « Patrie » de l'exposition permanente du Musée d'outre-mer de Brême. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 37: Photographie inconnue (2011). Concert de l'association « Carnaval de Barranquilla » au Musée ethnologique de Barcelone. Cliché extrait de la base de données de l'institution. Reproduit avec autorisation.

4.3.2.2.2. La perspective des cultures du monde

Cette relation établie entre « l'ici » et le « là-bas », en tant que base de la rénovation de l'institution au sein des politiques multiculturelles, n'est cependant pas toujours aussi explicite au sein des rénovations des anciennes institutions ethnologiques. En effet, dans de nombreux cas, ces institutions auront surtout le rôle de présenter aux visiteurs les différentes cultures du monde dans leur contexte d'origine, alors que ce contexte multiculturel local et national se situera en toile de fond de cette présentation, la justifiant sans pourtant le représenter explicitement.

Ainsi, et alors que la présence de nouvelles cultures en Europe est perçue comme menaçant la cohésion sociale suite à l'influence du questionnement multiculturel anglo-saxon, ces institutions auront le rôle d'apaiser ces possibles tensions par la présentation des caractéristiques culturelles de ces nouvelles populations aux visiteurs autochtones. Dans ce sens, le rôle de ces musées sera d'assurer une meilleure compréhension entre les différents secteurs de la population, comprise à partir de critères ségrégationnistes et ethnicisants, favorisant de la sorte, au travers de la présentation des cultures du monde et sous différentes perspectives, le dialogue interculturel.

Il est ainsi intéressant de noter ici que ces présentations des cultures du monde se fait essentiellement à partir du présent multiculturel européen et des questionnements et critiques qui en découlent. Dans ce sens, l'Islam s'est converti en filtre quasiment généralisé au travers duquel est présenté le monde arabe. Heath (2007) et Winegar (2008) ont ainsi démontré, que, depuis les attentats de 2001, le nombre d'expositions portant sur l'art arabe, le monde musulman et le moyen Orient a très fortement augmenté au sein des musées britanniques et étasuniens. Dans le cas européen, on note qu'une grande partie des collections du Proche et Moyen-Orient des musées sera réorganisée à partir de la notion « d'art islamique » ou de « civilisation islamique ». C'est ainsi le cas de l'ouverture du nouveau département « Arts de l'Islam » au Musée du Louvre qui tente de mettre en lumière des aspects historiques de la religion et son influence sur le monde.

Notons cependant qu'il existe certaines critiques quant à ce type de réorganisation thématique des expositions, qui tend à confondre culture et religion. C'est le cas de Farhad Fayaz Pour (2013) qui affirmait, dans l'un des blogs du Monde Diplomatique, à propos de l'inauguration de l'exposition parisienne que, « la tendance consiste à faire confondre une identité culturelle avec une identité religieuse, alors que la première est bien plus complexe que la seconde, est une tendance dangereuse qui rappelle les mouvements fanatiques récents »²⁰⁵.

Cette particularité se retrouvera également au sein des rénovations des musées ethnologiques. C'est ainsi le cas de la collection proche-orientale du Musée ethnologique de Dalhem dont une partie fut exposée en 2012 au sein de l'espace « Les Mondes Musulmans » (*Welten der Muslime*) qui présentait aux visiteurs l'Islam et sa diversité. Pour ce faire, l'exposition se basait sur quatre grands espaces: Le prélude du monde musulman, en tant qu'introduction de l'exposition, Accueil et hospitalité, Culture matérielle et Identité et Dimensions de l'Islam. Outre ce musée, notons également l'exposition « Envie de la Mecque-le voyage du pèlerin » (*Verlangen naar Mekka-de reis van de pelgrim*) au Musée royal d'ethnologie de Leyde en 2013 présentant le pèlerinage à la Mecque comme phénomène culturel, similaire à l'exposition « Hajj » du British Museum en 2012.

Outre cette particularité, nous pouvons indiquer, à partir de nos observations que, de manière générale, dans l'ensemble de ces institutions correspondant à cette approche, la réorganisation des collections se réalise dans l'objectif de présenter les réflexions communes existantes entre les cultures humaines, qui y apportent diverses solutions, ouvrant dès lors une possibilité de dialogue. Cette approche est particulièrement bien illustrée par le panneau situé à la sortie du Musée d'ethnologie d'Hambourg (figure 38) qui remercie ses visiteurs, en différentes langues, d'avoir visité l'institution au nom de toutes les cultures (*Ein dach für alle kulturen*). Cette approche est également particulièrement claire dans l'énoncé de la mission du Lindenmuseum de Stuttgart, présentée sur les panneaux de l'exposition « Voir au delà de l'horizon culturel. Visions du monde » (*Weltsichten-Blick über den Tellerrand*) au Kunstgebäude de Stuttgart en 2011-2012, qui indiquait, entre autre, que, comme institution,

« Nous regardons toutes les cultures sur un même pied d'égalité. Nous sommes responsables de la mémoire culturelle de l'humanité. Nous présentons la diversité de la culture humaine et nous incarnons le point de rencontre des sens et de l'intellect avec les objets originaux. Nous sensibilisons aux dynamiques des processus culturels, de hier, d'aujourd'hui et de demain. Nous promouvons activement la rencontre et le dialogue entre les peuples de différentes cultures ».

Notons cependant que dans cette approche, les collections du musée perdent d'une certaine manière leur spécificité individuelle en tant qu'objet, n'étant utilisées qu'en tant qu'illustratrices de ce dialogue qui dépasse les limites des collections, notamment en termes d'exhaustivité, ces dernières étant par définition limitées. Dans cette nouvelle réorganisation des collections, les époques ainsi que les provenances géographiques des pièces importent dès lors peu, mêlant, au

205 Voir <http://blog.mondediplo.net/2013-08-01-Arts-de-l-islam-au-Louvre-de-la-confusion-a-la>. Consulté en septembre 2013.

sein des expositions, le matériel ethnologique, archéologique et contemporain. Ainsi, à la différence du Musée de l'homme notamment, ces rénovations ne présentent ainsi pas une comparaison entre les cultures à partir d'une approche relativiste mais plutôt à partir des liens existant entre elles.



Figure 38: Sortie du Musée d'ethnologie d'Hambourg « Merci de la part de toutes les cultures ». Cliché de l'auteur, 2012.

A partir des institutions analysées, on peut noter trois grandes stratégies. La première serait la présentation des collections au sein d'expositions thématiques, proposant aux visiteurs une vision comparative des cultures et de la manière dont ces dernières offrent des réponses spécifiques à cette thématique. Certaines sont particulièrement récurrentes, notamment concernant la mort²⁰⁶, la religion²⁰⁷, la musique²⁰⁸, les couleurs, en abordant les significations

²⁰⁶ Ce fut le cas de « La mort à vivre » (1999) au Musée d'ethnographie genevois qui esquissait le manuel pratique et pratique du « mourir » à l'heure actuelle, en y confrontant des rites provenant de toutes les parties du monde. Mentionnons également l'exposition « Questions de décès » (*De dood leeft*) au Tropenmuseum en 2012, l'exposition permanente sur la mort au Musée de Cologne, l'exposition « Dieu(s). Modes d'emploi » au Musée Canadien des Civilisations en 2011-2012, portant principalement sur la mort, ainsi que l'exposition « Memento Mori. Souvenirs de la vie et la mort » (*Memento Mori. Erinnerungen an das Leben und den Tod*) en 2008 au Musée Grassi de Leipzig.

²⁰⁷ Notons ainsi par exemple l'exposition « De la croix au lotus », au Musée d'Ethnographie de Genève en 1996 portant sur les échanges de points de vue entre le Bouddhisme et le Christianisme dans le but de faire réfléchir les spectateurs sur les échanges entre Orient et Occident.

²⁰⁸ Notons l'exposition « Mondes musicaux » (*Musik Welten*) en 2011-2012, au Musée Bassermannhaus pour la musique et l'art (*Museum Bassermannhaus für Musik und Kunst*) des Musées Reiss-Engelhorn de Mannheim qui établissait des liens, au travers d'objets ethnologiques, entre les rites chamaniques et les "trances" qui ont lieu lors des soirées de musique électronique en Europe, faisant démarrer son exposition par l'espace « God is a DJ », selon le titre d'une chanson éponyme de 1999 du groupe britannique de

culturelles et sociales de ces dernières dans les différentes cultures²⁰⁹ ainsi que l'immigration illégale²¹⁰.

La seconde stratégie serait la présentation interculturelle des collections, selon une perspective encyclopédique et universaliste, héritée de la tradition de ce type d'institution liée à la Modernité, non pas à partir d'une présentation géographique, comme c'est le cas de certains musées ethnologiques, mais bien thématique et interculturelle, à partir de la juxtaposition au sein des espaces d'expositions de différentes collections, provenant d'époques et de lieux différents. Cette pratique peut ainsi se retrouver au sein des expositions temporaires, mais également à la base de la politique institutionnelle des expositions permanentes, dont les présentations se basent sur les points communs existant entre les cultures.

Dans le premier cas, notons l'exposition « Voir au delà de l'horizon culturel. Visions du monde » (*Weltsichten-Blick über den Tellerrand*) au Kunstgebäude de Stuttgart en 2011-2012 dans le cadre de la célébration du centenaire du Lindenmuseum. Cette exposition portait ainsi sur les différentes visions du monde à partir d'une analyse interculturelle des conceptions de l'espace, du temps, de la famille et des générations, de la puissance et du statut social et sur la protection dans les différentes cultures, exposant dès lors différentes collections répondant à ces questions, tel que l'on peut le voir sur la figure 39 en lien avec la protection.

musique électronique Faithless. Notons également la « Galerie de la musique » (*The Music Gallery*) du Musée Horniman de Londres qui présente un ensemble d'instruments de musique des quatre coins du monde.

²⁰⁹ C'est ainsi le cas de l'exposition « Rouge » (*Rood*) au Tropenmuseum (2010-2011) qui était une exposition du Musée des cultures de Bâle, ou encore de l'exposition « Voyages de couleurs en Chine » (*Värimatka Kinaan*) au Musée des Cultures du Monde d'Helsinki en 2011 au cours de laquelle le visiteur pouvait apprendre la symbolique des couleurs ainsi que leur signification dans la culture chinoise.

²¹⁰ C'est le cas de l'exposition « Trafiquer » (*Trafficking*) au Musée des cultures du monde de Göteborg entre 2006 et 2008, où un exemple de « *patera* », utilisée par les immigrés africains traversant la Méditerranée ou une partie de l'Océan Atlantique vers les îles Canaries, était exposé. C'est également le cas des échelles permettant de passer la frontière entre le Maroc et les villes espagnoles de Ceuta et Melilla, présentées dans l'exposition « Modernité fétiche » (*Fetish Modernity*) du Musée royal de l'Afrique centrale en 2012. Les musées étasuniens abordèrent également cette question, au travers de l'immigration hispanophone. Ce fut le cas de l'exposition « Nous voyons des visages, mais nous ne savons rien des cœurs: Le paysage humain de la migration mexicaine » (*Caras vemos, corazones no sabemos: The Human Landscape of Mexican Migration*) au Fowler Museum de Los Angeles en 2008-2009, qui abordait, à partir des arts visuels mexicains ou *chicanos* le thème des voyages, des frontières, des paysages urbains et des géographies humaines. Cette question est également fortement abordée par les « musées tribaux ».



Figure 39: Détail de la muséologie de l'exposition temporaire « Voir au delà de l'horizon culturel. Visions du monde » au Kunstgebäude de Stuttgart. Cliché de l'auteur, 2012.

Dans le deuxième cas, notons le Musée Pitt-Rivers d'Oxford sous sa forme actuelle, qui, en suivant la logique thématique et comparative héritée du musée dès sa création, a intégré au sein des vitrines, qui n'ont intentionnellement que peu changées depuis, des objets contemporains britanniques, afin de les comparer avec d'autres objets issus d'un cadre « espace-temps » différent mais correspondant aux mêmes questionnements. Selon cette logique, comme on peut l'apprécier sur la figure 40, des instruments de piercing contemporains achetés à Oxford sont exposés au sein de la vitrine portant sur l'ornementation corporelle, au côté d'objets issus d'époque et de lieux différents. Cette perspective se retrouve également au sein du Musée Rautenstrauch-Joest de Cologne qui présente les différentes cultures du monde à partir de salles portant sur l'habillement, l'habitat, la mort, la religion et les rituels dans son exposition permanente « Les hommes dans leur monde ». Notons que c'est également dans cette logique que de nouveaux projets muséaux, tel l'Humbolt Forum de Berlin, du MAS d'Anvers ou du Musée des Cultures de Bâle, qui regroupent les anciens musées ethnologiques du « Nous » avec ceux des « Autres » au sein d'un même espace, présentent les relations et les similitudes existantes entre les différentes cultures du monde, dont la nôtre.



Figure 40: Vue de la vitrine portant sur l'ornementation corporelle, à travers de différentes cultures. Cliché de l'auteur, 2012.

Enfin, la troisième stratégie serait la présentation de l'intégration de l'Europe dans le monde, ainsi que des influences mutuelles entre le continent et le reste du monde, et tout particulièrement l'Afrique, au sein des expositions des musées ethnologiques. Notons ici tout particulièrement l'exposition « Quand l'Afrique fait vibrer les Amériques » en 2010-2011 au Musée de la civilisation de Québec portant sur l'influence des musiques africaines sur la musique occidentale. Notons également l'exposition « Ce que nous devons à l'Afrique » du Musée Dauphinois de Grenoble en 2011-2012. Soulignons que ce type d'exposition se retrouve également en dehors des musées ethnologiques, et tout particulièrement dans les musées d'art. Mentionnons ainsi l'exposition « Le noir est beau. De Rubens à Dumas » (*Black is beautiful. Rubens tot Dumas*) à la Nieuwe Kerke d'Amsterdam (2008) qui explorait la manière dont la représentation des noirs a influencé les peintres hollandais. D'une manière similaire, aux États-Unis, notons également l'exposition « Révéler la présence africaine dans la renaissance européenne » (*Revealing the African Presence in Renaissance Europe*) au Musée d'art The Walters de Baltimore en 2012-2013. Enfin, l'exposition « Au travers des yeux de l'Afrique » (*Through African Eyes*) à l'Institut artistique de Détroit (*Detroit Institute of Arts*) en 2010 portait sur la vision de l'arrivée des Européens dans l'art africain depuis le XVI^e siècle jusqu'à l'heure actuelle.

Remarquons, comme c'était également le cas des musées se basant sur le multiculturalisme, que cette volonté de dialogue des cultures ne constitue pas toujours la base des institutions ethnologiques, principalement lorsque ces dernières ne furent pas l'objet d'une rénovation en profondeur, pour des raisons scientifiques historiques, due au faible point de l'anthropologie, mais également économique, comme c'est tout particulièrement le cas de certains pays

scandinaves (notons ainsi le cas du Musée anthropologique de l'Université d'Oslo) et méditerranéens.

Dans ce deuxième cas, soulignons que cette volonté se retrouve ainsi au sein d'un espace de l'exposition, ou de la participation de l'institution à des projets orientés dans cette direction. En Italie, où l'anthropologie muséale fut marquée par Cirese (1977), Clemente (1997) et Padiglione (2001 et 2003), c'est le cas du Musée national préhistorique ethnographique Luigi Pigorini de Rome (*Museo Nazionale Preistorico etnografico Luigi Pigorini*), qui, bien qu'il ne présente pas de renouveau de ses salles, fait partie des projets RIME. C'est également le cas de la partie anthropologique du Musée d'histoire naturelle de Florence (*Museo di Storia naturale*) de l'Université qui offre un témoin de la muséologie anthropologique du siècle passé, physique dans un espace du musée, exposant des crânes, mais également, dans une autre partie, telle que mise en place par le Musée de l'Homme, divisée en cultures (à partir de leurs pays), puis en vitrines abordant chacune une thématique particulière. Cependant, au sein de l'institution, un ajout contemporain intègre le discours multiculturel, présentant différents portraits de différents peuples, en indiquant « la diversité est une valeur différente...comme toi ».

Cette particularité se retrouve également au sein des musées espagnols, alors que ces derniers semblent jouer un intérêt politique très limité dans les réflexions portant sur la multiculturalisation de la société, et alors que la réflexion muséologique espagnole, particulièrement enseignée à l'Université s'est peu fait remarquer pour sa théorie muséale. Notons ainsi que la présence, au sein du patio central du Musée national d'anthropologie de Madrid (*Museo de Antropología*) qui donne accès à l'ensemble des salles de l'institution, de photographies et de citations d'anthropologues classiques visant à démontrer la valeur de toutes les cultures. C'est également le cas du Musée de l'Amérique de Madrid (*Museo de América*) qui fut rénové en 1992 à partir de l'idée d'une rencontre culturelle entre l'Europe et l'Amérique. Cependant, tel que cela fut critiqué par de nombreux auteurs, cette dernière est ici perçue essentiellement à partir des apports de l'Espagne, sans pourtant faire place, selon Delgado, à « la description de l'horreur de la conquête, des martyrs, des angoisses, des exploitations et le malheur des millions de personnes qui ont eu le triste privilège d'être découvertes par l'Europe » (Delgado, 1995 : 86). Les salles d'exposition montrent ainsi la diversité des formes sociales, politiques, religieuses, esthétiques, sans référence à sa destruction suite à la colonisation, ou présentant la présence africaine en Amérique comme « fruit de l'émigration » (figure 41). Par ailleurs, et alors que presque aucune perspective critique n'est présente au musée quant à cette histoire, les « conquérants » y sont en outre vus comme des explorateurs, voire même des scientifiques, selon une logique qui serait jugée particulièrement indécentes dans d'autres pays européens, démontrant le traitement encore quasiment inexistant fait par l'Espagne de son passé colonial.



Figure 41: Vue de l'installation « L'émigration africaine » vers l'Amérique. Exposition permanente du Musée de l'Amérique. Cliché de l'auteur, 2014.

Au sein de cette présentation de l'histoire, dont les critiques ne semblent que peu avoir été prises en compte en vue d'une possible rénovation de l'institution, cette dernière a réaffirmé au cours de l'année 2013 cette idée de rencontre, à partir de ses effets actuels, au sein du projet « Migrar c'est de la culture » (*Migrar es cultura*). Ce dernier, conçu comme participatif, se basait particulièrement sur les rencontres entre l'Espagne et l'Amérique dans les pratiques culinaires et dans certaines formes d'expressions culturelles, et principalement musicales, tant en Espagne qu'en Amérique. En effet, selon le site internet de l'institution:

« conserver et montrer la diversité et l'enrichissement culturel qui se produisent grâce à la migration. [Le projet] comprend à la fois le passé et le présent ainsi que tous les aspects de la culture, depuis la gastronomie jusqu'à la musique, en passant par les expériences de vie »²¹¹

Cependant, ce projet ne faisait aucune mention de l'immigration latino-américaine, alors que cette dernière constitue très certainement la partie la plus visible actuellement de ces contacts entre l'Europe et le continent américain.

211 Voir <http://www.migrarescultura.es/tag/emigrar/>. Consulté en septembre 2013.

4.3.2.3. Nouvelles méthodologies : la création d'une « zone de contact »

Au sein de ces différentes approches, les musées européens vont mettre en place de nouvelles pratiques muséologiques, dont le but réside dans la création d'une « zone de contacts », dont le concept fut amplement utilisé dans la bibliographie, principalement anglo-saxonne, bien que signifiant différentes actions muséales, tel que nous l'analyserons ici.

Il fut utilisé pour la première fois par Pratt (1991), non pas dans le contexte muséal, mais pour discuter de la médiation culturelle dans le contexte éducatif, compris en tant qu'espace social « où des cultures se rencontrent, se heurtent, se battent entre elles, souvent dans des contextes de grandes relations asymétriques de pouvoir » (Pratt, 1991: 34). En utilisant ce concept dans des contextes communautaires qui explorent les relations inégales de pouvoir basées sur d'anciennes relations coloniales, l'auteure a ainsi attiré l'attention sur les stratégies qui tentent d'inclure et de collaborer avec des populations considérées comme « Autres ». Dans ce sens, dans un premier temps, ce terme se réfère à la rencontre interculturelle, surtout en lien avec le colonialisme.

Ce concept fut par la suite repris par Clifford, qui l'appliqua aux musées, en observant que les relations de pouvoir colonial décrites par Pratt se retrouvent dans l'interprétation des collections faite par les musées occidentaux, et plus particulièrement ethnologiques (Clifford, 1997 : 188-219). A partir de cette observation, et afin de dépasser ces relations de pouvoir dans l'interprétation des collections, Clifford appelle à la collaboration et au partage de l'autorité dans les musées à partir de la création d'une « zone de contacts ». Dans ce sens, selon Silven (2010:141), le patrimoine culturel devient « un instrument pour exposer les conflits et les relations inégales de pouvoir comme l'expérience coloniale ».

Cette idée de « zone de contact » s'intègre dans une perspective de l'institution en tant qu'apolitique. En effet, selon Sandell (2007 : 3), « les musées peuvent fournir un espace de tolérance où des problématiques contemporaines difficiles peuvent être explorées en sécurité et dans un esprit de dialogue ». Bonnell et Simon (2007) mais aussi Cameron et Kelly (2010) indiquent également que la diversité culturelle doit être discutée, débattue et explorée au sein des expositions. Les musées incarneraient dès lors, selon Cameron (2008), reprenant les mots de Elaine Gurian, des « endroits sûrs pour l'exploration d'idées dangereuses » (*museums as safe places for the exploration of unsafe ideas*). En effet, alors que le rôle du musée au sein de la société multiculturelle est de faire accepter la diversité culturelle et qu'il possède un rôle actif, ou encore une responsabilité sociale, toutes les thématiques doivent ainsi pouvoir être intégrées au sein du musée (Cameron, 2008 : 6), puisque ce dernier est conçu comme l'un des garants de la démocratie et de la liberté d'expression, comme l'illustre cette citation issue de l'un des panneaux d'entrée du Musée national de la Marine de Londres (*National Maritime Museum*):

« Les musées peuvent être des instruments de propagande et de contrôle social, mais dans une société libre, ils présentent les informations de manière équilibrée, sans interférence politique. De même, les musées devraient défier les idées confortables et aisées et pourraient provoquer des réponses passionnées. C'est leur rôle d'interpréter et de questionner tout autant que de montrer et de commémorer »

A partir de cette vision du musée en tant qu'instrument démocratique, Clifford insiste sur le besoin de développer les échanges culturels entre les sujets qui se rencontrent ainsi que l'auto-interprétation de la part des « communautés sources ». De la sorte, selon Mason (2010 : 25),

cette création d'une « zone de contacts » ouvre la possibilité d'un rôle plus interactif pour les musées, les transformant en « un espace perméable de rencontre transculturelle plus qu'une institution disséminant des connaissances à ses visiteurs ». D'autres, ont développé ce concept dans différentes directions, à partir notamment du concept de « zone de contact dialogique » (Witcomb, 2003b et Bennett, 2006), en lien avec les techniques de communication des expositions qui visent à établir un dialogue sur la diversité culturelle entre les visiteurs, les expositions et les commissaires. Notons enfin qu'en 2011, eut lieu la conférence : « *Re-visiting the Contact Zone : Museums, Theory, Practice* » à Linköping, en Suède.

A partir de ces particularités, le concept de zone de contact est communément utilisé dans la muséologie ethnologique pour caractériser les contacts ou les collaborations développées en lien avec des groupes culturellement divers afin d'offrir une réinterprétation des collections historiques coloniales ou des relations de pouvoir. Depuis, ce terme a été souvent utilisé comme synonyme de la « muséologie participative », tel que définie par Crooke (2007), en tentant de laisser la place, au sein des médiations établies par le musée entre le public et les objets, aux membres des cultures représentées ou à leurs descendants, immigrés ou non, compris en tant que « communautés sources », influencées de la sorte par l'approche « objet-sujet » telle que développée dans les pays « neufs », expliquée dans le chapitre précédent.

Cet intérêt des musées et des académiques européens pour la participation des représentants des « communautés sources », aussi appelées « diasporas » dans certains contextes s'est depuis institutionnalisé et se retrouve à l'échelle européenne au sein du réseau RIME qui tente de renforcer des programmes de collaboration avec des personnalités scientifiques et des intellectuels issus de communautés dont les oeuvres sont conservées dans les musées. Cet intérêt donna également naissance à deux projets de recherche, financés par le programme « Culture » de la Commission européenne; READ-ME I (Réseau européen des Associations de diasporas et musées d'ethnologie) et sa continuation READ-ME II. Selon la description qu'il en est faite par la société qui gère la mise en place du projet, la première version (10/2007-09/2009) part ainsi du fait que :

« les musées d'ethnologie sont souvent l'objet de remises en question qui résultent d'une difficulté avérée à savoir dialoguer avec les peuples dont les œuvres et les témoignages constituent nos collections ethnographiques. Cette difficulté est souvent perçue comme un reliquat du réflexe postcolonial qui suscite frustration et mécontentement au sein des diasporas établies en Europe. Ainsi, il est fréquent que des groupes ethniques, organisés en associations dans l'Union européenne, dont les cultures sont mises à l'honneur lors d'expositions, soient écartés, intentionnellement ou par maladresse, de la conception et de l'organisation d'événements qui pourtant les concernent au premier plan »²¹².

A partir de ces caractéristiques, ce projet visait à promouvoir, rétablir, voire dans certains cas, entamer un dialogue entre les musées et les ressortissants des différentes diasporas installées en Europe et concernées par les collections qui y sont présentées ou conservées, au travers

212 Voir <http://www.culturelab.be/fr/achievements/51/readme>. Consulté en mars 2014.

d'ateliers scientifiques et d'expositions. A cette première version, placée sous la direction du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, participèrent le Musée Pigorini, le Musée du Quai Branly et le Musée ethnologique de Stockholm ainsi que le Musée du Carnaval et du masque de Binche en tant que partenaire. En outre, ce projet se finalisa avec la tenue de l'exposition « Persona » (2009-2010) au Musée royal de l'Afrique centrale, qui mettait en dialogue l'histoire des masques africains exposés lors de cette exposition avec les peuples qui les avaient créés, en lien avec des œuvres d'artistes contemporains.

READ-ME II (10/2010-09/2012), comme continuation de la première version, se déroula sous la direction du Musée Pigorini de Rome, en lien avec le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, le Musée du Quai Branly et le Musée d'Ethnologie d'Hambourg (*Museum für Völkerkunde*). Selon la page web de READ-ME II, ce dernier partait du principe que les objets des collections ne sont pas immobiles et qu'ils voyagent, se déplacent dans l'espace, changeant de statut et parfois de fonction. Ainsi :

« Pour que les objets des musées deviennent les témoins d'une histoire, il est nécessaire que quelqu'un les interroge comme s'il s'agissait de personnes qui parlent à travers la voix, non seulement du conservateur, mais aussi de ceux qui reconnaissent les traces de leur propre culture. L'objet muséal doit récupérer sa subjectivité et la collaboration avec les diasporas peut contribuer à la révéler. Les collectes d'objets et les histoires conservées dans le musée doivent pouvoir être patrimonialisées par les diasporas à travers un processus de réappropriation de la mémoire par l'intermédiaire du musée »²¹³.

Pour ce faire, au travers du programme d'activités mis en œuvre, ainsi que de l'exposition « *(S)oggetti migranti* » au Musée Pigorini de Rome qui termina la projet, les objectifs étaient de:

« Renforcer les liens de collaboration entre les associations de diasporas et les musées d'ethnologie, en investissant d'avantage sur les importantes ressources humaines des populations migrantes pour redéfinir un nouveau rôle du musée et proposer un regard "autre" sur les collections qu'il possède

Proposer aux diasporas une plateforme de confrontation et de dialogue sur les thèmes de l'immigration et de l'intégration à travers une meilleure connaissance du patrimoine muséal

Favoriser la prise de conscience du migrant en tant qu'individu intégré dans une société d'accueil à travers la valorisation de savoirs et de produits appartenant à sa culture d'origine

Consolider la fonction du musée ethnologique comme centre qui permet de réduire les fractures sociales causées par les conflits interculturels comme pôle d'excellence culturelle

213 Voir <http://www.culturelab.be/fr/achievements/51/readme>. Consulté en septembre 2013.

Encourager des initiatives de coopération internationale permettant de mieux connaître et faire connaître les savoirs et traditions d'ailleurs

Contribuer à l'intégration sociale des minorités en améliorant la capacité du musée à rendre accessible aux citoyens un patrimoine partagé tant dans sa dimension matérielle que dans ses valeurs intangibles »²¹⁴

Cependant, outre ces projets, selon nos observations, ce type de pratiques ne se retrouve que rarement en tant que politique institutionnelle des musées ethnologiques européens ou de leurs rénovations. Notons cependant quelques exceptions, comme le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren (Belgique), au sein de son processus de transition et de décolonisation entre 2000 et 2010, en vue de sa rénovation à partir de 2014, tel que nous le verrons en détails ultérieurement. Notons également le Musée Horniman de Londres qui a intégré cette pratique au sein de ses expositions permanentes, et tout particulièrement de « Bienvenue dans les mondes africains » (*Welcome to African Worlds*), qui traitait des différentes visions du continent, influencé dans ce sens par les expositions réalisées par Vogel à New York, analysées dans le chapitre précédent. Cette pratique visait ainsi, dans le musée britannique, à créer une muséologie « cubiste » ou plurivocale, où différentes voix se font entendre dans l'interprétation des collections. Pour ce faire, comme cela était indiqué à l'entrée de l'exposition, cette dernière fut réalisée par une équipe de commissaires venus du Nigéria, de Trinidad et de Grande-Bretagne, avec l'aide d'académiciens américains et européens, mais également avec la participation de membres des communautés africaines, qui offraient leurs visions des collections. Ces dernières se retrouvaient ainsi au sein de l'exposition, sur un cartel situé en dessous des objets exposés présentant une photographie de la personne ainsi que son témoignage sur l'artefact, tel que l'on peut l'apprécier sur la figure 42.

Outre ces exemples, cette pratique fut surtout développée au sein de projets temporaires parallèles aux expositions, dont les résultats sont exposés au sein de vitrines spatialement séparées du reste de l'exposition. Parmi les exemples analysés au cours du travail de terrain de cette thèse, ce fut le cas du projet « Et quel est votre chose? » (*Und was ist dein ding?*) dans le cadre de l'exposition temporaire « Voir au delà de l'horizon culturel. Visions du monde » (*Weltsichten-Blick über den Tellerrand*) organisée par le Lindenmuseum en 2012 au Kunstgebäude de Stuttgart, où des personnes issues de différentes communautés de la ville interprétèrent l'un des objets des collections, liés à leur culture d'origine. Les résultats de ce projet furent intégrés dans une salle adjacente aux espaces centraux de l'exposition, où les objets ainsi que des portraits des personnes ayant participé au projet étaient exposés (figure 43). En Catalogne, cette pratique participative fut utilisée en lien avec des résidents d'origine mauritanienne vivant à Mollet del Vallès (province de Barcelone), qui participèrent à la mise en place de l'exposition « Afriques » (*Àfriques*) en 2008 au Musée ethnologique de Barcelone en lien avec le Musée national d'archéologie de Catalogne (*Museu d'arqueologia de Catalunya*) de par leurs témoignages ainsi que le prêt de certains de leurs objets.

214 Voir http://soggettimigranti.beniculturali.it/IMG/pdf/READ-ME_-_Description_de_taille_e.pdf. Consulté en septembre 2013.



Figure 42: Vue de la muséographie de l'exposition « Bienvenue dans les mondes africains » du Musée Horniman de Londres. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 43: Vue de la mise en exposition du projet « Und was ist dein ding? » dans le cadre de l'exposition temporaire « Blick über den Tellerrand! Welt Sichten » organisée par le Lindenmuseum au Kunstgebäude, Stuttgart. Cliché de l'auteur, 2012.

Enfin, d'autres institutions ont également intégré cette perspective à partir de stratégies portant directement sur le visiteur. C'est par exemple le cas du Musée d'ethnologie d'Hambourg dont les textes de chacune des expositions permanentes et géographiques sont présentés en allemand, en anglais ainsi que dans la langue dominante des continents représentés. Ainsi, les informations présentées dans l'exposition sur l'Amérique du Nord sont exposées en anglais et en français, celles de l'Amérique latine en espagnol et celles du Moyen-Orient en arabe classique. De la sorte, à partir de l'adaptation au contexte européen de cette approche « objet-sujet » telle que développée dans les pays « neufs », ce musée présente aux possibles visiteurs, étrangers ou immigrés, une vision de leurs continents dans leur langue d'origine. Cette politique de l'institution permet ainsi, d'une part, d'offrir un accès aux contenus aux populations de ces continents ainsi qu'à leurs descendants (les « communautés-sources »), soit résidant en Allemagne, soit en voyage dans le pays, tout en démontrant, d'autre part, aux visiteurs locaux, la véracité des informations présentées par le musée au sein de ses expositions, compréhensibles et accessibles aux habitants des continents présentés.

4.3.2.4. Quelle représentation du multiculturalisme?

Ces différentes approches et méthodologies, telles qu'analysées jusqu'à présent ne sont cependant pas libres de toutes critiques. En effet, il est possible d'en dégager globalement deux grandes, à partir de nos lectures et de nos observations.

La première concernerait la création de la « zone de contact », dont l'évolution du concept depuis Pratt et Clifford a progressivement fait disparaître l'idée de relations inégales entre les populations mises en contacts, issues principalement de l'histoire coloniale. Cette évolution conceptuelle pose ainsi la question de la légitimité de ce type de pratique telle qu'actuellement mise en place, en tant que synonyme de « muséologie participative ». En effet, l'une des conséquences de ce type de pratique postmoderne, visant à la déconstruction des grands discours, peut être « l'auto-exotisation » des participants, ouvrant la question quant à la pertinence des informations obtenues par ce moyen, souvent liées à l'émotion, au souvenir et à la nostalgie, dans une institution jadis au service de la science anthropologique. En outre, cette pratique aurait pour conséquence le renfort de la vision des « communautés-sources », principalement immigrées dans le cas européen, dans sa condition « transnationale », en transit identitaire perpétuel, entre l'ici et le là-bas, que l'on retrouvait également dans les musées de l'immigration, analysés précédemment.

La deuxième grande critique porte, quant à elle, sur le type de représentation de la diversité culturelle que l'on retrouve au sein des musées des cultures du monde. C'est ainsi le cas de Yazgi qui indique que cette représentation au sein des musées est dépolitisée, reproduisant l'idéologie (et donc l'ordre social) qui rend son existence possible, en passant sous silence les conflits générés par cette différence culturelle, célébrée, voire banalisée au sein des expositions. En effet, selon l'auteur :

« Derrière cette étiquette bienveillante [le multiculturalisme] se dissimule souvent un discours artificiellement dépolitisé aux effets potentiellement pervers. Les cultures sont essentialisées, étiquetées et rassemblées dans des ensembles artificiellement clos que certains musées prétendent mettre en contact (en fait, généralement en vitrine) pour illustrer 'la richesse de la diversité' humaine

(s'exprimant par exemple au travers de la métaphore de la "mosaïque"). La différence est ainsi fétichisée comme une qualité et neutralisée politiquement derrière un vœu pieux d'égalité ('tous différents, tous égaux', scande un autre slogan). Le musée se pose alors en producteur d'un discours hégémonique sur l'altérité, qui dépossède entièrement tous ceux pour qui (une autre) différence rime avec souffrance, stigmatisation ou... menace. Les dynamiques d'inventions et d'emprunts multilatéraux, la dimension hautement politique de la gestion des flux migratoires, les conflits potentiels ou les insidieuses marques d'infériorisation quotidiennes dont peuvent être affligés ces individus si riches dans leur différence sont ainsi totalement occultés. De la sorte, les possibilités de débat critique, civique et politique sont étouffées et remplacées par la bonne conscience d'évoluer dans un 'monde juste' » (Yazgi, 2005: 596)

Turgeon (2003: 196) indique dans le même sens que ce multiculturalisme, compris comme cosmopolitisme, tel que présenté au sein de ces musées, est implicitement discriminatoire. En effet, il se pare de l'esthétique de l'hétérogène, mode de vie élitiste, principalement des classes moyennes, qui aime les emprunts, les mélanges de genres, mais à condition que cette diversité bariolée n'altère pas en profondeur les valeurs persistantes. Cette stratégie multiculturelle, commercialisée également par la « cuisine du monde », la « musique du monde » et le tourisme, et qualifiée de « multiculturalisme ludique » par Matušík (1998), en tant que « toujours de l'ordre de la célébration » vide de son sens et banalise la culture, n'ayant dès lors aucun effet sur l'inclusion ni sur les inégalités. Selon Fortier (2008: 16); la stratégie de ce type de multiculturalisme est de « montrer les gens habillés dans des habits 'ethniques', servant de la nourriture 'ethnique' au son de musique 'ethnique' avec des danseurs exhibant des pas 'ethniques' », que l'on retrouve par ailleurs au sein « des célébrations de la diversité culturelle » des villes catalanes sous le gouvernement tripartite, qui servaient à présenter aux catalans la diversité culturelle apportée par les migrants (Van Geert, 2014). Dans ce type de pratique, selon Kurkiala (2002: 22-25), « la diversité est célébrée alors que 'la vraie différence' est esquivée et une sorte de diversité 'de bien-être' est établie », tandis que la question des problématiques nées de la multiculturalisation des sociétés occidentales brille par son absence.

Cette influence du « multiculturalisme ludique » au sein des musées nous semble particulièrement claire dans la demande de participation du public au sein des expositions réalisées par les institutions. Notons ainsi, parmi de nombreux exemples, le cas du MAS d'Anvers qui présente de petites activités didactiques et participatives à la fin de chacune de ses huit expositions temporaires. Ainsi, après l'exposition « la vie et la mort », le musée sollicite la participation du public afin de savoir si les visiteurs croient en la vie après la mort. Si c'est le cas, ces derniers réalisent un noeud blanc, alors qu'ils réalisent un noeud rouge si ce n'est pas le cas, permettant dès lors aux autres visiteurs de voir la proportion des visiteurs croyant en une vie dans l'au-delà (figure 44). Parmi de nombreux autres exemples, c'est également le cas de l'espace « Mur de la mémoire » (*Memory Wall*) de l'exposition « La mort importe » (*De dood leeft*) en 2012 au Musée des Tropiques qui se limitait à la possibilité du public de pouvoir écrire des messages à leurs morts (figure 45).

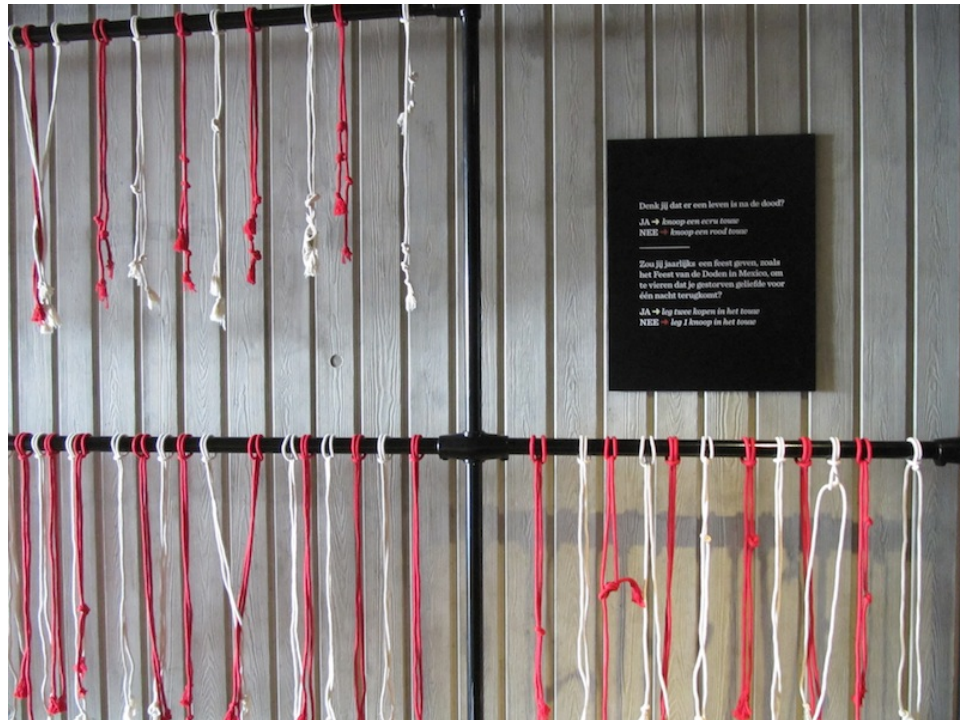


Figure 44: Vue de l'espace participatif situé à la sortie de l'exposition « La vie et la mort », MAS. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 45: Vue du « Mur de la mémoire » de l'exposition « La mort importe », au Musée des Tropiques. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre cet exemple, il est intéressant de noter que, selon nos observations, la plupart des musées réalisent actuellement des activités didactiques destinées aux familles, suite à l'importance prise par le public au sein de la « révolution symbolique » produit par les musées de civilisation, offrant aux enfants la possibilité « d'incarner les autres » au travers de l'expérience ludique et des sens mis en éveil, afin de promouvoir des valeurs respectueuses de la diversité culturelle.

Cette pratique viserait ainsi à comprendre et connaître la diversité culturelle au sein des ateliers, tel que le laisse entendre la publicité réalisée sur le site internet du musée d'ethnographie de Stockholm, présentant une photographie d'enfants déguisés en indiens autour d'un tipi tandis qu'un message indique « Apprenez-en plus sur les indiens »²¹⁵. Cette dernière est semblable en tout point aux ateliers réalisés dès les années 1930 par le Musée américain d'histoire naturelle (*American Museum of Natural History*) de New York que l'on peut observer sur la figure 46. Cette pratique était également attestée lors de notre passage au Musée royal d'ethnographie de Leyde, lors de l'exposition « Maori », où des enfants apprenaient à imiter un *haka* maori à l'aide d'un moniteur, comme nous pouvons le voir sur la figure 47.



Figure 46: Photographie de T.L. Bierwert (1939). Enfants effectuant des danses indiennes dans la salle des Indiens des plaines du Musée américain d'histoire naturelle, New York. Issu de la collection photographique en ligne de l'institution (American Museum of Natural History Library). Cliché extrait de <http://images.library.amnh.org/photos/ptm/catalog/desc/84125/2> (Consulté en octobre 2013). Reproduit avec autorisation.

215 Voir <https://www.varldskulturmuseerna.se/en/etnografiskamuseet/programme/family/>. Consulté en août 2013.



Figure 47: Vue de la réalisation d'un Haka. Musée royal d'ethnologie de Leyde. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre les ateliers, notons que ce type de pratiques se retrouve également au sein des expositions temporaires, comme c'est le cas pour l'exposition permanente sur l'Afrique au Musée ethnologique d'Hambourg. En effet, dans un espace créé à cet effet et offrant différents tissus, les visiteurs, et pas seulement les enfants, peuvent ainsi s'habiller à la mode africaine et s'admirer dans un miroir, en suivant les instructions indiquées sur les panneaux (figure 48), d'une manière similaire au Musée d'ethnographie de Stockholm qui offrait la possibilité de se « déguiser » en vietnamien au cours de l'exposition « Histoires du Mékong. Défis et rêves » (*Stories of the Mekong. Challenges and dreams*) en 2012.



Figure 48: Détail de l'installation de l'exposition permanente sur l'Afrique au Musée ethnologique d'Hambourg permettant de s'habiller avec des tissus africains. Cliché de l'auteur, 2012.

Ce filtre du marché et du tourisme de la présentation des cultures du monde est particulièrement explicite dans l'image choisie en 2012 par le Musée ethnologique (*Museu etnològic*) de Barcelone dans son poster de diffusion de la nouvelle exposition des collections américaines de l'institution représentant un autobus actuel pour le moins « folklorique » (figure 49), mais également dans certaines de ses thématiques d'exposition²¹⁶. Cette particularité fut reprise, non sans ironie, par le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren au sein de l'installation « Exotrip » réalisée à partir des dioramas des années 1950 de l'institution (figure 50), offrant par ailleurs un clin d'œil humoristique aux pratiques muséales anthropologiques de la première heure encore visibles au musée, tel que nous l'analyserons plus en détails au cours du septième chapitre.



Figure 49 : Poster de diffusion de la nouvelle présentation des collections américaines au Musée ethnologique de Barcelone. Cliché de l'auteur à partir de l'original, 2012.

²¹⁶ Certaines expositions de cette institution furent par ailleurs réalisées en lien avec des fondations ou des associations des pays présentés, se transformant de la sorte en vitrine touristique de ces derniers. Notons ainsi l'exposition « Le Carnaval de Barranquilla » (2009) qui présentait des photographies et des objets du carnaval de Barranquilla, déclaré patrimoine mondial de l'Unesco en 2003, en collaboration notamment avec l'Institut de culture et du tourisme de la municipalité de Barranquilla (*Instituto distrital de cultural y turismo de la Alcaldía de Barranquilla*). Mentionnons également dans le même sens le cas de l'exposition « Vues d'une ville-2200 années de Taschkent » (*Ansichten einer Stadt - 2200 Jahre Taschkent*) au Musée Grassi d'Ethnologie de Leipzig, soutenue par l'Ambassade de la République d'Ouzbékistan à Berlin.



Figure 50: « Exotrip ». Installation au sein du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren lors de l'exposition « Modernité fétiche ». Cliché de l'auteur, 2012.

Enfin, cette perception du multiculturalisme se retrouve tout particulièrement, et de manière peut-être encore plus explicite dans les commerces de ces institutions, bien que ces derniers soient souvent des concessions externes. Ainsi, dans la grande majorité des institutions visitées au cours de l'élaboration de ce travail de thèse, les magasins des musées ethnologiques sont particulièrement tournés vers la vente d'articles liés à cette « commercialisation de la différence culturelle » exotisante ou au développement durable, comme on peut le voir très clairement sur les figures 51 et 52. On y retrouve ainsi des exemplaires de « musiques du monde » ainsi que de nombreux objets de nombreux continents ou de publications de vulgarisation (notamment guides de voyage ou ouvrages liés aux philosophies orientales). Le Musée Grassi d'ethnologie de Leipzig (*Grassi Museum für Völkerkunde*) organise ainsi chaque année un « Bazar », grand marché ouvert au sein du musée où les visiteurs peuvent acheter des objets, semblables à ceux présentés dans les vitrines du musée, provenant de commerce juste et équitable. Outre les boutiques, notons que cette logique se retrouve également au sein des restaurants de ces mêmes institutions dont la carte et la décoration sont entièrement dédiées à la « cuisine du monde » dans l'ensemble des musées visités.



Figure 51: Vue du magasin des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles dans le cadre de l'exposition temporaire « Indiens du Brésil » (*Índios no Brasil*). Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 52: Vue du magasin du Musée d'outre-mer de Brême. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre ces critiques portant sur la banalisation des cultures et du multiculturalisme, il faut noter que certains musées présentent également une série de conflits au sein de leurs expositions. Outre le cas de musées, dont les expositions constituent des sortes de reliques de la muséologie des années 1970 et 1980, quelques musées tentent cependant de présenter certains aspects de la géopolitique moderne, et des conflits, bien qu'il soit une minorité. Notons ainsi le traitement que fait le Lindenmuseum de Stuttgart du néocolonialisme, dans une toute petite partie de l'exposition, située dans un endroit à peine visible. Citons également l'exposition « Ce que nous devons à l'Afrique » au Musée Dauphinois de Grenoble, en 2011-2012 qui traitait, au sein de l'espace « De ce que nous prenons », de la manière dont les difficultés économiques de la géopolitique africaine actuelle proviennent en partie des relations néocoloniales persistantes entre l'Afrique et l'Europe (figure 53). Notons enfin le Musée d'ethnographie de Neuchâtel qui traitait des conflits armés en Asie dans son exposition permanente, actuellement en cours de rénovation.



Figure 53: Vue de l'installation « De ce que nous prenons » de l'exposition « Ce que nous devons à l'Afrique » du Musée Dauphinois de Grenoble. Cliché de l'auteur, 2011.

Outre ces perspectives critiques par rapport à la représentation du multiculturalisme dans les musées, il est intéressant de noter que certains conflits sont également systématiquement présents dans les expositions, et tout particulièrement ceux ayant lieu dans des pays possédant une position favorisée dans l'ordre géopolitique mondial. Ainsi, alors que certaines populations, notamment africaines, dont le poids géopolitique ne permet sans doute pas d'influencer la représentation qu'il est faite d'eux au sein des musées internationaux, notons que les revendications ethniques des pays « neufs », légitimées par la multiculturalisation de ces pays, vont imprégner les musées européens.

C'est ainsi tout particulièrement le cas des populations maories, reconnues au sein du biculturalisme néo-zélandais, dont l'ensemble des expositions analysées aborde les demandes de

restitution des terres conforme au traité de Waitangi. Notons ainsi le cas de l'exposition « Maori. Leurs trésors ont une âme » présentée au Musée du Quai Branly, en lien avec le Musée Te Papa Tongarewa, dont une partie de l'exposition abordait les problématiques actuelles de ces populations, au travers d'une muséographie de couleur noire, afin de signifier l'aspect dramatique de la thématique traitée par l'exposition (figure 54). Ce sera également le cas des Premières Nations, situation à laquelle le Musée ethnologique d'Hambourg fait un clin d'oeil à l'entrée de son exposition permanente sur l'Amérique au travers du panneau d'avertissement « Passage d'esprit » (*Spirit crossing*), en se référant aux multiples revendications portant sur le statut sacré des collections dans les musées nord-américains, en lien avec leurs populations originelles (figure 55).



Figure 54: Vue de l'espace « Renverser le cours » de l'exposition temporaire « Maori. Leurs trésors ont une âme », au Musée du Quai Branly. Cliché personnel, 2012.



Figure 55: Vue de l'entrée de l'exposition sur l'Amérique du Musée ethnologique d'Hambourg indiquant que les esprits règnent dans le pays indien dans lequel le visiteur va s'immerger. Cliché de l'auteur, 2012.

Au sein de ces musées, notons également que certains aspects sombres des contacts interculturels furent également traités, avec une certaine récurrence, bien que différemment selon les pays et leurs intérêts géopolitiques. Ce sera tout particulièrement le cas de l'esclavagisme, dont la reconnaissance internationale²¹⁷ influença l'intégration de cette histoire au sein des politiques culturelles et muséales nationales, comme ce fut le cas de l'immigration analysée précédemment. En effet, le rôle des pays européens dans la traite de l'esclavage fut reconnu, bien qu'à des rythmes différents selon les pays, donnant naissance à une histoire de l'esclavagisme, et à la reconnaissance de patrimoine symbolique qui y est lié, progressivement intégré au sein des musées, et notamment des rénovations des musées ethnologiques dans leur présentation géographique de l'Amérique.

217 Notons ainsi que la Maison des Esclaves de Gorée fait partie du réseau « Sites de mémoire » tandis que l'ensemble de l'île sénégalaise est inscrite sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1978, par ailleurs sans doute plus en tant qu'élément symbolique de cette traite que pour son importance réelle dans ce commerce. L'UNESCO créa également la « route de l'esclave » et déclara la « journée internationale en souvenir des victimes de l'esclavage et de la traite négrière transatlantique » (le 25 mars), la « journée internationale du souvenir de la traite négrière et de son abolition » (le 23 août), la « journée internationale de l'abolition de l'esclavage » (le 2 décembre) ainsi que « l'année internationale de commémoration de la lutte contre l'esclavage et de son abolition » en 2004.

Outre les Etats-Unis, où cette histoire constitue le point de départ de la présence des afro-américains sur le continent²¹⁸, la Grande-Bretagne est particulièrement avancée sur ce terrain, très certainement dû à une politique nationale, comme le témoigne la présence de cette histoire dans la plupart des musées britanniques, qui tentent en outre de lier cette problématique à la question de la traite des personnes à l'heure actuelle²¹⁹. Notons également le cas des Pays-Bas où des décisions institutionnelles concernant la mémoire et l'histoire de l'esclavage furent prises à partir de 1999 dans le cadre d'une « plate-forme nationale sur le passé esclavagiste » qui aboutirent à l'inauguration, en 2002, d'un « Monument national à l'esclavage néerlandais et à son héritage » par la Reine Béatrix et à l'ouverture en 2003 du « Ninsee : Institut national de l'esclavage néerlandais et de son héritage » (*Nationaal Instituut Nederlands Slavernijverleden en Erfenis*) à Amsterdam. En France enfin, où le port de Bordeaux fut particulièrement important dans la traite d'esclaves, cette question commence à être abordée, notamment sous l'influence de certaines figures publiques postcolonialistes telles que Françoise Vergès. Ainsi, le Comité pour la mémoire et l'histoire de l'esclavage fut créé, à partir d'une loi adoptée par le Parlement en 2001 reconnaissant le rôle de la France dans le commerce d'esclaves, avec pour mission de tenter de rendre cette histoire visible en inventoriant le patrimoine lié à l'esclavage en France.

Cependant, outre ces aspects sombres des rencontres interculturelles reconnus désormais par tous, d'autres épisodes ne sont pas encore entrés au sein des musées. Ils constitueraient ainsi un patrimoine « difficile »²²⁰ des contacts interculturels, constitué par une série d'événements historiques, de relations inégales, et d'exploitations, entre les populations mises en contact, et dont les résultats sont visibles dans les sociétés reconnues comme multiculturelles. Cependant, selon MacDonald (2009), plutôt que de caractériser quel type de patrimoine est « difficile », il est surtout important de définir quel patrimoine peut être présenté au sein des musées. Guibal (2007) indique ainsi que le musée a besoin de temps et de déplacement temporel pour pouvoir intégrer certaines thématiques en son sein. En effet, selon l'auteur, avec le temps, les sujets sensibles deviennent plus faciles à présenter « sereinement » du fait d'avoir pu les analyser en abordant les différents enjeux et aboutissants tout en proposant les différents points de vue. Dans ce sens, selon Chambers, qui se réfère aux musées nationaux, principalement d'histoire, les musées représentent ce qu'il s'est passé, mais aussi ce qui a été oublié, marginalisé, caché ou

218 Cette question est en effet soulignée par la grande majorité des musées communautaires afro-américains dès les années 1950, tout en constituant une question fondamentale au sein d'institutions récemment inaugurées, tel que le Musée de la diaspora africaine (*Museum of African Diaspora*) crée en 2005 à San Francisco, ainsi que le futur Musée national de l'histoire et de la culture africaine-américaine (*National Museum of African American History and Culture*), voté par un acte du congrès en 2003, qui devrait aborder largement cette thématique lors de son inauguration.

219 Notons ainsi le Musée des Quais de Londres (*Museum of London Docklands*) ou le Musée national de la Marine (*National Maritime Museum*), qui intègrent dans leur discours le rôle joué par le pays et ses différents ports dans le commerce d'esclaves. Notons également le Musée international de l'Esclavage (*International Slavery Museum*) de Liverpool, inauguré en 2007 et premier musée de ce type en Europe. Enfin, parmi de nombreux autres exemples, dans le cadre de la célébration, en 2007, du bicentenaire de l'abolition de l'esclavage, le Musée de Manchester (*Manchester Museum*), organisa l'exposition « Rompre les chaînes » (*Breaking the chains*) tandis que le Musée de Hackney (*Hackney Museum*) réalisa l'exposition « Abolition 07 ».

220 Au cours de la première décennie du nouveau millénaire, de nombreux auteurs anglo-saxons ont traité de cette question au sein des musées. Notons ainsi les ouvrages de Meskell (2002), Mazda (2004), Sandell (2006), Bonnell et Simon (2007), Teslow (2007), Parkill (2008), MacDonald (2008), Logan et Reeves (2008), ainsi que ceux de Silven et Björklund (2006) et de Silven (2010) dans le contexte suédois.

renié. Il existerait dès lors selon l'auteur des muséaux potentiels qui seront remplis de futures reconnaissances politiques (Chambers, 2012).

Au sein de ce patrimoine « difficile » des contacts interculturels, notons tout particulièrement le cas de la période coloniale, encore assez peu abordée au sein des musées ethnologiques, si ce n'est selon une perspective historique et réflexive, tel que nous le verrons dans la partie suivante, ou à partir de la mise en place de pratiques muséales décolonialistes, influencées par les questionnements nés dans le contexte des « pays neufs », dont le but vise à déconstruire la perception occidentale du monde. Bhabha (1992), représentant des théories postcoloniales, annonçait ainsi au début des années 1990 que le fait de « faire abstraction de l'histoire coloniale dans un effort d'appréhender les cultures passe sous silence les controverses et les dissensions »²²¹. En effet, selon l'auteur, « représenter l'altérité et non pas se l'approprier implique de mettre l'accent sur l'histoire des conflits, la domination, la résistance, l'histoire qui a modelé la façon dont les objets non-européens ont été appelés à représenter la diversité humaine » (Bhabha, 1992 : 85-89). Rappelons ainsi que l'utilisation du concept de « zone de contact » dans les musées est partielle par rapport aux premières définitions qui en furent faites, abandonnant progressivement la prise en compte de l'aspect asymétrique des relations qui s'y créent. Ainsi, selon Edwards et Mead,

« alors que les expositions qui emploient un ton de célébration pour générer de nouveaux discours d'appartenance peuvent répondre aux demandes d'une plus grande inclusion, elles ne permettent pas de mesurer (incommensurable) le besoin d'aborder le passé colonial qui préfigure les sociétés multiculturelles. En effet,

221 En France, longtemps taboue, la mémoire liée à la guerre d'indépendance d'Algérie fait surface depuis le début des années 2000, au travers de la publication de témoignages, d'ouvrages cinématographiques mais également par son traitement au sein des institutions muséales françaises. Bien que cette question mériterait largement l'écriture d'une thèse, notons ici la réalisation de l'exposition « Français d'Isère et d'Algérie » portant sur les « Pieds Noirs » au Musée Dauphinois en 2003-2004 dans le cadre de « Djazaïr, une année de l'Algérie en France ». Cette exposition, née d'échanges avec l'ensemble des associations concernées, traitait en effet des mémoires des migrants qui quittaient le Dauphiné pour s'installer en Algérie dès 1840 mais également des immigrés originaires d'Algérie, des Français rapatriés, des Harkis et anciens combattants qui arrivèrent dans le Dauphiné suite à la proclamation de l'indépendance. Plus tardivement, dans le cadre du cinquantenaire des accords d'Evian, bien que peu célébré, notons l'exposition « Algérie 1830-1962 » au Musée de l'Armée de Paris en 2012 ainsi que le traitement des migrations algériennes en France lors de l'exposition « Vies d'exil-1954-1962. Des Algériens en France pendant la guerre d'Algérie » à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration en 2012-2013. Dans ce contexte, notons que certains intellectuels et représentants de la société civile ont souhaité la création, au travers d'un manifeste publié le 8 mai 2012 dans le quotidien « Libération », d'un lieu de mémoire national, et non communautaire, qui rassemblerait :

« Tous les récits produits par la longue histoire de la colonisation française et les flux migratoires extra-européens en France, aux côtés du récit migratoire et d'une lecture dynamique de l'histoire de France. Nous ne parlons pas d'un passé révolu mais de notre présent, celui d'une société plurielle appelée à forger en commun son avenir. Car, nous sommes tous les héritiers de cette histoire qui doit pouvoir désormais se transmettre dans une grande institution culturelle. Un lieu pour mettre en contexte et en conversation ces passés, où croiser les mots et les représentations des 'peuples autochtones', des esclaves, des colons, des travailleurs migrants dans les colonies, des travailleurs immigrés et de leurs enfants dans l'Hexagone, des anciens combattants, des supplétifs des armées coloniales, des harkis, des rapatriés, des bagnards aux colonies, des nouveaux migrants... tous citoyens français, tous ceux sans qui la France ne serait pas la France. Un lieu pour inscrire l'histoire de la société française dans l'histoire globale. Un lieu innovant et nécessaire. Un lieu exemplaire ».

Notons enfin l'inauguration prévue en 2014 du Musée de la France en Algérie à Montpellier qui abordera très certainement ces questions. Cependant, certains aspects de cette histoire continuent d'être complexes, et restent peu traités au sein des institutions muséales, comme c'est très certainement le cas des Harkis. Ainsi, suite à l'affirmation de Guibal (2007), analysée ici, il est clair que la société française n'est pas encore prête pour présenter cette histoire « difficile », encore trop sensible. Il faudra ainsi sans doute attendre plusieurs années avant que des publications, notamment de Fatima Besnaci-Lancou, des travaux et des conférences sur le thème ouvrent la voix à une reconnaissance nationale de cet épisode sombre de l'histoire nationale. Notons ainsi qu'en lieu récemment, en 2013, l'exposition « Harkis en présence » à l'Hôtel des Invalides, qui constitue un premier examen officiel de mémoire de cette histoire.

comme type de politique socioculturelle dirigée vers le présent, déviant la conscience historique, le multiculturalisme (comme discours politique) peut fonctionner comme une diversion du passé colonial, tout en obstruant la vue » (Edwards et Mead, 2013 : 20)

4.3.3. L'approche réflexive et déconstructiviste

Une autre stratégie mise en place par les institutions ethnologiques dans leur processus de rénovation, fut de se présenter au public en tant que production socioculturelle, afin de tenter de rompre les liens entretenus jadis entre cette institution et une vision coloniale du monde, en utilisant de la sorte les résultats des études de la « théorie muséologique » des années 1980 influencées par les études postcoloniales et les études culturelles. En effet, selon Dias (2000 : 26), même s'il n'existe plus de musées coloniaux à l'heure actuelle, la grande majorité de ces institutions participent encore de la culture du colonialisme. En outre, selon Desroches et Desrosiers (1995: 8) ainsi que Aubert (2007 : 166), l'Anthropologie reste attachée dans la représentation sociale au colonialisme. Pour rompre ces liens jugés immoraux dans une société se souhaitant postcoloniale, certains musées tentèrent de se décoloniser au travers d'une perspective critique des collections, en rendant compte du contexte d'acquisition des collections du musée, en retraçant l'histoire de collectionneurs, des collectes d'objets ou de grandes figures de l'anthropologie dans le contexte de la perception coloniale du monde qui constituent le coeur des collections actuelles de l'institution. Ces différentes pratiques expositives peuvent ainsi être regroupées au sein d'une muséologie que l'on peut qualifier de réflexive, où l'utilisation de la documentation visuelle constitue une part très importante de la muséologie, se superposant parfois, et de manière consciente, au texte, entretenant dès lors de nombreux liens avec la « muséologie praxiologique ».

Certaines institutions présentèrent ainsi les grandes expéditions qui donnèrent lieu aux collections actuelles à partir d'expositions temporaires, selon une tradition que Jamin (1998) identifia comme conséquence de la séparation de l'ethnologie muséale et académique, le musée étant alors condamné à commémorer les grandes missions passées au cours des années 1980 et 1990. Au long de notre travail de terrain, nous avons pu observer de nombreuses expositions de ce type. Ce fut ainsi le cas de « 1913-1918: expédition Arctique » en 2011-2012 au Musée Canadien des Civilisations, ou encore « Expéditions. Rapporter le monde dans ses bagages » au Musée des Cultures de Bâle en 2012 qui présentaient chronologiquement les différentes expéditions des ethnologues bâlois. D'autres institutions intègrent également cette histoire au sein de leurs expositions permanentes à partir d'une série de pratiques muséologiques. Certaines leur dédient ainsi une salle entière, comme c'est le cas du Musée des cultures d'Helsinki dont les textes inscrits sur les murs présentent l'histoire de l'institution et de ses principaux mécènes (figure 56). D'autres musées enfin intègrent l'histoire des collections au sein même des expositions permanentes, dans un second parcours de l'exposition, comme c'est le cas de la « Rivière » du Musée du Quai Branly ou du Musée royal d'ethnologie de Leyde, qui présente les figures importantes du collectionnisme sur la tranche des vitrines des expositions géographiques (figure 57).



Figure 56: Vue de la salle « réflexive » du Musée des cultures du monde d'Helsinki. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 57: A droite sur la tranche de la vitrine, vue des informations sur l'histoire des collections. Exposition permanente du Musée royal d'ethnologie de Leyde. Cliché de l'auteur, 2011.

Notons cependant ici que cette réflexion déconstructiviste des musées ethnologiques s'intègre également dans le cadre d'une réflexion plus large que l'on retrouve au sein des études muséales, et qui touchera l'ensemble des institutions, donnant lieu à de nombreuses publications portant sur l'histoire du musée. En effet, comme cela fut indiqué par Poulot (2004), la constitution des collections fut l'objet de nombreuses recherches. Ainsi, à la suite de Pomian

(1987) tout particulièrement, ces études mirent en évidence le caractère international des mécanismes d'acquisitions, de transmissions et de conservation des œuvres, tout particulièrement dans le cas des célébrations d'anniversaire des institutions. Cependant, tel que noté par l'auteur, l'histoire des musées au sein de ces recherches se confond avec le récit de socialisation de leurs fonds, sans aborder l'histoire sociale.

Outre cette histoire des collections, d'autres musées tentèrent également de présenter aux visiteurs la démarche ethnologique, à la base du travail du musée, ainsi que l'évolution de la discipline et ses effets sur le musée. Notons enfin l'exposition de longue durée « Retour d'Angola » (de 2007 à 2010) du Musée ethnographique de Neuchâtel qui présentait l'expédition ethnologique à partir d'une perspective anthropologique. D'autres institutions tentèrent également de présenter ce lien avec l'ethnologie au travers d'installations au sein de leurs expositions permanentes. Notons ainsi la recreation du bureau de Pigorini qui accueille les visiteurs à l'entrée du musée romain (figure 58) ou encore la salle « Origines du Musée » du Musée d'Anthropologie de Madrid qui insiste sur l'importance de l'Anthropologie physique dans le développement historique de l'institution, originellement Musée Anatomique lors de sa création, au travers de l'exposition de la momie Guanche, peuple autochtone actuellement disparu de l'île de Tenerife, du squelette du « Géant Extreménien » ou encore de bustes et de statues présentant ce qui étaient alors conçues comme les différentes « races » humaines (figure 59). Notons enfin la perspective « métamuséale » du Musée Pitt-Rivers d'Oxford qui constitue un exemple de « musée du musée ethnologique », en ayant gardé l'organisation originale du musée dès sa création, caractérisée par une approche évolutionniste des collections, bien qu'ayant intégré de nouvelles perspectives, tel que nous avons pu le voir au cours de cette étude.



Figure 58: Restitution du bureau de Pigorini situé à l'entrée du Musée Pigorini de Rome. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 59: Vue de la salle « Origines du Musée » du Musée d'Anthropologie de Madrid. Cliché de l'auteur, 2014.

Notons également la réalisation d'expositions sur l'évolution des perceptions des productions matérielles des « Autres », similaires aux expositions réalisées par Susan Vogel, analysées au cours du chapitre précédent. Soulignons ainsi le cas de l'exposition « D'un regard à l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie », en 2006-2007, qui fut la première exposition du Musée du Quai Branly, qui étudiait certains des changements caractéristiques dans la manière dont les Européens ont regardé les autres peuples et les autres arts tout en dessinant l'évolution des contextes culturels dans lesquels les objets exotiques ont été considérés : étrangeté, réduction, dégoût, exotisme. Cette première exposition contribua ainsi à expliquer la nouvelle vocation de l'institution et rappelait que la création du Quai Branly ne constituait qu'une étape dans cette histoire du goût et des regards de l'Occident. Cette exposition nous démontrait enfin que l'histoire de la collecte des objets permet d'étudier la manière dont on a voulu représenter les cultures selon les époques. Du pur témoin de civilisation qui l'a produit, l'objet de musée peut aussi devenir le révélateur de notre regard sur les autres, voire de notre regard sur les questionnements suscités par ce regard.

Au sein de cette approche réflexive, certaines expositions traitèrent également directement de l'histoire coloniale. Outre les études de cas, dont le traitement du colonialisme sera abordé par la suite, notons le cas du Musée universitaire de Bergen qui présenta en 2013 l'exposition « Colonialisme. Les Norvégiens à l'aventure et les grandes entreprises en Afrique et dans le Pacifique » (*Colonialism. Norwegians on adventure and big business in Africa and the Pacific*) portant sur le rôle de la Norvège au sein des dynamiques coloniales. Ce fut également le cas de

l'exposition temporaire « L'album colonial » (*Colonial Album*) réalisée en 2012 au Musée Pitt-Rivers dans le cadre du projet de recherche européen PhotoCLEC (*Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture*), afin d'offrir une perspective comparative de l'identité culturelle européenne²²². Cette dernière présentait différents albums photographiques de familles (d'entre 1905 et 1935) ayant participé à l'expérience coloniale, et dont les clichés permettaient d'explorer la période coloniale ainsi que les diverses relations qui s'y établirent entre les différentes cultures à partir d'un point de vue intimiste (figure 60). Notons enfin les expositions temporaires portant sur la propagande coloniale, dont l'exposition « Propagande coloniale » du Musée ethnologique de Dalhem visitée au cours de notre travail de terrain.



Figure 60: Vue de l'exposition temporaire « L'album colonial » au Musée Pitt-Rivers. Cliché de l'auteur, 2012.

Les musées ethnologiques ne furent pas les seules institutions à traiter de l'histoire coloniale, bien qu'ils en constituent l'une des parties les plus visibles actuellement. Il existe en effet de nombreuses traces de l'histoire coloniale au sein des anciennes métropoles. Dans ce sens, la présentation au sein des musées ethnologiques, ou des anciens musées coloniaux de cette

222 Voir <http://photoclec.dmu.ac.uk/>. Consulté en avril 2014.

histoire coloniale, correspond souvent à la volonté politique de traitement de cette mémoire. Ainsi, en Allemagne, notons qu'au cours de notre travail de terrain, le Musée FHXB Friedrichshain-Kreuzberg du quartier de Kreuzberg berlinois présenta en 2013 l'exposition « Histoire coloniale sur le quai: de Gröben à May Ayim » (*Kolonialgeschichte am Ufer: von Gröben zu May Ayim*) qui traitait de la politique berlinoise de la mémoire coloniale au travers du changement de nom d'une artère du quartier de Kreuzberg dans le but d'effacer le passé colonial de la ville²²³.

Dans une perspective similaire, de nombreuses institutions vont également montrer au sein de leurs expositions, temporaires ou permanentes, la manière dont ils contribuèrent à construire une certaine image de « l'Autre ». Notons enfin les expositions portant sur les expositions universelles et les « spectacles de la différence », parallèles à la construction des premiers musées ethnologiques tels qu'analysés au cours du premier chapitre. Ce sera ainsi le cas de l'exposition « Les autres hommes : les autres cultures comme amusement » (*De exotische mensen : andere culturen als amusement*) au Teylers Museum de Haarlem (Pays-Bas) en 2009-2010 et au Musée du Dr. Guislain à Gand en 2009. Ce fut également le cas de l'exposition « Exhibitions », au Musée du Quai Branly en 2011-2012, qui portait sur la représentation de l'altérité lors des expositions universelles et coloniales au cours du XIXe siècle jusqu'à la seconde guerre mondiale, dont l'écho fut particulièrement important dans les médias et parmi le public²²⁴.

Ce type d'approche déconstructiviste, influencée par les études postcoloniales, et que l'on retrouvait déjà en Amérique du Nord à la fin des années 1980 dans l'exposition de la création de stéréotypes sur ces populations, tel qu'analysé dans le chapitre précédent, va se développer en Europe au cours des années 1990 et 2000, dans le contexte de lutte contre le racisme et de la chasse aux représentations stéréotypées, principalement des populations africaines²²⁵. En effet, Hall écrit à cette époque que « le racisme devrait être vu comme une structure de connaissance et de représentation, avec une énergie symbolique et narrative ainsi qu'un travail qui vise à nous sécuriser ici et l'autre là-bas, en figeant chacun dans son lieu » (Hall, 1992). Dans ce cas, la

223 Cette exposition traitait du Quai Gröben, nommé de la sorte en 1895 à la veille de la tenue de l'exposition coloniale du parc de Treptow en 1896 vers lequel l'artère menait, du nom de Otto Friedrich von der Gröben, qui dirigea en 1683 une expédition en Afrique de l'Ouest sous l'égide du Grand Electeur de Brandebourg et qui fonda la colonie de Fredericksburg dans l'actuel Ghana. Suite à une série de débats tenus par la société civile et les groupes politiques locaux, cette artère fut rebaptisée en 2009 Quai May Ayim, du nom de la poétesse allemande-ghanéenne qui fut au cours de sa vie une militante contre le racisme.

224 Notons que la question des zoos humains est particulièrement traitée depuis plusieurs années, suite à l'influence des attitudes postcolonialistes et sans doute une certaine volonté de se convaincre que cette période est considérée comme passée. Notons ainsi en 2010 le cas du film « Vénus noire » du réalisateur franco-tunisien Abdellatif Kechiche portant sur l'histoire de la Vénus Hottentote. Parmi de nombreux autres exemples, notons également, en 2014, la tenue du projet « European Attraction Limited » en Norvège qui visait à recréer un zoo humain à partir de bénévoles venus des quatre continents. Voir <http://www.europeanattractionlimited.com/>. Consulté en mai 2014.

225 Cette chasse aux représentations, qui donna lieu en France à la création de SOS Racisme en 1984, fut particulièrement médiatisée dans l'Hexagone lors des controverses autour des biscuits « Bamboulas » de l'entreprise Saint Michel ou encore de l'iconographie de la boisson chocolatée « Banania ». Bien que plus tardive, notons, entre 2007 et 2012, la controverse autour de la bande dessinée « Tintin au Congo », réalisée entre 1930 et 1931. En effet, la Commission britannique pour l'égalité des races jugea à cette époque la bande dessinée comme raciste, pour l'utilisation qu'Hergé y fait des stéréotypes raciaux, et demanda à en retirer les exemplaires des libraires. Cette controverse se déplacera alors en Belgique entre 2010 et 2012 puis en Suède en 2012, bien que les plaintes furent successivement rejetées par les différents tribunaux alléguant au contexte dans lequel cette fiction fut réalisée.

publicité va ainsi être particulièrement utilisée dans son recours aux représentations stéréotypées, ainsi que son caractère explicite.

Notons ainsi l'exposition « Blanc sur Noir » (*Wite over Zwart*) au Musée des Tropiques (*Tropenmuseum*) d'Amsterdam en 1989-1990 qui se déplaça ensuite à Bruxelles, Copenhague et Séville, et qui tenta d'illustrer la manière dont naissent les stéréotypes et la discrimination en tentant de déconstruire les clichés sur l'Afrique au travers de la culture populaire occidentale. Dans le même sens, notons également l'exposition itinérante « Représenter le paradis: la photographie coloniale de Samoa: de 1875 à 1925 » (*Picturing Paradise : Colonial Photography of Samoa : 1875 to 1925*) produite par le Southeast Museum of Photography du Daytona Beach Community College et le Musée Rautenstrauch-Joest de Cologne, ensuite exposée au Musée Pitt Rivers en 1995 et qui explorait la biographie culturelle d'images historiques de Samoa en soulignant la naissance des stéréotypes. Enfin, en France, mentionnons tout particulièrement la tenue de l'exposition « Vahinés et Kannibals. Imagerie des mers du Sud » réalisée en 2002 au Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie de Paris avant de sillonner en régions, dont le but était, selon la commissaire, de « briser les clichés, de détruire l'imagerie, de tordre le coup aux stéréotypes et de rencontrer des hommes et des femmes dans la vérité de leurs destinées » (Boulay, 2001 : 3). Enfin, et plus tardivement, on retrouvera ce type de pratique au Musée ethnologique de Barcelone, qui aborda l'iconographie stéréotypée des populations africaines lors de l'exposition « Afriques » (*Afriques*) en 2008, en lien avec le Musée catalan d'Archéologie (*Museu d'Arqueologia de Catalunya*).

Dans une perspective tout à fait similaire, notons que les questionnements nord-américains portant sur la construction d'une représentation stéréotype des Premières Nations se retrouvent également dans de nombreux musées ethnologiques européens, selon la même perspective déconstructiviste, suite à son influence muséologique et politique analysée auparavant. Notons ainsi que l'exposition permanente du Musée ethnologique de Dalhem portant sur l'Amérique traite, dans le premier espace de l'exposition, de la récupération et de l'interprétation de l'image de l'Indien nord-américain, par la publicité, le sport ainsi que l'imaginaire littéraire et cinématographique, principalement nord-américain, au travers d'une série d'objets particulièrement illustratifs visuellement (figure 61). C'est également le cas de l'exposition permanente du Musée ethnographique de Stockholm, semblable en de très nombreux points, et qui présente la réappropriation de ces mêmes images dans le contexte suédois à partir d'un point de vue réflexif et critique (figure 62).



Figure 61: Vue de l'entrée de l'exposition portant sur l'Amérique et les Indiens au Musée ethnologique de Berlin. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 62: Vue de l'une des vitrines de l'exposition permanente portant sur l'Amérique du Musée ethnographique de Stockholm. Cliché de l'auteur, 2012.

D'autres expositions montrèrent également la représentation historique de l'étranger (colonisé ou immigré) vivant dans les métropoles. En Allemagne, ce fut le cas de l'exposition « Etrangers » (*Vreemde*) au Musée d'histoire allemande (*Deutsches Historisches Museum*) de Berlin en 2010, réalisée en collaboration avec la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration, qui portait sur la représentation de « l'Autre » depuis la période coloniale jusqu'à l'heure actuelle. Mentionnons enfin l'exposition « Modernité fétiche » (*Fetish Modernity*), lorsqu'elle fut exposée au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren en 2011-2012, où des œuvres d'artistes contemporains questionnaient la construction des identités et de notre vision des autres, au travers de photographies des membres des diasporas africaines de Belgique au milieu de la forêt, selon la représentation que l'on avait des « sauvages » à l'époque coloniale. Notons ici que ces dernières sont similaires en de nombreux points à ce que nous avons qualifié « d'art postcolonial », aujourd'hui intégré dans les musées alors qu'il fut, au cours des années 1980 et 1990, l'un des « pyromanes » qui déclencha la crise de l'institution anthropologique.

Outre ces expositions sur l'histoire de l'institution et la création de l'image de l'altérité, cette perspective réflexive se retrouve également dans les installations muséographiques de certaines institutions ayant mis à terme une profonde réflexion muséale quant à son histoire et à l'évolution de la pratique anthropologique, utilisant notamment l'humour et la parodie en tant qu'élément de déconstruction. C'est ainsi le cas du Musée d'ethnologie de Leyde qui, au sein de l'espace « Objets étrangers » de l'exposition « En expédition » (*Op expeditie*) en 2012, exposait un objet océanien, dont la forme rappelait directement aux visiteurs une fourchette. Sous cet objet, un cartel identifiait l'objet de la manière suivante:

« Ceci est une fourchette de cannibale de Fiji. Cette fourchette était seulement utilisée pour consommer de la viande humaine durant les cérémonies spéciales. La fourchette, qui avait souvent un nom propre, pouvait seulement être manipulée par des personnes importantes ou par le prêtre »

Cette pratique peut également être observée au sein du nouveau Musée Rautenstrauch-Joest-Museum des cultures du monde de Cologne (*Rautenstrauch-Joest-Museum. Welt kulturen*), qui, avec beaucoup d'humour représentait la pratique ethnologique classique de classification des artefacts au sein des salles d'expositions permanentes du musée. En effet, dans l'espace « Le monde dans une vitrine: le musée » de l'exposition permanente « Les hommes dans leurs mondes » (*Der Mensch in seinen Welten*), le musée y exposait plus de trois-cent objets de la région du Massim de Nouvelle-Guinée récoltés par les anthropologues du début du XIXe siècle, et exposés selon l'approche ethnologique de l'époque, qui nous éclairent plus sur les collectionneurs que sur les populations représentées (figure 63). Selon cette même logique, le musée réalisait un clin d'œil à l'histoire des musées ethnologiques, et tout particulièrement de leur reconstitution des habitats du tiers-monde au cours des années 1960 et 1970, selon une logique mimétique. La reconstitution des tentes de l'espace « Touareg » du Musée de Cologne (figure 64) est en effet presque identique à l'une des reconstitutions de l'exposition « Sahara » présentée au Musée des Tropiques d'Amsterdam en 1961-1962 (figure 65), allant même jusqu'à intégrer le contexte géographique de l'espace exposé au travers d'une série d'illustrations peintes sur les murs.



Figure 63: Vue de la muséologie typologique utilisée dans l'espace « Le monde dans une vitrine: le musée » du Musée Rautenstrauch-Joest. Musée des cultures du monde de Cologne. Cliché de l'auteur, 2013.



A gauche, figure 64 : Vue de l'installation de l'espace « Touareg » de l'exposition « Les gens dans leurs mondes » au Musée Rautenstrauch-Joest de Cologne. Cliché de l'auteur, 2012. A droite, figure 65 : Photographie inconnue. Vue d'une installation de l'exposition temporaire « Sahara » au Musée des Tropiques, 1961-1962. Cliché extrait de la base de données de l'institution. Reproduit avec autorisation.

Outre ces exemples muséologiques et muséographiques du contexte européen, l'un des musées qui a sans doute poussé le plus loin cette réflexion, en l'intégrant en tant que méthodologie institutionnelle, fut le Musée Ethnographique de Neuchâtel. Ce dernier propose en effet, depuis les années 1980, des approches thématiques et des problématiques dont l'objectif vise à déconstruire nos préjugés sur les autres et sur nous-mêmes (GHK, 2002 : 9 et Roigé, 2007). Hainard, directeur de l'institution depuis les années 1980, définissait la pratique du musée comme « une anthropologie de soi » qui réfléchissait non plus sur les autres mais sur nous-mêmes, selon une approche non pas identitaire, mais plutôt à partir d'une anthropologie réflexive qui questionne nos constructions, nos connaissances et nos manières de faire. Ainsi,

selon Hainard, « l'école enseigne, mais le musée doit déconstruire, remettre en question le savoir » (Hainard, 2007 : 5). Le métier d'ethnologue doit en effet porter, selon lui, à déconstruire la culture dans laquelle nous vivons, en essayant de comprendre comment nous l'avons construite (Hainard, 2007 : 2). Cette méthodologie fut décrite par Hainard de la manière suivante :

« nous devons chercher à savoir comment nous réfléchissons, décrypter notre fonctionnement, découvrir la manière dont nous construisons nos stéréotypes et nos idéologies. Ainsi, nous pourrions enfin comprendre comment nous avons regardé les autres. Penser à la place des Touaregs, ce n'est pas notre travail. Nous ne sommes pas là pour penser pour les autres. Ce qui est important, c'est de comprendre comment nous les avons vus, comment nous avons accaparé leur culture matérielle, comment nous l'avons comprise, ce que nous en avons fait » (Hainard, 2007 : 4)

Notons que depuis le départ d'Hainard, Gonseth, le nouveau directeur, continue dans la même direction, en tentant de répondre, au cours de ses expositions, à deux grandes questions:

« Pourquoi pensons-nous ce que nous pensons et faisons-nous ce que nous faisons ? En quoi et pourquoi sommes-nous si proches et si différents des autres et quel statut donner à ces différences et à ces ressemblances ? » (Gonseth, 2012)

Suivant cette volonté anthropologique et muséologique, selon Gonseth (2005a: 377), les expositions réalisées au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel peuvent être réparties en trois groupes distincts. Le premier regroupe une série d'expositions thématiques portant sur la déconstruction des catégories culturelles et sociales ainsi que sur le jeu des symboles et des classifications dans un domaine particulier²²⁶. Le second concerne une série d'expositions théoriques portant sur la déconstruction des processus sociaux, des dynamiques socioculturelles qui conditionnent notre vie quotidienne²²⁷. Enfin, le troisième regroupe une série d'expositions méta-discursives portant sur la déconstruction de l'essence et des matériaux de la démarche muséographique²²⁸. Au sein de cette dernière catégorie, notons tout particulièrement l'exposition « Le Musée cannibale » (2002), l'une des réalisations qui eut le plus d'impact au niveau ethnologique, et qui partait de l'hypothèse que notre pratique muséale est cannibale, imaginant l'autre symboliquement dans un contexte plus global de refus de l'altérité. En effet, selon les commissaires,

226 Ce fut le cas des expositions « Le corps enjeu » (1983), « Des animaux et des hommes » (1987), « Les ancêtres sont parmi nous » (1988), « Les femmes » (1992), « Natures en tête » (1996) et « L'art c'est l'art » (1999).

227 Ce fut le cas des expositions « Etre nomade aujourd'hui » (1979), « Naître, vivre et mourir » (1981) sur les rites de passage, « Le mal et la douleur » (1986) sur l'ordre et le désordre, « A chacun sa croix » (1991) sur la commémoration et l'argent, « Si... » (1993) sur la pensée ordinaire, « Marx 2000 » (1994) sur la toute-puissance du marché, « La différence » (1995) sur la construction sociale de l'inégalité, « Pom pom pom pom » (1997) sur la musique et les rapports sociaux, « X-spéculation sur l'imaginaire et l'interdit » (2003) sur l'imaginaire et les interdits sexuels face à la consommation, « Remise en boîtes » (2005) sur le marché de la mémoire.

228 Ce fut le cas des expositions « Collections passion » (1982) sur ce que signifie le fait de collectionner, « Objets prétextes, objets manipulés » (1984) sur ce qu'est un objet de musée, « Temps perdu, temps retrouvé » (1985) sur ce qu'est un musée, « Le salon de l'ethnographie » (1989) sur le marché des biens symboliques, « Le trou » (1990) sur le discours sur l'imaginaire, « Derrière les images » (1998) offrant une réflexion sur l'image, « La grande illusion » (2000-2001) sur l'exposition face au texte et « Le musée cannibale » (2002) sur le musée face au patrimoine des autres.

« Les musées en général et les musées d'ethnologie en particulier sont un lieu privilégié où s'expose et se résout le paradoxe en question, puisqu'ils offrent un espace pour l'ingestion de l'autre et un simulacre d'ouverture à l'altérité en laissant penser que cet autre devenu même est enfin assimilable » (GHK, 2002: 13)

Alors que certaines des expositions du Musée de Neuchâtel ont pu être critiquées pour leur intellectualisme, que certains membres du public pourraient ne pas comprendre, il est intéressant de noter au contraire que cette institution est particulièrement valorisée par la grande majorité des anthropologues rencontrés lors de l'élaboration de cette thèse. Notons cependant que cette dernière semble surtout connue dans le monde francophone et méditerranéen, alors que l'institution semble très peu citée dans la littérature anglo-saxonne. En effet, dans le contexte anglo-saxon et nord-américain, alors que de nombreuses institutions présentent des expositions portant sur la déconstruction de la représentation des populations autochtones et des minorités ethniques, peu d'institutions prirent la même direction que le musée suisse. En effet, selon Shelton (2001: 145), alors que muséologie réflexive se popularisa au cours des années 1980, l'adoption de l'exposition formaliste et comparative conduira le musée ethnologique à ignorer progressivement l'anthropologie critique, si ce n'est dans quelques cas concrets.

Ainsi, selon Shelton, les seules expositions similaires à la logique du musée suisse seraient ainsi l'exposition dirigée par Kenji Yoshida « Les images des autres cultures » (*Images of other cultures*) en 1997 au Musée national d'ethnologie d'Osaka qui explorait les représentations interdépendantes des cultures occidentales, japonaises, africaines et pacifiques au cours des XIXe et XXe siècles. Sur le continent européen, l'auteur mentionne également les expositions dirigées par Bouquet comme « Artefacts mélanésien » (*Melanesian artefacts*) au Musée d'Ethnologie (*Museu de etnologia*) de Lisbonne en 1988, « Homme-singe, singe-homme » (*Man-ape ape-man*) au Musée d'histoire naturelle (*Nationaal Natuurhistorisch Museum*) de Leyde en 1993 et « Rapporter tout à la maison » (*Bringing it all back home*) au Musée ethnographique de l'université d'Oslo en 1996 qui exprimaient le projet déconstructiviste de l'auteur de dévoiler les stratégies grâce auxquelles les valeurs et les significations sont attribuées aux objets par leur insertion dans des discours historiques et culturels spécifiques.

C'est cependant en Grande Bretagne qu'une des expériences les plus intéressantes de ce genre fut menée au cours des années 1990. En effet, les stratégies d'exposition employées par la Faculté et les élèves de l'Université du Sussex entre 1991 et 1995 ont exploré des expositions non-conventionnelles et critiques au travers de nouvelles présentations des collections du musée de Brighton, dans le cadre du projet *Cultures Project* mené dans le contexte d'un cours de muséologie critique de l'Université. Dans ce sens, cette expérience souhaitait souligner le fait que le musée légitimait ses pratiques en rappelant que toutes les connaissances qu'il propose sont des constructions culturelles et que les bases mêmes des pratiques du musée ont leurs origines dans le discours rationalisant de l'académie (Shelton, 2001: 154).

Pour ce faire, ce projet, expliqué par Shelton (2001: 150) qui y prit part, consista en la mise en dialogue de deux galeries de l'institution. La première, « la galerie des cultures » utilisait une approche thématique pour comparer des pratiques culturelles de différentes parties du monde. Les thématiques et les sociétés choisies tentaient de juxtaposer le familier avec l'exotique, produisant ainsi un effet « normalisateur » des objets souvent exotisés tandis qu'elles devaient

s'éloigner de leurs homologues occidentaux. Le Christianisme était ainsi juxtaposé au Bouddhisme, des masques africains à des masques à gaz, etc. Ces relations devaient être mises en parallèle avec la deuxième galerie « *Green Centre for Non-Western Art and Culture* » qui présentait des collections entrées au musée il y a plus de cent ans sous l'égide de collectionneurs.

Ces deux galeries montraient ainsi une certaine tension entre elles ainsi qu'une pluralité de voix et interprétations divisées entre celles provenant des peuples ayant créé les objets et les collectionneurs, voyageurs et anthropologues européens. Cette juxtaposition avait pour but de déstabiliser l'autorité traditionnelle et anonyme des représentations du musée et de problématiser tout le processus au travers duquel la signification était générée (Shelton, 2001:151). Enfin, une troisième galerie était réservée aux expositions temporaires et expérimentales qui constituaient l'expression la plus visible du concept de galerie comme laboratoire dans lequel la création et la déconstruction des objets et des significations pouvaient être explorées (Shelton, 1993).

Suite à l'expérience du Musée de Brighton, entre 1995 et 1998, Shelton organisa un Master en muséologie critique et appliqua les stratégies au Musée Horniman de Londres par une série d'expositions, dont la dernière eut lieu en 1996. Certaines d'entre elles émergèrent au travers de réflexions d'artistes sur les expositions des galeries, selon une logique « praxiologique », en expérimentant avec la création de significations d'un engagement dialectique avec les objets de la collection ou de mise en scène expositive.

Parmi ces expositions, notons « Textiles de la Collection Green » (*Textiles from the Green Collection*) en 1993, « Hinyozi: l'art des coiffures africaines » (*Kinyozi: the art of African hairstyles*) en 1994. Cette dernière souhaitait défier les concepts populaires de l'art africain en en exposant l'effet sur le marché global, sur les styles et valeurs occidentaux ainsi que sur l'émergence des cultures urbaines. L'exposition indiquait de cette façon que cet art ne consistait pas en une réaffirmation de l'image des fétiches de l'Afrique noire mais exprimait plutôt l'expression de changements et d'adaptations requis par le marché global qui a créé des centres cosmopolites qui connectent l'Afrique avec les autres aires métropolitaines du monde (Tythacott, 1994). Pour ce faire, les panneaux d'affichage des coiffeurs d'Afrique orientale fournissaient ainsi un média au travers duquel la créativité émergeante des relations entre différentes cultures, situations économiques et urbaines/rurales pouvaient être explorées. De plus, ces panneaux refusaient l'équation qui corrèle des styles artistiques avec des groupes ethniques, démontrant une nouvelle fonctionnalité de l'art africain et le développement de nouveaux médiums en plus de l'émergence de nouvelles relations patron-clients (Shelton, 2001: 153).

Outre ces deux expositions, mentionnons « *Badgering the people: a Mao badge retrospective* » (1994), « *Glimpses of Hell. The Underworld Gods of China* » (1995) ou « *Fetishism* » (1995). Cette dernière explorait les significations sociales de certains objets ainsi que la qualité transgressive et dangereuse de certains d'entre eux, en révélant les descriptions arbitraires et contingentes données aux catégories et son utilisation comme appareil rhétorique au travers d'œuvres contemporaines (Shelton, 2001: 154-155). Enfin, les deux dernières expositions furent « *Charmed bodies* » (1996) et « *Communicating otherness: cultural encounters* » (1996), cette

dernière visant à déconstruire visuellement la manière dont l'altérité fut construite comme partie de pratiques discursives spécifiques.

4.4. Rôle de l'Anthropologie ?

Suite à la prolongation de la distanciation de l'Anthropologie des institutions muséales en tant que base scientifique des expositions et de la généralisation d'institutions présentant un discours interdisciplinaire, Bergeron (2002: 48) s'est ainsi demandé quelle place y avait-il à l'heure actuelle pour les ethnologues. Dupaigne et Gutwirth (2008) affirment en effet que, depuis la création des maîtrises en muséologie dans diverses universités, le personnel qui travaille dans les musées ethnologiques n'est plus composé d'ethnologues, et présente une certaine tendance à se convertir plus en administrateurs ou en experts de relations publiques qu'en muséologues (Schiele et Landry, 2013). En effet, selon Jamin, la plupart des anthropologues savent que la

« base didactique, méthodologique voir épistémologique que ces musées ont pu constituer, est aujourd'hui fragilisée et même supplantée par des équipes, des centres et des laboratoires qui ont rompu tous liens avec l'approche muséale proprement dite, c'est à dire avec ces lieux qui, dans le meilleur des cas, ont tendance à n'être plus que des 'lieux de mémoire', retrouvant ainsi, par une sorte de mouvement régressif, ce pour quoi ils seraient génériquement construits: conserver » (Jamin, 1998: 66)

Cette absence des ethnologues et anthropologues au sein des institutions inverse dès lors, d'une certaine manière, le questionnement de Sturtevant (1969) de savoir si l'Anthropologie avait encore besoin des musées. En effet, l'une des questions actuelles est de savoir si, dans notre société actuelle, les musées, dits ethnologiques, ont encore besoin de l'Anthropologie, telle que cela fut soulevé par Jamin (1998) lors de l'inauguration du Musée du Quai Branly, avec sa fameuse question « Faut-il brûler les musées ethnologiques ? » portant sur le sens de ce type d'institution, mais également par le colloque international *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography ?* du Réseau International des Musées d'Ethnographie, au Musée Pigorini de Rome en 2012.

Cependant, outre cette évolution générale de l'institution, les relations entre musées ethnologiques et discipline anthropologique ne semblent cependant pas avoir complètement disparues. En effet, il est possible d'observer un certain nombre d'expositions, réalisées selon un point de vue essentiellement anthropologique au sein des nouvelles institutions nées des musées ethnologiques. Outre le cas du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, traité précédemment, c'est aussi le cas de l'exposition « Perspectives intrinsèques. Aspects inspirateurs de l'Anthropologie » au Musée des Cultures de Bâle (*Museum der Kulturen*) qui prétendait comprendre les cultures depuis un point de vue intrinsèque de l'agencement, la connaissance, la représentation et l'espace. Notons également dans cette même institution l'exposition « Cadeau de Noël » (*Weihnachtsgeschenke*), à partir de la notion du don et dans le contexte des fêtes de Noël dans une muséographie particulièrement explicite (figure 66) ainsi que l'exposition « Habits chatoyants du quotidien » (*Schimmernde Alltagskleider*) portant sur l'utilisation de la couleur indigo dans la confection des robes. Dans le même sens, citons également l'exposition « Du vieillissement dans le monde » (*Vom Älterwerden in der Welt*) en

2009 au Musée d'ethnologie de Leipzig sur la vieillesse. Enfin, l'approche du centre culturel/musée Imagine Culture and Identity d'Amsterdam et son exposition « Chicks Glory » en 2010-2011, constituait la diffusion des résultats d'une recherche anthropologique sur les femmes musulmanes pratiquant le kickboxing dans la zone nord de la capitale, à partir de planches de bandes dessinées réalisées par différents artistes que l'on retrouve sur le *flyer* de l'exposition (figure 67).



Figure 66: Vue de l'exposition « Cadeau de Noël » au Musée des Cultures de Bâle. Cliché de l'auteur, 2013.



Figure 67: Flyer de l'exposition « Chicks, Kicks & Glory » du centre Imagine Culture and Identity d'Amsterdam. Cliché de l'auteur à partir de l'original, 2011.

Outre cette perspective anthropologique au sein de certaines expositions, et suivant les demandes de Sturtevant (1969) de créer de nouveaux liens avec la discipline anthropologique, de nombreux anthropologues et muséologues tentent également de proposer depuis les années 1990 de nouvelles solutions afin de renouer des relations entre la discipline académique et l'institution muséale. Dès la constitution de la mission de préfiguration du futur Musée du Quai Branly, Jamin rêvait ainsi à la construction d'un « musée des erreurs », afin de mettre en application l'idée de Rivière, s'inspirant à la fois de Marcel Mauss et de Georges Bataille, selon laquelle le musée ne serait pas un lieu de liberté mais de libération, où les objets devaient être affranchis de la « tyrannie du goût et des chefs-d'œuvre » où la forme n'allait pas sans « l'informe » (Jamin, 1998: 66). En outre, l'auteur (1998 : 69) souhaiterait également la fondation d'une ethnomuséologie,

« qui permettrait de sortir à la fois de la culpabilité coloniale-que l'existence de ces musées réactive malgré tout-, des attermoissements du postcolonialisme et des soupçons du postmodernisme qui ont condamné nombre d'entre eux à la paralysie ou à l'impuissance » (Jamin, 1998 : 69)

Mack affirme par ailleurs qu'il faut refuser une conception de l'ethnologie et de l'anthropologie découlant de la définition muséologique, à savoir l'étude des arts et des cultures de ce que l'on appelait communément le tiers monde. L'ethnologie offre en effet, selon l'auteur, une perspective sur le monde, au même titre que l'histoire, l'histoire de l'art ou la philosophie et permet l'interprétation. Selon ce point de vue, Mack affirme que l'on peut parler ainsi d'ethnologie de la Révolution française ou des sculptures du Parthénon (Mack, 2000: 236-237). En effet, Mack réaffirma que les objets ethnologiques n'existaient pas et il n'existait que des regards ethnologiques portés sur des objets (Mack, 2000: 237), tout comme Kirshenblatt-Gimblett qui affirmait que les pièces qui se trouvent dans les musées ethnologiques sont des objets d'ethnographie, créés par les ethnologues par le fait d'avoir été définis, détachés et emportés par des ethnographes (Kirshenblatt-Gimblett: 1998: 17-18).

A partir de cette perspective et suite aux différents débats concernant l'approche esthétique et formelle, Thévoz souhaite que se constitue une « ethnographie relative » ou « absolue » (Thévoz, 2002 : 245-246) qui romprait avec le verdict unilatéral de la rationalité blanche sur les cultures non-occidentales, en suivant dès lors Appadurai (1986 : xiii) qui déclarait « qu'il était temps que naisse une anthropologie revitalisée des choses ». Selon Thévoz, cette attitude rendrait possible la naissance d'une ethnographie absolue qui renverserait les points de vue et qui ferait jouer aléatoirement les perspectives et les contre-perspectives sur toutes les cultures, dont la nôtre, en étudiant par exemple les musées d'art nationaux, tels que le Prado ou Le Louvre en tant que conservateurs de « l'art des blancs » (Thévoz, 2002 : 245).

En effet, selon l'auteur, dans ce contexte qu'il qualifie « d'hystérie de réaménagement » des musées d'ethnologie, maintenir l'institution dans son intégrité aurait pour effet de lui réserver un traitement privilégié et transformateur (Thévoz, 2002 : 246). De plus, selon lui, « décider un moratoire absolu revenant à muséifier les musées, c'est déjà moins sauvage que de les casser (en remplaçant par exemple les anciennes vitrines par du mobilier design) et moins grotesque que de les rebaptiser » (Thévoz, 2002 : 246). Dans ce sens, selon l'auteur, « les musées censés conserver les trésors sont des chefs d'œuvres en péril qu'il faut protéger contre le vandalisme des responsables » (Thévoz, 2002 : 246).

Outre cette perspective, selon Chevalier (2008: 635-636), l'ethnologie devrait par ailleurs également aider à revoir le principe fondateur de la muséologie dans les musées d'ethnologie, selon lequel les objets ne seraient que le reflet des cultures de ceux qui les ont produits. En effet, selon l'auteur, au cours de son existence, l'objet est porteur de représentations et d'usages très différents qui induisent des relations différentes au contexte local, dont il définit le sens et les frontières, et cela dans des configurations culturelles (les *Ethnoscapes* d'Appadurai) qui ne sont pas irréductibles les unes des autres (Chevalier, 2008: 636). Ainsi, selon l'auteur,

« la tâche particulière de l'ethnologie au musée constituerait à mieux cerner les modalités de la production des cultures, en mettant l'accent sur le changement des relations au lieu et au temps car le musée ne peut se contenter d'une restitution de l'objet comme expression d'un rapport à un lieu ou territoire unique » (Chevalier, 2008 : 636)

De L'Estoile (2008) souhaite enfin une nouvelle relation entre l'ethnologie et les musées, bien que cette dernière doive se recréer à partir des particularités actuelles de la discipline. En effet, selon l'auteur, l'ethnographie s'est transformée, en passant du modèle de la collecte-celui des années 1930 et illustré par le Musée de l'Homme- au primat de l'interaction et de l'interlocution « qui s'efforce de faire comprendre aux membres du monde auquel il appartient les façons de faire, dont il a fait l'apprentissage en s'insérant dans un autre monde » (De L'Estoile, 2008 : 666). Pour cette raison, selon l'auteur, et bien que les anthropologues ne puissent désormais plus revendiquer le monopole du discours sur les objets des « Autres », ces derniers doivent « réinvestir le musée ».

En effet, pour l'auteur, l'institution offre, premièrement, dans une perspective anthropologique, un terrain privilégié pour l'étude des représentations occidentales du monde, ainsi que de nos façons de gérer l'héritage colonial. Deuxièmement, cette institution constitue l'un des lieux essentiels « où se joue la compréhension du monde contemporain dans sa complexité » (De L'Estoile, 2008 : 669-670). Enfin, et alors que les musées deviennent progressivement des musées de la relation entre les cultures, la présence des anthropologues se justifie, non seulement en tant que spécialistes de la culture matérielle, mais surtout en tant que spécialistes, non de l'altérité, mais des « relations entre des personnes qui appartiennent à des mondes différents » (De l'Estoile, 2008).

Comme nous avons tenté de le faire à différentes occasions au cours des chapitres antérieurs, il est possible de dresser ici un tableau synthétique qui permet de comparer entre elles les perspectives mises en place au cours des rénovations des institutions ethnologiques, ou à partir desquelles furent réalisées leurs expositions, telles qu'analysées au cours de ce chapitre. En effet, comme on peut le voir sur le tableau suivant, au sein de cette réflexion multiculturelle, les institutions présentent un message particulier sur la diversité humaine, à partir d'une approche spécifique des collections, dont le statut et la mise en exposition varie selon l'objectif recherché.

Perspective	Objectif	Approche	Statut des collections	Muséologie
Formelle et esthétique	Existence d'un jugement esthétique universel/Egalité des formes artistiques	Universaliste/ Atemporelle	« Objet-esthète »	Esthétique
Sociétale	Similarités entre les sociétés	Universaliste/ Contemporaine	« Objet-document » d'un phénomène	Comparative
Réflexive et déconstructiviste	Egalité des êtres humains, malgré la vision qui en fut construite	Occidentale/ Historique	« Objet-témoin » d'une représentation	Historique
Anthropologique	Présence de mécanismes inhérents à toutes les sociétés	Occidentale/ Historique et contemporaine	Expôt/ « Objet-témoin »	Anthropologique

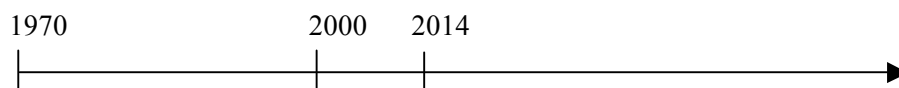
Tableau 12 : Caractéristiques des différentes perspectives des rénovations des musées ethnologiques. Réalisation de l'auteur.

Outre ces quatre perspectives différentes ainsi que ses caractéristiques, et à partir de bon nombre de stratégies mises en place par les musées décolonialistes entre les années 1970 et 1990, la ligne du temps située à la page suivante, réalisée à partir des arguments développés dans ce chapitre, permet d'apprécier une série de parallélismes historiques existants entre la mise en place de politiques multiculturelles dans les différents contextes (indiquée en couleur bleue) et la publication d'ouvrages portant sur le multiculturalisme (en rouge) et son intégration au sein des musées (en mauve), tous deux référencés dans le dixième chapitre de cette thèse, qui influencèrent la construction de nouvelles institutions (en noir) et la tenue d'expositions temporaires (en orange).

Cette intégration du multiculturalisme au sein des musées ethnologiques instaure par ailleurs très certainement une nouvelle forme muséale. En effet, et bien que les musées décolonialistes continuent de se créer au cours des années 2000, comme on peut le voir sur la ligne du temps située à la page suivante, notamment dans de nouveaux contextes comme l'Amérique latine, peu analysée dans cette thèse, les stratégies mises en place au sein des rénovations des musées ethnologiques européens à partir des années 2000, parallèlement à la tenue d'expositions temporaires, constitueraient la formalisation de ce qu'il est possible de conceptualiser comme le musée multiculturel, donnant une nouvelle légitimité et un nouveau rôle aux anciennes institutions ethnologiques.

Cependant, à la différence des paradigmes antérieurs, et parallèlement à l'influence des organisations internationales promouvant les valeurs cosmopolites, ce musée serait créé depuis l'Etat afin d'illustrer sa prise en compte de la multiculturalité, tant à l'échelle globale que locale, symbolisant de la sorte sa modernité et son intégration de plein pied dans la mondialisation. Cette particularité donnera ainsi lieu à des nouvelles politiques d'acquisition de collections ainsi qu'à de nouvelles stratégies de mises en exposition, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, qui illustrent, voire tentent de nous convaincre que notre société a dépassé son passé colonial à partir, notamment de la valorisation faite de la différence culturelle. Par ailleurs, au sein de ces institutions, alors que l'Anthropologie ne semble plus constituer la base du discours, suite à l'influence de nouveaux paradigmes muséaux vantant la pluridisciplinarité du discours et de la muséographie, cette dernière continue cependant d'influencer inconsciemment cette

institution, notamment en tant que base de critique des rénovations à partir du débat entre l'approche formaliste et culturaliste, inhérent à la discipline dès ses débuts, et que l'on retrouvera au sein du traitement des collections.



Musées décolonialistes

Musées multiculturels

- 1968 : Déclaration multiculturelle du Canada
 1972 : Déclaration multiculturelle de la Suède
 1973 : Déclaration multiculturelle de l'Australie
 1974 : Vote de la loi « Ethnic Heritage Studies Programme Act » aux Etats-Unis
 1978 : Politiques de minorités mises en place aux Pays-Bas
 1983 : La Marche des Beures (Paris)
 1990 : Vote de la Loi fédérale « NAGPRA » (USA)
 2001 : Attentats terroristes aux Etats-Unis
- 1992: Taylor: Multiculturalism and the Politics of Recognition
 1993 : Hall : Culture, Community, Nation
 1995 : Kymlicka : Multicultural Citizenship.
 1996: Huntington: The Clash of Civilization
 1997: Touraine: Pouvons-nous vivre ensemble?
 1997: Werbner et Modood: Debating Cultural Hybridity
 1999 : Tuhiwai Smith : Decolonizing methodologies.
 2000: Parekh: Rethinking Multiculturalism
 2007 : Vertovec : Super-diversity and its implications
 2011 : Mignolo : The Darker Side of Western Modernity
- 1990 : Lippard : Mixed Blessings : New Art in a Multicultural America
 1991: Lavine et Karp: Exhibiting Cultures
 1991 : Dias : Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)
 1992 : Ames : Cannibal Tours and Glass Boxes
 1993: Jones: Exploding canons: the anthropology of museums
 1994 : Kaplan : Museum and the making of « Ourselves »
 1995: Bennett, Birth of the Museum
 1995: Macdonald et Alsford: Canadian Museums and the Representation of Culture in a Multicultural Nation
 1996: Simpson: Making representations. Museums in the Post-Colonial Era
 1997: Hooper-Greenhill: Cultural diversity: Developing Museum audiences
 1997: Nederveen Pieterse: Multiculturalism and Museums
 1998: Sandell: Museums as Agents of Social Inclusion
 1998: Jamin: Faut-il brûler les musées d'ethnographie ?
 2000: Saez: Multiculturalisme, interculturalité et politiques culturelles
 2001: Bouquet: Academic Anthropology and the Museum
 2003 : Kreps : Liberating Culture
 2003: Peers et Brown: Museums and Source Communities
 2008: Goodnow et Akman: Scandinavian Museums and Cultural Diversity
- 1986: Musée de l'immigration (Adelaïde)
 1987 : Musée national d'art mexicain (Chicago)
 1988: Musée de la Civilisation (Québec)
 1989: Musée des Civilisations (Gatineau)
 1989 : Musée de l'immigration d'Ellis Island (New York)
 1990 : Association DOMIT-Centre de documentation et musée de la migration turque (Cologne)
 1991 :Galerie 33 du Musée et galerie d'art de Birmingham
 1992: Musée national Te Papa Tongarewa (Wellington)
 1994 : Institut des arts visuels internationaux (Londres)
 1995: Palais des Sessions du Musée du Louvre (Paris)
 1995 : Début de la rénovation du Musée des Tropiques (Amsterdam)
 1998 : Centre Culturel Jean-Marie Tjibaou (Nouméa)
 1998 : Musée de l'immigration (Melbourne)
 1999 : Musée canadien de l'immigration du Quai 21 (Halifax)
 2000 : Musée des cultures du monde (Rotterdam)
 2001: Musée national de l'immigration « 19 Princelet Street » (Londres)
 2003 : Musée national d'Australie (Canberra)
 2003 : Galerie New Art Exchange (Nottingham)
 2004 : Musée de l'histoire de l'immigration en Catalogne (Sant Adrià de Besòs)
 2004: Musée des Cultures du Monde (Göteborg)
 2006: Musée du Quai Branly
 2007 : Cité nationale de l'Histoire de l'immigration (Paris)
 2008 : Finalisation de la rénovation du Musée des Tropiques (Amsterdam)
 2010 : Musée Rautenstrauch-Joest. Musée des cultures du monde (Cologne)
 2011 : Museum aan de stroom (Anvers)
 2013 : Musée de l'Europe et de la Méditerranée (Marseille)
 2013 : Red Star Line Museum (Anvers)

- 1978** : Projet de l'expérience de l'immigré (Musée ethnographique du Grand Cleveland)
- 1979** : Exposition « Les autres cultures aux Pays-Bas » (Rijksmuseum, Amsterdam)
- 1984** : Exposition « Te Maori » au Musée Metropolitan (New York)
- 1984** : Exposition « Les enfants de l'immigration » (Centre Pompidou, Paris)
- 1988**: Exposition « Corato » (Musée Dauphinois, Grenoble)
- 1988**: Exposition « The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First People » (Musée Glenbow)
- 1989**: Exposition « France des étrangers, France des libertés » (Musée d'histoire de la ville de Marseille)
- 1989**: Exposition « Into the heart of Africa » (Musée royal de l'Ontario)
- 1989**: Exposition « Les magiciens de la terre » (Centre Pompidou)
- 2002** : Exposition « Le musée cannibale » (Musée d'ethnographie de Neuchâtel)
- 2003**: Exposition « Pour que la vie continue... D'Isère et du Maghreb : Mémoires d'immigrés » (Musée Dauphinois, Grenoble)

5.

Rôle des collections, nouvelles acquisitions et mises en exposition du multiculturalisme



Figure 68: R. Hazoumé (1996). *Aloda*. Sculpture fait à partir de bidon en plastique et de différents matériaux.

Au sein des différentes stratégies mises en place par les rénovations des musées ethnologiques, les nouveaux discours et présentations de la diversité culturelle au travers du prisme du multiculturalisme introduisirent de profonds débats concernant les collections de ces institutions. Ceux-ci portèrent principalement sur trois points. Premièrement, ils provoquèrent une profonde réflexion sur le besoin de mettre en place de nouvelles acquisitions, de natures très parfois très différentes et à partir de points de vue des fois divergents. Deuxièmement, la place des anciennes collections coloniales fut profondément interrogée à partir des critiques analysées précédemment, donnant lieu, d'une part, à l'abandon pur et simple de ces dernières,

et, d'autre part, à la recherche de nouvelles stratégies de présentations, selon différentes perspectives, qui tentèrent de créer de nouveaux dialogues avec les acquisitions récentes. Enfin, troisièmement, la manière de présenter ces collections au sein des expositions provoqua de nombreux débats, ouvrant la voie à de nouvelles muséographiques plus ou moins innovatrices.

Afin de présenter ces débats, nous nous centrerons sur les politiques d'acquisition des nouvelles collections, que nous caractériserons selon leur type, à partir des observations réalisées lors de notre travail de terrain empirique, avant de définir les caractéristiques de présentations et leurs mises en exposition au sein des musées observés. Cette structure nous permettra dès lors de tirer un certain nombre d'apprentissages concernant le rôle des collections dans la promotion du dialogue interculturel, et ce, tout spécialement, à partir des théories concernant le rôle de l'objet ethnographique dans la société occidentale, telles que mises en place par Davallon (2002).

5.1. Acquisitions de nouvelles collections

Alors que les musées mettaient en place de nouvelles stratégies de représentation du monde au travers du spectre du multiculturalisme, ces derniers mirent également en place de nouvelles collectes d'objets. Cependant, suite à la création, dans les pays anciennement colonisés, d'un discours national au sein duquel les institutions muséales et les objets jouent un rôle fondamental en tant que partie du patrimoine historique, l'acquisition d'objets ethnologiques fut rendue difficile. De plus, depuis les critiques postcoloniales, Bestard indique que l'acquisition de nouvelles collections fut perçue comme un acte de spoliation, et non comme une action de conservation scientifique (Bestard, 2007).

Dans ce contexte, Viatte, alors directeur de la muséographie du futur Musée du Quai Branly affirma que « le temps des collectes était passé » (cité dans Aubert, 2007 : 170). C'est également ce qu'affirmait Hooper-Greenhill (2000 : 152) pour qui la grande phase de collectionnisme des musées était désormais finie. Suite à ces difficultés, dans leur mission de faire dialoguer les cultures, et ce dès les années 1980, les musées vont mettre en place de nouveaux mécanismes d'enrichissement des collections. Ainsi, outre le prêt de la part de mécènes privés ou d'institutions muséales dans le cas des expositions temporaires, les musées vont également acquérir ces collections au travers de dons, de datations ou encore d'achat (pour les plus grandes institutions).

De manière générale, au sein de la mise en place de nouvelles stratégies analysées au cours du chapitre précédent, l'intérêt des institutions se porte sur trois grands types de collections. La première sera constituée par les chefs-d'oeuvre esthétiques des cultures autres. La seconde portera au contraire sur la création contemporaine des « Autres », reflétant son dynamisme et son intégration dans l'évolution du monde. Les musées tenteront ainsi d'exposer, ou d'acquérir des collections d'art contemporain « ethnique » ou de patrimoine « métissé », illustrant des logiques de transnationalisme et d'hybridation. Enfin, le troisième grand type de collections concerne la vie quotidienne actuelle, permettant d'illustrer la vie contemporaine, la mondialisation ainsi que ses défis. Pour ce faire, les musées ne se limiteront pas aux productions matérielles, mais intégreront également des documents interactifs, photographies ou vidéos, qui constituaient jadis la « mise en contexte » des objets, désormais approchés en tant que

collections. Ce sera également le cas de musiques ou d'expressions culturelles vivantes, ainsi que de l'ensemble de ce qui est considéré comme patrimoine immatériel, dont l'intégration au sein des musées ethnologiques suscite de nombreux débats²²⁹.

5.1.1. Les « chefs-d'œuvre » esthétiques

De manière semblable aux campagnes de collectes des années 1950, qui ne souhaitaient recueillir que des « œuvres authentiques », selon Müller (2002), certains musées collectionnent depuis les années 1990 et 2000 des objets illustratifs d'un « art pur » ou d'une « qualité exceptionnelle », ne présentant pas d'influences occidentales ou de traces d'hybridation, et situés ainsi dans un cadre anhistorique et décontextualisé. En effet, selon Dupaigne (2007: 145), pour les musées intégrés dans une approche esthétisante, la logique dans la présentation de ces artefacts est que le visiteur ne vient pas voir des pièces qu'il peut trouver dans sa ville mais qu'il souhaite voir des « œuvres » qu'il ne connaît pas, disparues ou impressionnantes. Dans ce sens, le musée est conçu comme un espace sacré qui conserve des pièces que personne d'autre ne possède.

Par ces caractéristiques, selon l'auteur, le musée est condamné à privilégier l'extraordinaire, effectuant une sélection parmi les objets recueillis au cours du siècle pour n'en montrer que ce qu'il juge à la fois caractéristique d'une société, à un moment donné, et susceptible de retenir l'intérêt du public. Dans ce sens, les pièces présentées ainsi que les explications qui lui sont données doivent produire un effet chez le visiteur; de l'admiration, de la compréhension ou de la sympathie pour ces peuples. C'est également la constatation que fait Kirshenblatt-Gimblett en se demandant pourquoi on devrait demander aux spectateurs des musées ethnologiques de regarder des pièces qui ont peu d'intérêt visuellement et où la valeur de l'objet réside dans autre chose que dans son apparence (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 17).

Notons cependant que ce type d'acquisition est rare au sein des musées européens, alors que leurs budgets sont de plus en plus limités et qu'il existe une véritable concurrence dans l'acquisition de certaines pièces, recherchées par les collectionneurs pour leur caractéristique esthétique et leur rareté, atteignant des sommets sur le marché de l'art. Dans ce sens, ce type d'acquisition se réalise actuellement au travers de dons de collections privées, réalisées selon une perspective esthétique. Ce fut ainsi le cas de la collection Janssens en Belgique, désormais exposée en tant que dation, après de nombreux débats amplement médiatisés, au MAS d'Anvers²³⁰. C'est également le cas de la collection Folch qui constituera l'une des bases du futur Musée des cultures du monde de Barcelone.

229 Pour une étude comparative sur la manière d'intégrer ce patrimoine dans les institutions ethnologiques, indiquons l'ouvrage d'Alivizatou (2009). Pour ces différentes questions et les critiques se référant à ce type de patrimoine, parmi les nombreuses publications, mentionnons surtout celles de Galla (2003), Pinna (2003), Kurin (2004), Kirshenblatt-Gimblett (2004), Kreps (2005), Ruggles et Silverman (2009) et finalement Tuhiwai Smith et Akagawa (2009).

230 Dora Janssens souhaitait en effet céder la collection de son mari à la Belgique en échange des droits de succession. Cependant, les gouvernements fédéral et flamand refusèrent pendant plusieurs années avant que ce dernier n'accepte finalement devant les menaces de vendre la collection à un musée américain.

5.1.2. Les arts contemporains

Outre l'acquisition de collections à caractère esthétique, nous avons pu observer au cours de nos recherches que les musées des cultures vont tout particulièrement rechercher des exemples de productions culturelles artistiques, brouillant progressivement les frontières entre les musées d'art et les rénovations des musées ethnologiques, intégrant par ailleurs souvent au sein de leurs expositions un type d'art ou de productions, que nous avons considéré comme « décolonialiste » dans le second chapitre de cette thèse.

5.1.2.1. L'art contemporain « ethnique »

L'intérêt des musées occidentaux pour l'art contemporain puisse ses sources dans une longue histoire. Comme nous avons déjà pu le voir au cours du second chapitre, dans le contexte de revitalisation identitaire de ce qu'était alors appelé le « tiers-monde », la reconnaissance de l'art contemporain de cette partie du monde fut officialisée dès la fin des années 1960. La tenue du Festival des Arts Nègres de Dakar organisé en 1966, dans le cadre duquel eut lieu l'exposition « Tendances et confrontations » au Musée Dynamique de Dakar donnera en effet progressivement naissance à un art contemporain « du tiers-monde », principalement africain dans un premier temps. Suite à ce festival, ces créations furent progressivement exposées dans les galeries britanniques, dès les années 1960, puis au cours des années 1970 en Amérique du Nord dans des musées d'art, alors que le continent était en pleine revendication afro-américaine²³¹. Parallèlement, ces créations furent également présentées au sein des musées ethnologiques, principalement à partir de la fin des années 1960, et ce tout premièrement aux Pays-Bas, en tant qu'exemple de la production culturelle contemporaine du « tiers-monde »²³².

Ce ne sera cependant qu'au cours des années 1980 que ce type d'art connut progressivement un franc succès en Europe et en Amérique du Nord, dans un contexte reconnaissant progressivement le caractère multiculturel des sociétés²³³. Ainsi, en 1987, à Londres, fut créée la

231 Notons ainsi en 1967 la tenue de l'exposition itinérante « L'art contemporain africain » (*Contemporary African Art*) au Centre Transcription de Londres, puis en 1969 au Centre d'Arts de Camden (*Camden Arts Centre*) et à l'Institut Otis (*Otis Institute*) de Los Angeles. Notons également l'exposition « L'art africain aujourd'hui: quatre artistes majeurs » (*African Art Today: Four Major Artists*) à l'Institut Afro-américain (*African-American Institute*) de New York en 1974. A la même date, mentionnons l'exposition « Art africain contemporain » (*Contemporary African Art*) au Musée d'art africain (*Museum of African Art*) de Washington ainsi que l'exposition « Arts africains contemporains » (*Contemporary African Arts*) au Musée Field d'Histoire naturelle (*Field Museum of Natural History*) de Chicago, mettant l'accent sur la pluralité des arts existant sur le continent. En 1977, notons l'exposition « Art africain contemporain » (*African Contemporary Art*) à la Galerie (*The Gallery*) de Washington. Enfin, en 1979-1980, notons l'exposition « Art moderne d'Afrique » présentée au Festival Horizonte des cultures du monde (*Horizonte Festival der Weltkulturen*) à Berlin-Ouest. Sous le même nom, cette exposition ira par la suite au Musée des Tropiques (*Tropenmuseum*) en 1980, puis à l'Institut du Commonwealth (*Commonwealth Institute*) de Londres en 1981 avant d'être présentée à Francfort puis à Stockholm.

232 C'est ainsi le cas de l'exposition « Peinture indienne contemporaine » (*Hedendaagse indische schilderkunst*) du Musée des Tropiques (*Tropenmuseum*) en 1968. C'est également le cas de l'exposition « Art moderne d'Afrique » (*Modern Kunst of Afrika*) en 1983 ou encore de l'exposition « L'Inde en impression, une impression de l'Inde » (*India in druk, een indruk van India*) la même année, toutes deux au Tropenmuseum d'Amsterdam. Dans le même pays, en 1989, notons l'exposition « Art d'un autre monde » (*Kunst uit een andere wereld*) au Musée d'Ethnologie de Rotterdam.

233 Ce type d'art, également qualifié de « global » à partir de 1989, fut l'objet du projet de recherche, « Global art and the museum », mis en place en 2006 au ZKM/Centre pour les Arts et les Médias de Karlsruhe, sous l'égide de Peter Weibel et Hans Belting. Ce dernier explorait le rôle des musées d'art contemporain face à cet art global, au travers principalement de l'exposition « *The Global Contemporary Kunstwelten nach 1989* » tenue au ZKM/ Musée d'art contemporain (*ZKM/Museum für Neue Kunst*) de Karlsruhe en 2011-2012 et qui présentait l'art des cinq continents dans une tentative de post-ethnicité, au travers de la

revue « Third Text » dédiée spécialement à l'art contemporain non occidental. De grandes expositions eurent alors lieu dans les capitales culturelles occidentales, au sein de leurs institutions les plus prestigieuses. Aux Etats-Unis, ce sera le cas de l'exposition itinérante « L'Afrique explore: l'art africain du XXe siècle » (*Africa explores : 20th Century African Art*) à partir de 1988, qui célébra des artistes modernes et vivants en se détachant des traditions²³⁴. En France, notons la tenue de l'exposition sur l'art africain « Les Magiciens de la Terre » de 1989 au Centre Pompidou et à La Villette qui tentait de rompre la vision colonialiste des artefacts et avait pour but de défier le musée et les conventions artistiques en exposant des œuvres « à la fois artistique et kitsch, beaux-arts et décoratif, haute culture et culture populaire... » (Jones, 1993 : 208).

Enfin, en Grande-Bretagne, et tout particulièrement à Londres, notons la tenue du festival « Africa 95 », organisé au cours de l'année 1995 sous la tutelle de l'Académie royale des arts (*Royal Academy of Arts*), et dont le but était de mettre en valeur la création africaine contemporaine à partir de photographies, de théâtre, de cinéma, de littérature, de musique et de différentes formes d'art. L'acte le plus important de ce festival amplement médiatisé fut la tenue de l'exposition « Sept histoires autour de l'art moderne en Afrique » (*Seven Stories about Modern Art in Africa*), à la Whitechapel Art Gallery, qui fut par la suite exposée à Malmö et au Musée Guggenheim de New York, et dont le but était d'offrir une vue interne de l'art africain depuis 1960 jusqu'à 1995.

Parallèlement à ces expositions, il y aura une profonde réflexion quant à la place de l'art contemporain au sein des musées ethnologiques. Notons ainsi dès 1985 l'organisation du symposium « Art moderne dans les pays en développement » (*Moderne kunst in ontwikkelingslanden*) au Musée des Tropiques (*Tropenmuseum*) d'Amsterdam en 1985, qui souleva la question du traitement des œuvres d'art contemporaines non-occidentales en tant que créations culturelles. Dans le contexte francophone, notons également, parmi les nombreux exemples existants, la publication de Somé (2007).

Depuis les années 1990 et jusqu'à l'heure actuelle, inspirées par ces premiers exemples, de nombreuses expositions vont avoir lieu portant sur les productions artistiques contemporaines du monde entier, dans différents types d'institutions²³⁵, dont les musées ethnologiques. Ainsi, en Grande-Bretagne, suite au festival « Africa 95 », remarquons tout particulièrement l'ouverture

mondialisation et des contacts culturels, en exposant une série d'artistes déjà mentionnés dans cette thèse, tels que James Luna ou Hassanzadeh. Dans le même ordre d'idée, notons également le projet « Former West », réalisé entre 2008 et 2014 au BAK (*Basis voor actuele kunst*) à Utrecht, qui étudia les implications de la chute du mur de Berlin sur l'art contemporain et global. Pour plus d'informations sur ce projet. Voir <http://www.formerwest.org/About>. Consulté en avril 2014.

234 Cette exposition fut présentée au Centre d'art africain (*Center for African Art*) de New York, au Musée universitaire d'art de Berkeley (*University Art Museum*), au Musée d'art de Dallas (*Dallas Museum of Art*), au Musée d'art de Saint-Louis (*Saint Louis Art Museum*) parmi d'autres, avant d'être présentée en Europe à la Fondation Antoni Tàpies (*Fundació Antoni Tàpies*) de Barcelone en 1993, à l'Espace Lyonnais d'Art Contemporain de Lyon en 1994 et enfin à la Tate Gallery de Liverpool en 1994.

235 A titre d'exemple, notons, dans le cas de l'art africain et en Scandinavie, l'exposition « Maputo. L'histoire d'une ville (*Maputo. A Tale of One City*) » en 2009 au Musée interculturel (*Interkulturelt Museum*) d'Oslo portant sur l'art contemporain dans la capitale mozambicaine ainsi que l'exposition « Ars 11 » au Musée d'art contemporain Kiasma (*Nykytaiteen museo*) d'Helsinki en 2011 portant sur l'art contemporain africain au travers de la présentation d'œuvres d'artistes africains résidant en Afrique et dans le reste du monde sur des thèmes tels que l'immigration, le développement durable, etc.

des galeries africaines (*Sainsbury African Galleries*) du British Museum en 2001, à partir de la réorganisation des collections et de l'intégration de l'art contemporain.

Ensuite de cette première réorganisation des salles d'expositions, ces œuvres d'art contemporaines vont être collectionnées et présentées au sein d'expositions par les musées ethnologiques et les nouveaux musées des cultures du monde, en tentant de réfléchir, au travers de ces œuvres, sur des questions d'ordre culturel et social. Parmi les nombreux exemples existants, notons l'exposition « Existence. La vie et la mort dans l'art mexicain contemporain » (*Esistenze. La vita e la morte nell'arte messicana contemporanea*) au Musée des cultures du monde-Château d'Albertis de Gênes (*Museo delle culture del mondo-Castello d'Albertis*) en 2012. Selon le triptyque de l'exposition, cette dernière avait ainsi pour but de « montrer la création, l'art, la culture et les traditions indigènes mexicaines et de sensibiliser le monde occidental sur les comparaisons entre cultures afin de promouvoir un débat constructif sur le champ de l'art indigène contemporain ». Dans ce sens, selon le commissaire de l'exposition, dont les propos sont recueillis par le triptyque, « il est possible de contribuer à défendre l'identité des cultures autochtones du risque de l'influence des cultures dominantes au travers de la récupération, la compréhension et la valorisation des symboles qui se trouvent à la base des productions artistiques et culturelles de ces populations ».

Outre cette exposition, ainsi que l'art africain, en lien étroit avec le marché de l'art, d'autres types d'art contemporain, géographiquement et culturellement déterminés, seront également mis en valeur au sein des musées ethnologiques illustrant des thématiques qui intéressent les sociétés occidentales dans leur processus de reconnaissance ou de gestion de leur caractère multiculturel. Dans le contexte post-2001, parallèlement à l'intérêt pour la présentation de cette région, tel que mentionné au cours du chapitre précédent, de nombreuses expositions traiteront du monde arabe et de ses productions artistiques en tant qu'illustrateurs de questionnements inhérents à cette région du monde, et principalement en lien avec la question de l'Islam, dans une logique proche de la muséologie « praxiologique ». Mentionnons ainsi l'exposition « Arab Express : l'art contemporain du monde arabe » au Musée Mori d'art de Tokyo en 2013 ou encore l'exposition "Safar/Voyage: oeuvres contemporaines d'artistes arabes, iraniens et turcs" (*Safar/Voyage: Contemporary Works by Arab, Iranian and Turkish Artists*) en 2013 au Musée d'Anthropologie de Vancouver, dont le but était de contrer les représentations unidimensionnelles du Moyen Orient au travers d'une vision plus nuancée et plus intime de la région.

Dans une logique similaire, depuis les années 2000 et le développement économique de la Chine, notons que l'art contemporain chinois, qui atteint depuis des sommets de spéculation sur le marché de l'art, fut également présenté dans de nombreuses institutions. Mentionnons ainsi le cas du Musée asiatique (*Östasiatiska*) de Stockholm, en tant que partie du Musée national suédois des Cultures du monde (*Världskulturmuseerna*) qui réalisa en 2012 l'exposition « Amour secret » (*Secret Love*) portant sur l'homosexualité en Chine au travers d'exemples de ce type d'art contemporain. Notons que cette dernière fut par la suite également exposée en 2013 au Musée des cultures du monde (*Världskulturmuseet*) de Göteborg, faisant également partie du musée national suédois, et qui entretient de nombreux liens, comme nous le verrons, avec les études gays et lesbiennes.

Mentionnons également le cas des populations autochtones, dont les productions sont entrées dans les galeries d'art à partir des années 1990 dans le contexte de reconsidération de cet art « premier » comme objet de marché, légèrement postérieurement à la reconnaissance politique de ces secteurs de la population et à la création des musées communautaires. En effet, à la différence de la notion d'art « primitif » que les premiers musées ethnologiques recherchaient, Graburn (1976 : 1), indiquait que ces populations, qui ne sont désormais plus isolées, et dont les territoires sont contrôlés par une administration nationale « majoritaire », ne créent que rarement leurs arts pour leur consommation propre. L'auteur qualifie alors ces productions « d'Arts du quart monde », classifiés à partir d'une série de catégories telles que « Beaux-arts traditionnels ou fonctionnels », « Beaux-Arts commerciaux », « Souvenirs », « Arts réintégrés », « Beaux-Arts assimilés », ou encore « Arts populaires » (Graburn, 1976). A l'heure actuelle, ces productions constituent la base d'expositions. Au Canada, notons ainsi le cas du Musée McCord de Montréal, mais également du Musée canadien des civilisations d'Ottawa dont la « Galerie des Premières Nations » présente un nombre important de ce type de productions, notamment picturales, afin de traiter du patrimoine immatériel de ces populations, ainsi que du « *story telling* » (figure 69).



Figure 69: Vue d'un espace de la « Galerie des Premières Nations » du Musée canadien des Civilisations. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre l'Amérique du Nord, c'est également le cas de l'Australie avec l'art aborigène contemporain, qui dépassa les frontières nationales et intégra le marché de l'art. Ainsi, depuis les années 1990, l'art contemporain aborigène se retrouve dans la plupart des musées et galeries des marchands d'art. Aux Etats-Unis, la première grande exposition portant sur ces créations fut « Les rêves : l'art des Aborigènes d'Australie » (*Dreamings : the Art of Aboriginal Australia*) en 1988 à la Maison de l'Asie (*Asia House*) de New York. Depuis, ce dernier est présent au sein

des institutions artistiques, comme c'est le cas à la galerie d'art de Nouvelle Galles-du Sud (*Art Gallery of New South Wales*) à Sydney ou, en Europe, notamment au Musée d'art contemporain aborigène (*Museum voor Hedendaagse Aboriginal kunst*) d'Utrecht. Par ailleurs, ces productions contemporaines aborigènes sont également présentées dans les musées des cultures du monde et les musées ethnologiques lors d'expositions temporaires, et ceci avec une certaine récurrence.

Ainsi, au cours de notre étude, mentionnons la tenue de l'exposition « Icônes du désert : Les premières peintures aborigènes de Papunya (*Icons of the Desert: Early Aboriginal Paintings from Papunya*) » en 2009 au Musée Fowler de Los Angeles, ou en Europe de l'exposition « Artistes Warlayirti » en 2012 au sein du cycle d'expositions « *Pro Community* » présentant les productions anciennes et contemporaines des aborigènes australiens au Musée ethnologique Grassi de Leipzig. C'est également le cas de l'art contemporain maori, présenté dans la plupart des expositions portant sur cette culture au sein des musées des cultures du monde, mais également des peintures contemporaines des populations du Nord-Ouest Canadien, exposées notamment lors de l'exposition « Art moderne indien en Amérique du Nord » (*Indianische Moderne Kunst aus Nordamerika*) au Musée ethnologique de Dalhem en 2012. Dans ces expositions, l'intérêt des productions exposées réside, pour les institutions, dans l'analyse de « l'autochtonie » de ses créateurs, dans une perspective de « muséologie praxiologique », telle que définie auparavant par Shelton (2001), en tant qu'artiste-commissaire, permettant aux visiteurs « majoritaires » de se familiariser avec les questionnements identitaires et culturels des populations autochtones.

Notons enfin, dans le cas de l'Amérique du Nord que, dès les années 1990, il commence à y avoir un certain intérêt académique pour les productions culturelles des communautés latino-américaines, afro-américaines et asiatico-américaines, ainsi que pour les contacts entretenus entre eux, alors que ces derniers étaient jadis exposés au sein des musées communautaires. La première publication sur cet art fut celle de Lippard (1990). Depuis, ces productions sont également présentées au sein des musées « majoritaires ». Ce fut ainsi le cas de l'exposition « Cartographier une autre Los Angeles » (*Mapping Another L.A.*) au Musée Fowler en 2012 portant sur le mouvement artistique *chicano*, en lien avec le contexte de migration hispanique dans lequel se trouve le musée.

En Europe, dans une logique similaire, notons la présence de productions culturelles issues des communautés immigrées, dont la perception stagne entre la seconde et la première zone du schéma de Clifford. Ainsi, outre les musées d'ethnologie ou leur rénovation, citons la Cité nationale de l'histoire de l'immigration de Paris, dont l'une des politiques institutionnelles est l'acquisition et l'exposition d'art contemporain (Renard et Poinot, 2011). C'est dans ce cadre qu'eut lieu l'exposition « J'ai deux amours », en 2012, dont le but était de présenter la double appartenance des immigrés au travers de l'art contemporain.

Dans ces différentes présentations de l'art contemporain « ethnique » ou « du monde », nous avons pu observer que, tant dans les musées ethnologiques que d'art, certains artistes seront particulièrement populaires, et leurs œuvres seront acquises et présentées par de nombreuses institutions, tout particulièrement des grandes capitales culturelles occidentales en matière d'art contemporain. C'est spécialement le cas de l'artiste congolais Chéri Samba, dont certaines œuvres furent présentées lors de l'exposition « Les Magiciens de la Terre », suite à l'influence

de cet événement, cet artiste fut également l'objet d'une exposition monographique à l'Institut des Arts Contemporains (*Institute of Contemporary Arts*) de Londres en 1991 et en 2004 à la Fondation Cartier pour l'art contemporain. Depuis, ses créations sont présentes dans de très nombreuses institutions ethnologiques, ainsi qu'au Centre Georges-Pompidou et au Musée d'art moderne de New York. Outre Samba, notons également le cas du photographe malien Seydou Keita, dont la création fut exposée en 1994 à la Fondation Cartier pour l'art contemporain de Paris, montrant ainsi sa reconnaissance internationale.

Dans le cas de l'Inde, mentionnons le cas de l'artiste Parvathy Baul, dont les compositions solistes à la guitare étaient présentées au travers de vidéos, lors de notre travail de recherche, dans les salles tant du Musée des Tropiques que du Musée d'ethnologie de Genève. Dans le cas des productions maories, notons l'omniprésence des œuvres de George Nuku, mêlant iconographie traditionnelle et matériaux contemporains, et qui étaient exposées, lors de la durée de notre étude, au Musée d'Anthropologie de Cambridge, dans les collections permanentes du MAS d'Anvers (figure 70), mais également dans les expositions temporaires du Musée du Quai Branly, du Musée royal d'ethnologie de Leyde ainsi que du Musée Linden de Stuttgart. Enfin, dans le cas des Premières Nations canadiennes, notons la récurrence de la présentation de « l'art contemporain ethnique » des populations Sepik du Nord-Ouest canadien exposées notamment en Europe en 2012 lors de l'exposition « Art moderne indien en Amérique du Nord » du Musée ethnologique de Dalhem, et dont l'iconographie propose un savant mélange de ce qui est communément, voire banalement, qualifié de « tradition » et de « modernité » (figure 71).



Figure 70: Vue de l'installation des œuvres de George Nuku. Museum aan de Stroom, Anvers. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 71: Vue d'oeuvres contemporaines Sepik lors de l'exposition « Art moderne indien en Amérique du Nord » au Musée ethnologique de Dalhem. Cliché de l'auteur, 2012.

Au sein de ces expositions, et bien que les musées ethnologiques tentent d'utiliser ces oeuvres pour leur aspect culturel, selon le schéma de Clifford (voir tableau 1, page 39), la perception de ces collections oscille entre le statut d'objets ethnologiques et celui d'objets artistiques, comme le démontre la multiplicité des institutions au sein desquelles ils sont exposés. C'est dans ce sens que l'on se réfère à ce type de collections sous la dénomination « art contemporain ethnique », dont l'adjectif se référant à l'ailleurs est indissociable de celui d'art.

Dans certains cas, le statut de ces collections est encore plus instable. C'est ainsi tout particulièrement le cas des expositions portant sur l'art contemporain haïtien et son lien avec le vaudou, récurrentes à partir des années 2010, parallèlement sans doute à l'intense couverture médiatique faite autour du séisme qui ravagea l'île au même moment ainsi que la possible future ouverture du Musée d'Haïti à partir des collections de Mme Lehmann qui se trouvent à la base des expositions européennes²³⁶. Ainsi, et alors que Clifford (1988: 225) qualifie ces peintures de « récentes », « commerciales » et d'origine « impure », les situant dès lors dans la quatrième zone du schéma, ces dernières se sont progressivement déplacées dans un espace conceptuel situé entre la seconde et la première zone du schéma, non en tant qu'artistes mais en tant qu'haïtiens, liés à un contexte particulier relié au vaudou, à la magie et à la négritude.

²³⁶ Notons ainsi l'exposition « Vodou. L'art de vivre » au Musée d'ethnographie de Genève en 2007, présentée par la suite au Musée des Tropiques en 2008-2009 sous le titre « Vodou. Art et mystique d'Haïti », avant d'être exposée au Musée des Cultures du monde de Göteborg en 2009, au Musée des Cultures du monde de Bâle en 2010, au Musée ethnologique (*Ethnologisches Museum*) de Dalhem (Berlin) en 2010 et enfin au Musée d'outre-mer (*Überseemuseum*) de Brême en 2011. C'est également le cas de l'exposition « La couleur céleste de l'enfer. Peinture contemporaine d'Haïti » (*Die paradiesischen Farben der Hölle-Zeitgenössische Malerei aus Haiti*) au Musée Grassi d'ethnologie de Leipzig (*Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig*), de l'exposition « Kafou: Haïti, Art et Vaudou » (*Kafou: Haiti, Art and Vodou*) en 2013 à la galerie d'art contemporain de Nottingham ou encore de l'exposition « In-extremis: Mort et Vie dans l'art haïtien du XXI^e siècle » (*In Extremis: Death and Life in 21st-Century Haitian Art*) en 2012-2013 au Fowler Museum de Los Angeles. Enfin, notons que la religion vaudou est également présentée dans le cadre de l'exposition « Vodou » du Musée canadien des civilisations entre 2012 et 2014.

Cette perception de ces créations contemporaines, créée en partie par les musées ethnologiques ou les musées des cultures du monde, est cependant fortement critiquée par les créateurs eux-mêmes. C'est ainsi l'avis de Moustapha Dimé, lauréat du Grand Prix Senghor au Dak'art de 1992 qui affirmait « Ne parlons plus d'art africain contemporain. Nous sommes des artistes contemporains, un point c'est tout » (cité dans Turine, 2009: 260). En effet, du fait de cette perception, afin d'être exposés, tant dans les musées ethnologiques que dans les musées d'art, ces artistes sont souvent forcés d'exprimer leurs racines culturelles dans leur travail pour être reconnus dans le monde occidental, à l'image des « zones de contacts » créées au sein des rénovations des musées ethnologiques. L'artiste Pope affirmait ainsi :

« Pourquoi n'est-il pas suffisant que je sois un artiste afro-américain? Il semble que je doive être plus noir. Plus authentique. Je dois devenir un artiste afro-américain avec des racines noires, mystérieuses et ataviques dans une altérité primitive » (cité dans Jones, 2002: 300)

5.1.2.2. L'émergence d'un « patrimoine métissé »

Parallèlement à cette présentation d'art contemporain « du monde », dans un contexte de goût pour l'hétérogène défini précédemment comme « multiculturalisme ludique », Turgeon identifie une volonté de valoriser le « patrimoine métissé », voire de « métisser le patrimoine » (Turgeon, 2003 :189) qui sera collectionné et exposé particulièrement par les musées des cultures du monde afin d'illustrer les contacts interculturels.

En effet, au cours des années 1980, le postcolonialisme voulut réexaminer les présupposés de l'époque coloniale, mettant en valeur la notion de métissage. De cette volonté naquit le courant des « Créolistes » au sein de la littérature antillaise francophone qui prônèrent le métissage, à l'inverse des notions essentialistes de leurs aînés, et tout particulièrement de la « Négritude ». Dans le contexte anglophone, les auteurs des ex-colonies traitèrent pour leur part de ce métissage sous le concept d'hybridité. Un écrivain comme Rushdie (1981) glorifia ainsi l'hybridité, la bâtardise, le patchwork et les mélanges de toutes sortes pour retourner les termes mêmes du colonisateur qui avaient servi à humilier le colonisé. Bhabha pense également qu'il faille tirer parti du métissage pour le retourner contre le colonisateur. Il émet en effet l'idée que le pouvoir colonial a pour nécessaire effet la production de l'hybridation mais que c'est cette hybridité qui est le moment d'un renversement stratégique du processus de domination.

En effet, selon Turgeon (2003), tout métissage s'effectue dans des espaces de contact, identifiés par Bhabha (1994: 1-2) comme « des espaces de création, des 'entre-lieux' de la culture, où se réalisent de nouveaux consensus, de nouvelles pratiques culturelles et de nouvelles identités ». Les métissages découlent ainsi d'un rapport de force entre deux ou plusieurs groupes qui échangent pour s'approprier les biens patrimoniaux de l'autre dans le but de s'affirmer. Les échanges culturels conduisent ainsi inévitablement, à des phénomènes de métissages des cultures en présence. Selon Turgeon,

« les objets échangés, les personnes déplacées ou les lieux occupés font l'objet de recontextualisations culturelles: ils prennent d'autres formes, ils acquièrent de nouveaux usages et ils changent de sens. Transformer ou modifier leurs usages devient une manière de marquer une appropriation » (Turgeon, 2003 : 24)

L'introduction de ce concept de métissage (ou d'hybridité selon la notion utilisée dans le contexte britannique) représente ainsi une tentative de recentrage du regard sur les interactions et les appropriations réciproques entre cultures, à partir d'une perception des cultures, non plus comme unités séparées, fixes et immuables mais mouvantes, dont l'hybridation et la créolisation seraient deux notions capitales (Gaglar, 1997: 169). Plus encore, l'usage exprime une volonté de situer le métissage au cœur de tout processus culturel (Turgeon, 2003: 21). Amselle inscrit ainsi le métissage comme fondement même de la culture. L'auteur oppose la « raison ethnologique » qui consiste à séparer, classer, catégoriser et présenter les cultures comme des entités homogènes et closes, à la « logique métisse » qui renvoie à un processus d'interfécondation entre les cultures et qui met l'accent sur « l'indistinction ou le syncrétisme originaire » (Amselle, 1990: 9-10). Gruzinski (1999) fournit de son côté des outils conceptuels pour repenser le métissage culturel dans une perspective historique.

Au sein de cette perception du monde et des interactions culturelles, l'un des objectifs de l'anthropologie sera alors, comme le montraient Appadurai (1996) et Geertz (1986) « d'aider à penser le rapport entre les sociétés globales et locales et les modalités de constitution du local en tant que mise en ordre symbolique du monde et des objets qui le composent »²³⁷. Dès 1992, le sociologue Robertson parlera de « glocalisme », réinterprétant cette notion, née dans les années 1980 dans le monde de l'économie, afin d'illustrer l'idée d'une simultanéité ou d'une dynamique parallèle de tendances universalistes et particularisatrices. Shalins (1994) indiquera ainsi l'existence d'une « indigénisation de la modernité » (Sahlins, 1994) pour indiquer l'assimilation des marchandises occidentales des populations autochtones mises au service de finalités fonctionnelles, similaire à la notion de « mondialisation ascendante ». Ainsi, dans ce contexte, l'Anthropologie sera confrontée à un défi qui, selon Schulte-Tenckhoff,

« fait intervenir de nouvelles échelles d'observation, rompt le lien entre la culture en tant que facteur d'identification et un lieu donné, et conduit à remplacer la dichotomie classique entre nous et les autres par de nouvelles formes d'ancrage de la réflexion anthropologique: diaspora, transnationalisme, multiculturalisme ou encore créolisation » (Schulte-Tenckhoff, 2000 : 24)

Suite à cet intérêt des anthropologues, les musées ethnologiques des années 1980 et 1990 vont acquérir une série d'objets illustrant le dynamisme des cultures, principalement africaines, caribéennes et brésiliennes, faites de métissage comme conséquence d'une histoire particulière qui constitue la base de ces sociétés à l'heure actuelle. Ce sera tout particulièrement le cas d'objets liés aux religions syncrétiques telles que le vaudou, le candomblé ou encore la santería qui seront récurrents au sein des musées, et dont on peut encore noter la présence au sein des musées des cultures du monde, dont la réalité est amplement passée dans l'imaginaire des

²³⁷ Rappelons cependant ici que cette étude des « contacts » et des « croisements » entre cultures n'est pas particulière au XXI^e siècle mais s'inscrit dans une longue tradition anthropologique qui remonte presque aux origines de la discipline. Ainsi, Boas, et les sociologues de l'école de Chicago évoquèrent la notion d'acculturation dès les années 1920 dans le sillage duquel naquirent les concepts de transculturation (de l'anthropologue cubain Ortiz) et d'interculturalisation (institué par Benedict et Mead), dont ce dernier permet d'étudier les phénomènes d'interpénétration entre cultures différentes et l'émergence des nouvelles cultures que produisent les médiations interculturelles.

visiteurs. Notons par exemple le cas de la fameuse *lucha libre*, adaptation mexicaine du catch nord-américain, ou de la fête des morts mexicaine, présente dans la grande majorité des institutions visitées au travers de la reconstitution d'un autel, comme on peut par exemple le voir au MAS d'Anvers (figure 72) ou au Musée des cultures du monde (*Museum Weltkulturen*) de Mannheim (figure 73), qui illustrent le syncrétisme entre l'Afrique, l'Europe et les populations autochtones qui constituent la base de l'Amérique latine actuelle, tel que cela est rappelé par la plupart des musées.



A gauche, figure 72: Reconstitution d'un autel pour la fête des morts au Museum aan de Stroom, Anvers. A droite, figure 73: Reconstitution d'un autel au Musée des cultures du monde, Mannheim. Clichés de l'auteur, 2012.

Outre ce syncrétisme notons également que les anthropologues des années 1980 (notamment Graburn, 1976 et Jules-Rosette, 1984) s'intéressèrent également aux productions créées pour être vendues aux touristes. En effet, ces dernières furent perçues par les anthropologues comme illustratives de la présentation au monde extérieur d'une image ethnique qui doit être maintenue et projetée comme partie d'un système défini de frontières (Graburn, 1976 : 5). En effet, selon l'auteur, tous les groupes culturels ont besoin de symboles de leurs frontières internes et externes. Dans ce contexte, cet art « touristique », « d'aéroport », ou encore « non authentique » tel que défini par Graburn (1976) fut progressivement collectionné et exposé par les musées. La première grande exposition de ce type de productions, comprises en tant qu'art, et réalisées essentiellement pour les européens, fut « Européens exotiques » (*Exotic Europeans*), tenue en 1991 au London South Bank Centre, avant d'entamer une tournée dans tout le pays. Depuis, on retrouve ce type d'expositions au sein des musées ethnologiques, ou de leur rénovation. C'est le cas notamment de l'exposition temporaire « Fait pour l'échange » (*Made for Trade*) au Musée du Pitt-Rivers en 2012 qui exposait différents matériaux fabriqués exclusivement en vue de leur vente. C'est également le cas du Musée royal d'ethnologie de Leyde qui expose dans une salle de ses expositions permanentes, issues de la rénovation, un ensemble de pièces créées dans le but d'être vendues aux touristes, tel que l'on peut l'observer sur la figure 74.



Figure 74: Vue de l'espace exposant des artefacts faits pour être vendus aux touristes, Musée royal d'ethnologie de Leyde. Cliché de l'auteur, 2012.

Cependant, depuis ces premières théorisations des contacts interculturels, tout comme il était arrivé auparavant aux termes d'acculturation, de transculturation ou d'interculturalisation, (mais également aussi de multiculturalisme et d'inclusion, comme nous avons pu le voir au cours des chapitres précédents), le terme de métissage connaîtra un déplacement sémantique et sera repris selon les intérêts de chacun. Ainsi, s'il évoquait à l'origine la lutte contre les purismes et les fondamentalismes de toutes sortes, il tend aujourd'hui à être esthétisé et récupéré par tous les discours. Ainsi, selon Turgeon (2003: 201), le métissage est surtout un phénomène politique que l'on ne peut pas réduire à une théorie culturelle. Dans ce sens,

« le métissage est devenu une métaphore pour dire le monde postmoderne. L'expression 'métissage culturel' définit par défaut un phénomène omniprésent, de nature multiple et fragmentaire, qui se présente comme un universel dans le monde contemporain, celui de la mondialisation » (Turgeon, 2003 : 190).

Dans ce contexte, au cours des années 2000, suite à la volonté de diffuser des valeurs multiculturelles et cosmopolites visant à faire accepter aux citoyens la diversité culturelle, les musées, d'art premièrement, intégrèrent cette notion de métissage au sein de leurs expositions, au travers de l'acquisition ou de la présentation d'oeuvres d'artistes intéressés par ce contact interculturel, dans une logique similaire aux oeuvres d'art contemporain du monde. En effet, parallèlement à cet intérêt pour le métissage, ces artistes et leurs oeuvres « métissées » furent vénérés par les critiques et les amateurs d'art, et plusieurs expositions exploitèrent le thème du métissage. C'est par exemple le cas de « Partages d'exotisme » à la Biennale de Lyon en 2000, « Plateau d'humanité » à la Biennale de Venise de 2001 ou encore « Documenta 11 » à Kassel en 2002.

Outre ces premières expositions, l'un des moments les plus importants de cette prise en compte du métissage fut la tenue de l'exposition « Africa Remix » en 2004 au Musée Palais des Arts

(*Museum Kunstpalast*) de Düsseldorf qui se déplacera ensuite à la Galerie Hayward (*Hayward Gallery*) de Londres en 2005, au Centre Georges Pompidou en 2005, au Musée d'art Mori de Tokyo en 2006 et à la Galerie d'art de Johannesburg (*Johannesburg Art Gallery*) en 2007. Au travers de quatre-vingt-cinq artistes contemporains représentant quelque vingt-cinq pays africains, cette grande rétrospective sur l'art contemporain africain présentait une vision de l'Afrique actuelle, selon le triptyque de l'exposition, en montrant au travers de « leurs individualités, leurs pratiques pluridisciplinaires, leurs origines et l'exemplarité de leurs recherches, que l'africanité ne peut et ne pourra se résumer à l'appartenance à un sol, comme elle n'a jamais été le produit d'une culture homogène »²³⁸. Dans ce sens, l'exposition présentait ainsi des œuvres, réalisées par des artistes vivant en Afrique ou en Europe et aux Etats-Unis, faites du recyclage de matériaux, de bricolage et d'identités multiples, comme produits d'un mélange postcolonial de traditionnel et de contemporain²³⁹.

En Grande Bretagne, notons que cette exposition s'intégra dans le contexte du festival « Africa 05 », continuation de « Africa 95 » présentée précédemment, auquel participèrent plusieurs institutions ethnologiques (dont le Musée Horniman), et dont la tenue correspond à un double contexte. Premièrement, le festival s'intègre au sein de la volonté gouvernementale d'augmenter la présence africaine dans le programme artistique britannique, rendu possible par la politique de diversité culturelle menée par *l'Arts Council of England*. Deuxièmement, ce dernier s'intègre dans le contexte de la « *Commission for Africa* » établie par le gouvernement britannique de Tony Blair dans le but d'examiner les raisons du non-développement de l'Afrique et de conscientiser le G8 à l'aide au développement dans ce continent.

Influencées par ces expositions ainsi que par le marché de l'art qui s'en alimente, les nouvelles institutions créées à partir de la rénovation des musées ethnologiques vont également intégrer dans leurs collections des exemples de ce « patrimoine métissé », brouillant une nouvelle fois les frontières entre art et artefact, illustratifs des contacts et influences entre les différentes cultures du monde dans leur objectif de montrer le dynamisme des cultures du monde. Gruzinski, qui a tout particulièrement travaillé sur les hybridations en Europe et en Amérique, proposa ainsi le rajout d'une aile au Musée du Quai Branly pour les objets hybrides et « mal foutus » (cité dans Latour, 2007: 395-396).

Dans ce contexte, et de manière similaire aux expositions d'art contemporain « ethnique », nous retrouverons ainsi dans ces institutions une série d'objets récurrents, particulièrement liés à l'Afrique, tandis que d'autres continents brillent par leur absence, sans doute peu étudiés, comme c'est le cas de l'Océanie, en dehors de la Nouvelle-Zélande et de l'Australie. Du point de vue des objets populaires, notons le cas des cercueils personnalisés ou figuratifs du Ghana, aussi appelés cercueils de fantaisie ou cercueils proverbiaux, illustrés dans les années 1980 par un

238 Voir <http://www.tv5.org/TV5Site/publication/publi-14-.htm>. Consulté en juillet 2013.

239 Suite à ces premières présentations au sein des musées d'art et galeries, notons que cette vision de l'Afrique sera également explorée au sein des arts décoratifs lors de l'exposition « le Projet de l'Afrique globale » au Musée d'Art et de Design (Museum of Art and Design) de New York en 2010-2011 qui tenta de montrer et d'explorer l'impact de la culture visuelle africaine sur l'art décoratif du monde entier.

reportage du photographe et réalisateur français Thierry Secretan dont les sept premiers exemplaires réalisés par Kane Kwei et son assistant Paa Joe furent présentés lors de l'exposition « Les Magiciens de la Terre » du Centre Pompidou. Ces cercueils sont depuis présentés dans de nombreuses galeries, musées d'art et musées des cultures du monde en tant qu'exemples d'un certain « pop-art africain ». Notons ainsi leur présence au sein de la salle africaine du Musée des Tropiques, de l'exposition « Modernité fétiche » (*Fetish Modernity*) du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren en 2011, de l'exposition « Fait pour le commerce » (*Made for trade*) au Musée Pitt-Rivers d'Oxford en 2012, dont le cercueil intègre une certaine quantité de produits familiers au public européen (figure 75) ou encore de l'installation « Le rire, l'horreur et la mort » du Musée du Quai Branly en 2013.



Figure 75: Cercueil personnalisé d'un boutiquier provenant des ateliers de Kane Kwei, dans l'exposition temporaire « Fait pour l'échange » au Musée Pitt-Rivers d'Oxford. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre ces cercueils, notons également la récurrence au sein des musées ethnologiques ou de leur rénovation des étoffes africaines à l'effigie de personnalités. Ces dernières furent ainsi l'objet de plusieurs expositions temporaires, dont « Longue vie au président ! Les étoffes-portraits d'Afrique » (*Leve de President ! Portretdoeken uit Afrika*) au Musée des Tropiques d'Amsterdam en 2010 ainsi que « Importance à l'usure » (*Prominenz zum Anziehen*) au Musée ethnologique de Leipzig en 2012. Notons qu'elles étaient également exposées au sein d'expositions temporaires de plusieurs institutions portant sur différentes thématiques. Ce fut ainsi le cas de l'exposition « Objet Atlas : Travail de terrain » (*Objekt Atlas: Fieldwork in the Museum*) en 2012 au Musée des cultures du monde de Francfort (*Weltkulturen Museum*), où ces derniers étaient exposés sur les parois, parallèlement à une série d'objets archéologiques situés dans les vitrines centrales (figure 76).



Figure 76: Vue de l'exposition « Objet Atlas : Travail de terrain au musée » du Musée ethnologique de Francfort.
Cliché de l'auteur, 2012.

Outre ces objets, parmi ce patrimoine métissé, mentionnons la récurrence de l'iconographie populaire imagée africaine, notamment et tout particulièrement des panneaux des coiffeurs/barbiers. Ainsi, alors que ces derniers furent déjà exposés au sein des expositions artistiques, notamment « Art moderne en Afrique » (*Moderne Kunst uit Afrika*) en 1983 au Musée des Tropiques, et qu'ils furent le sujet de l'exposition « *Kinyozi: the art of African hairstyles* » à la Green Gallery de Brighton en 1994, on les trouve désormais dans de nombreuses expositions géographiques des musées ethnologiques. C'est ainsi le cas du Lindenmuseum de Stuttgart (figure 77), du Musée d'ethnologie d'Hambourg ou encore des espaces didactiques de l'Afrique contemporaine du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren. Mentionnons également la présence au sein des musées, d'objets regroupés sous la dénomination « art de récupération », ou « art recyclé », qui servent notamment de souvenirs touristiques en Afrique, et que l'on retrouve également dans les galeries d'art, mais également dans les magasins des institutions ethnologiques, tel que l'on peut le voir au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren (figure 78).



Figure 77: Vue de l'exposition permanente sur l'Afrique au Lindenmuseum de Stuttgart. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 78: Détail du « Shop » du Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren. Cliché de l'auteur, 2012.

Enfin, outre ces objets, les musées des cultures du monde collectionnent également de nouvelles formes d'objets dits traditionnels, avec de nouveaux matériaux. Ceci fait suite à la circulation des biens comme conséquence de la mondialisation, bien que la fonction de l'artefact soit semblable, similaire à la notion « d'indigénisation de la modernité » selon le concept de Sahlins vu précédemment. Dans le cas du sous-continent indien, notons la récurrence de la mise en exposition des « *scroll paintings* », tissu servant à conter et à illustrer des histoires dans toute la région. Les exemplaires collectés par les musées des cultures du monde, et notamment celui de Genève, intègrent de nouveaux épisodes de l'histoire mondiale, dont notamment les attentats new yorkais de 2001, dans une forme culturelle connue depuis plus d'un millénaire (voir figure 79). Cette approche montre ainsi que, bien que toutes les régions du monde soient en contact les unes avec les autres, elles ont gardé leur particularité et la signification des objets, tout en variant la forme, à partir d'une logique « globale ». En effet, dans les musées des cultures du monde, cette approche nous fait penser que l'époque contemporaine ne constitue dès lors pas une rupture historique, mais constitue plutôt une continuité.

Alors que certains musées tentent d'exposer les témoins les plus explicites de cette hybridité comme fruit d'un dialogue des cultures, certaines institutions présentent ces mêmes objets à partir d'une réflexion sur l'adaptation des sociétés africaines aux intérêts des touristes occidentaux, dans une logique de représentation d'elles-mêmes à partir des attentes de ces derniers. En effet, suite à l'augmentation du tourisme et dans le contexte des politiques mises en place par les organisations internationales telles que l'UNESCO au travers de ses différentes chartes, certains de ces objets sont devenus des souvenirs particulièrement prisés. C'est ainsi selon cette logique que le Musée Pitt-Rivers d'Oxford exposait en 2012, lors de l'exposition « Fait pour l'échange », un exemple de panier créé à partir de fils de recharge de téléphones mobiles (figure 80), témoin d'une certaine « naïveté primitiviste », recherchée par bon nombre de voyageurs, qui serait propre aux sociétés africaines.



Figure 79: Détail de l'exposition « La saveur des arts. De l'Inde moghole à Bollywood » au Musée d'ethnographie de Genève. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 80: Vue d'un panier réalisé avec des fils de recharge de téléphones portables, au sein de l'exposition « Fait pour l'échange » au Musée Pitt-Rivers. Cliché de l'auteur, 2012.

Suite à l'analyse faite de l'histoire des musées ethnologiques, il est ainsi intéressant de noter ici que cette récurrence de certains objets « métissés » au sein des musées des cultures du monde ne constitue pas une rupture avec la logique d'acquisition de certains objets que l'on retrouvait dans les musées ethnologiques du XIXe et du début du XXe siècle. En effet, il était également possible de définir une certaine mode dans l'acquisition des objets, suite à l'influence des différents facteurs vus précédemment, qui correspondait à l'intérêt des anthropologues et de la société coloniale de l'époque, et que l'on retrouve actuellement au sein des réserves de nombreux musées européens. Parmi d'autres exemples, notons ainsi le cas des masques océaniques et mélanésiens, des têtes de bronze du Bénin tel qu'on les retrouve dans les vitrines de l'exposition permanente de Stockholm (figure 81), ou encore des *Minkisi*, jadis appelés « fétiches à clous », ou encore « statues magiques » par les collectionneurs, dont la vente sur le marché de l'art atteint désormais des sommets, et dont la figure 82 présente un bel exemple dans les collections romaines. Au cours de la seconde moitié du XXe siècle, ce fut également le cas des figures utilisées dans le théâtre d'ombre (*Wayang*) des îles de Java et de Bali, inscrit en 2008 sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité²⁴⁰, ainsi que les artefacts des populations autochtones du Nord-Ouest canadien, étudiés par Boas, et dont l'art contemporain est l'objet de nombreuses expositions.



Figure 81: Vue d'une tête du Bénin en Bronze. Musée ethnologique de Stockholm. Cliché de l'auteur, 2012.

240 Voir <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/00063>. Consulté en mai 2013.



Figure 82: « Sculpture magique », selon le cartel exposée dans l'une des vitrines du Musée national préhistorique ethnographique Luigi Pigorini, Rome. Cliché de l'auteur, 2012.

5.1.3. L'intégration de la vie quotidienne

Outre cette acquisition d'art contemporain « ethnique » ou d'un patrimoine « métissé », fortement lié également au domaine artistique, notons que les musées ethnologiques, ou la rénovation d'anciennes institutions vont également intégrer des objets de la vie quotidienne contemporaine, « d'ici » et « d'ailleurs », afin d'enrichir leurs présentations des cultures. Cette acquisition répondra cependant à deux objectifs distincts. Le premier correspond à une optique ethnographique « classique » à partir d'une approche « objet-témoin » des collections, nous parlant de la vie contemporaine des cultures du monde. Le second correspond, au contraire, à une perspective anthropologique plus complexe, à partir d'une approche sociale des objets de la vie quotidienne, ouvrant la voix à de nouvelles approches.

L'acquisition d'objets de la vie quotidienne des cultures *Autres* n'est pas exclusive de l'époque contemporaine, comme nous avons pu le voir au cours du second chapitre de cette thèse. En effet, au cours des années 1970, l'intérêt pour le tiers-monde des musées ethnographiques des « Autres » déclencha l'acquisition d'objets illustrant la vie quotidienne des pays en développement. A l'heure actuelle, cette perspective est encore perceptible dans certains musées, notamment dans l'exposition permanente du Musée des Cultures d'Helsinki, et tout spécialement de sa présentation de l'Inde. Comme on peut le voir sur la figure 83, cette dernière se centre en effet sur la période contemporaine du sous-continent, comme nous l'indique la présence des coupures de presse en avant-plan, et plus particulièrement sur le milieu rural et ses

problèmes de développement dont traitent les journaux exposés. Selon cette même logique, -les musées n'ayant jamais complètement abandonné leurs acquisitions-, les rénovations des musées ethnologiques développèrent de nouvelles acquisitions, en lien avec les questionnements multiculturels européens, portant sur l'immigration nationale, et notamment sur l'Islam. Notons ainsi la démarche du Musée ethnographique de Vienne (*Volkenkunde Museum*) qui collectionne et expose actuellement des burkas afghanes.



Figure 83: Vue de l'espace « Inde » de l'exposition permanente du Musée des cultures du monde d'Helsinki. Cliché de l'auteur, 2012.

Parallèlement à ces musées des cultures « Autres », les musées ethnologiques du « Nous » ont également acquis, des objets de la vie urbaine. En effet, Dupaigne et Gutwirth (2008) rappellent que la culture matérielle des sociétés contemporaines trouva difficilement sa place dans les musées ethnologiques qui se cantonnèrent, pour la plupart, à présenter les cultures traditionnelles du monde. Dans le même sens, les musées d'ethnologie nationale ou locale, témoins d'un passé traditionnel et nostalgique, peinèrent également à intégrer des objets issus des groupes urbains ou d'autres classes sociales du monde paysan.

Suite à l'intérêt des années 1970 de s'ouvrir à la vie ouvrière et à la production industrielle, l'internationalisation des questionnements de la « nouvelle muséologie », ouvra la porte à la patrimonialisation des objets manufacturés et quotidiens donnant lieu à des pratiques muséales originales, notamment concernant les collections. Outre la Suède, avec la création du réseau SAMDOK dès la fin des années 1970²⁴¹, ce type de politiques se retrouvera progressivement au

241 C'est le cas de la création du SAMDOK, en 1977, en tant qu'association volontaire des musées suédois d'histoire culturelle, qui tente de produire des recherches et des collections sur notre époque actuelle, dans le but d'approfondir la connaissance et la

sein des musées ethnologiques régionaux ou nationaux, portant sur la culture traditionnelle, à partir de l'intégration d'artefacts communs, reproduits et « inauthentiques », selon le schéma de Clifford.

Le musée d'ethnographie de Genève s'est ainsi par exemple ouvert, dès le début des années 1990, à la vie ouvrière locale, professionnelle et domestique. L'institution genevoise organisa ainsi une exposition et un livre intitulés « C'était pas tous les jours dimanche » (1992) à partir de ces objets afin d'aborder la vie ouvrière entre 1890 et 1950. En effet, selon l'institution, l'engouement pour la campagne et la montagne des sociétés urbaines, avait eu pour effet de réduire les effets de la vie ouvrière et de l'industrialisation, de masquer la réalité de la révolution urbaine et de l'industrialisation, d'idéaliser les valeurs de la paysannerie, etc. Suite à cette situation, il en avait découlé un mépris envers les objets manufacturés du quotidien et du travail ordinaire que le musée voulait remettre à l'honneur. Ainsi, en luttant contre une imagerie idéalisée de la paysannerie, ou contre une certaine vision figée des cultures, ces musées deviennent des « thérapeutes des mémoires bousculées et refoulées » (Crettaz, Gros et Delécraz, 2000: 52) où « l'objet comme l'image deviennent les moyens matériels d'un traitement de convalescence de la mémoire collective » (Crettaz, Gros et Delécraz, 2000: 52).

Dans le sillage de cette institution, de nombreux musées ont entamé le même type de réflexion visant à conserver le présent, soit pour l'aborder directement, soit pour créer les bases des collections du futur, tout particulièrement dans une perspective sociétale. Dans le deuxième cas, notons par exemple le cas du Musée de la civilisation de Québec qui collecte des témoignages des grands événements de ce siècle afin de constituer les bases d'une collection qui permettra de traiter de notre époque contemporaine dans le futur à partir de matériaux que l'on acquiert à l'heure actuelle. Dès les années 1990 et 2000, la France connaît une évolution similaire avec les acquisitions faites par le Musée des Arts et Traditions Populaires parisien par le biais des enquêtes-collectes qui ont permis de développer des thématiques de recherche et d'acquisition similaires: patrimoine industriel, industrie verrière, crèches, soins hospitaliers, naissance et développement du rock, cultures urbaines (tags et graffs), sida, huile d'olive... qui furent en outre progressivement traitées comparativement sur le sol français et à l'étranger, dans la perspective de l'élargissement progressif du domaine de compétence du musée au sein du MuCEM²⁴².

Au sein de ces nouvelles acquisitions par les musées ethnologiques, ou par leurs rénovations, outre le débat quant aux différences existantes entre l'objet artistique et l'objet quotidien, ainsi que celui d'identifier selon quels critères cette distinction est définie, par sa construction en tant qu'artefact anthropologique, l'artefact « banal », ou « quotidien » devient ainsi un artefact

compréhension des populations, des conditions et des phénomènes du passé, du présent et du futur. Cette association compte actuellement plus de quatre-vingts membres parmi lesquels on trouve des musées régionaux et locaux, des musées nationaux et des musées thématiques. Elle a ainsi, depuis, constitué un corps important de matériel-comprenant notamment des objets, des photographies et des entretiens portant sur l'époque contemporaine.

242 Voir <http://www.mucem.org/node/267>. Consulté en septembre 2013.

social, pour paraphraser Garabuau-Moussaoui (2000), nous permettant dès lors d'étudier les contacts entre les cultures. En effet, selon Bazin,

« quand je n'ai pas une ou différentes catégories d'objets prédéterminés à respecter dans ma quête et mes choix, ni une liste d'items à compléter, mais seulement l'idée directrice d'un ensemble d'objets qui est, au moins en principe, fini, énumérable, celui de tous les objets, quels qu'ils soient, qui se trouvent associés à la vie d'une population humaine quelconque, ma collecte est ethnographique » (Bazin, 2002: 279)

Cette attitude rappelle ainsi celle de Rivière en 1936 (cité dans Dupagine 2008), pour qui « l'objet ne sera considéré comme une simple curiosité ou une valeur purement esthétique, mais comme signe matériel de quelque chose de vivant, en l'occurrence les techniques, coutumes, traditions, représentations qui ont cours dans les milieux proprement populaires ». Enfin, rappelons que cette réflexion était à la base de l'expédition « Dakar-Djibouti ». En effet, selon Griaule, dans l'ouvrage *Les instructions sommaires pour les collectionneurs d'objets ethnographiques* édité d'après les cours de l'Institut d'Ethnologie de Paris, publié à la veille de l'expédition, l'auteur indiquait « les objets les plus communs sont ceux qui en apprennent le plus sur une civilisation » (cité dans Bazin, 2002 : 282). Dans ce sens, l'un des principes de la campagne de collecte était, selon Bazin, « de collecter systématiquement n'importe quoi » (Bazin, 2002: 280-282).

Ainsi, à partir de cette pratique intrinsèquement liée à l'ethnologie, dans l'actualité, pour ces institutions qui optèrent pour une nouvelle politique d'acquisition d'objets, tout objet manufacturé est intrinsèquement porteur de culture, qu'il s'agisse d'un masque rituel, d'un panier, d'un hameçon ou d'une cuve en plastique. En effet, l'objet a été conçu pour répondre à un besoin, pour remplir une fonction sociale, que celle-ci soit rituelle et symbolique ou purement pratique. Certaines institutions basèrent leur politique muséale et d'acquisition sur cette perception. Ce fut ainsi tout particulièrement le cas du Musée Pitt-Rivers d'Oxford. En effet, cette institution s'est principalement intéressée au cours des dernières années aux collections contemporaines, et « banales » qui apportent des réponses à la vie quotidienne actuelle, d'une manière similaire aux productions culturelles collectées par les anthropologues au cours du XIXe et du XXe siècle. Le musée présente tout particulièrement cette démarche dans l'espace « Nouvelles collections », situé à l'entrée des expositions, expliquant le rôle de chacun de ces objets, à la manière de n'importe quel autre (figure 84). Bien que très différent, c'est également dans cette optique que fut créé en 2002 le musée du sac plastique publicitaire à partir d'une collection de plus de vingt mille spécimens, exposant cet objet en tant qu'objet témoin de son époque, comme icône de la société de consommation des « Trente Glorieuses », tout en s'intéressant à son aspect esthétique²⁴³.

243 Voir <http://exposacphotos.blogspot.com.es/>. Consulté en avril 2013.



Figure 84: Vitrine dédiée à la présentation des nouvelles collections. Entrée du Musée Pitt-Rivers. Cliché de l'auteur, 2012.

L'un des musées qui a poussé le plus loin cette démarche dans le monde francophone est le Musée d'ethnographie de Neuchâtel, en l'appliquant non seulement aux cultures suisses et européennes, mais également à l'ensemble des cultures, créant de la sorte un point d'union entre cette tradition au sein des deux types d'institutions ethnologiques et permettant d'aborder des sujets anthropologiques actuels. Depuis l'exposition « Objets prétextes », en 1984, où le musée exposait des objets industriels, de toutes les cultures, en tant qu'objets ethnographiques, ce dernier a développé un programme de collecte d'objets quotidiens. Ces derniers sont achetés par l'équipe du musée dans les supermarchés, sont dûment inventoriés comme n'importe quel autre artefact des collections, et sont exposés au sein des expositions selon une logique que Hainard, alors directeur de l'institution, a qualifié ironiquement de « vitrinification » (Hainard, 1994: 403), permettant ce passage de l'artefact du quotidien au registre muséal.

Outre des boîtes de sardines ou autres conserves de ratatouille, de nombreux exemples de ce type de pratiques jalonnent régulièrement les expositions, comme ce fut le cas lors de notre visite à l'institution, où une sandale était présentée dans l'une des vitrines de l'exposition « What are you doing after the Apocalypse », à côté d'une photographie de guerrier africain (figure 85). Outre le fait de situer l'Afrique au cœur de la société de marché, l'exposition de la sandale, située à mi-chemin entre l'approche ethnographique et artistique, en tant que chef-d'œuvre, nous éclaire sur le ton ironique employé par le musée dans cette exposition. Comme nous le verrons, cette approche offre en outre de nouvelles perspectives muséologiques particulièrement novatrices.



Figure 85: Exposition d'une sandale, au sein de l'exposition « What are you doing after the Apocalypse », au Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Cliché de l'auteur, 2012.

5.2. Présentations et mises en exposition

Outre la mise en place de nouvelles politiques de collections, l'intégration de la réflexion multiculturelle a provoqué un profond débat au sein des musées ethnologiques concernant le rôle des collections, pour la plupart acquises dans un contexte colonial, ainsi que la place à leur accorder dans les expositions actuelles. Outre le rejet de ces dernières, ce débat ouvrit ainsi la voix à de nouvelles pratiques, au travers de la mise en dialogue des anciennes collections et des nouvelles acquisitions, telles qu'analysées, à partir de différentes stratégies.

5.2.1. Le rôle des collections

Dès le début du XXe siècle, dans son abandon progressif de la muséologie, Boas soulignait les tensions inconciliables entre écriture et présentation, menant à la distanciation progressive de l'anthropologie académique et de l'anthropologie muséale. A partir de cette époque, l'ethnologie pouvait faire de l'ethnologie sans recourir au musée et à ses collections. Suite à cette évolution de la discipline, Sturtevant affirmait dès 1967 qu'au moins nonante pour cent des collections n'avaient jamais été l'objet de recherches ethnologiques (Sturtevant, 1967 : 632). L'auteur affirmait ainsi qu'il existait, à l'époque où ce dernier écrivit son article, plus de quatre millions d'objets ethnologiques conservés dans les musées du monde entier, très partiellement

indexés (Sturtevant, 1967 : 640). Dans ce contexte, Washburn (1968:1) se demandait, dès 1968, si l'objet de musée ne serait pas transformé dans le futur en source d'information, tout aussi satisfaisante que l'objet lui-même. En effet, l'auteur s'interrogeait sur le fait qu'il était nécessaire ou non de les conserver alors qu'ils se trouvaient extraits de leur contexte, ravagés par le temps et que les informations qu'ils apportaient étaient souvent moins claires qu'une description précise, exacte et enregistrée, visible ailleurs que dans les musées.

Plus de quarante ans après ces remarques, comme conséquence de cette situation, les objets ne constituent souvent plus la base des expositions actuelles des musées ethnologiques ou de leur rénovation. En outre, la plupart des musées possèdent très peu d'informations concernant leurs collections, si ce n'est ce que les acquiseurs ont documenté au moment d'acquérir les objets. Dans certains cas, ces informations sont particulièrement réduites, comme on peut le voir dans certaines fiches du Musée des cultures du monde de Bâle, se limitant à une description succincte de l'artefact, de son lieu d'origine et de l'anthropologue en charge lors de son acquisition, sans autre mention concernant sa fonction, ses dimensions ou son iconographie (figure 86).

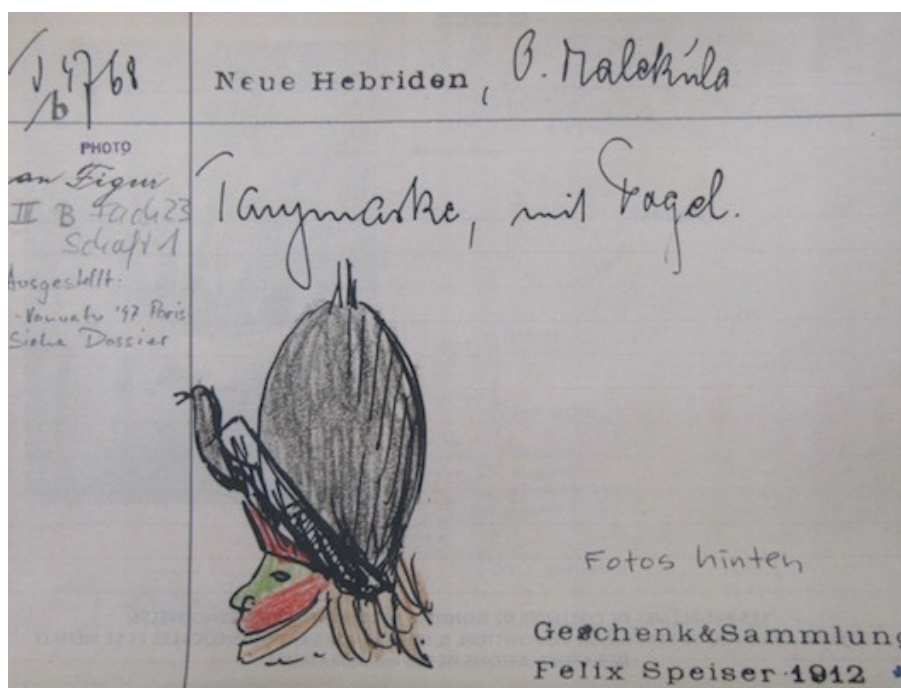


Figure 86: Exemple des inventaires des collections du Musée du Monde de Bâle. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre cette absence de connaissance des collections, le contexte dans lequel elles furent acquises provoque également très certainement une profonde gêne de la part des institutions dans un contexte voulu postcolonial. Devant cette situation, les musées ethnologiques ainsi que leur rénovation ont apporté deux types de réponses quant au rôle des collections. La première fut de reprendre les questionnements de Washburn, et d'abandonner progressivement leurs collections qui ne constituèrent plus la base des expositions, en se centrant sur les nouvelles collections, plus à même de traiter du multiculturalisme et de la société postcoloniale. Ce fut ainsi particulièrement le cas de la création du Musée des cultures du monde (*Världskulturmuseet*) de Göteborg, qui établit une distinction très claire entre les réserves de

l'institution et le bâtiment où sont présentées les expositions, tel que nous le verrons dans l'analyse détaillée de cette institution.

Outre cette position, certains musées tentèrent de se recentrer sur leurs collections. Pour ce faire, l'une des premières actions muséales fut d'ouvrir, partiellement ou totalement, leurs réserves en tant que nouvel espace expositif, inspirées très certainement par la pratique muséologique d'Ames, qui fut l'un des premiers à la mettre en place au Musée d'Anthropologie de Vancouver. Parmi de nombreux exemples mentionnons deux nouvelles institutions qui ont tenté d'intégrer ces réserves au sein du parcours muséologique. Ces dernières y constituent de la sorte une exposition en soi, tout aussi pertinente que les expositions temporaires présentées dans les autres salles.

C'est le cas du MAS d'Anvers qui présente ses collections au premier étage de l'institution, en tant que l'une de ses sept expositions permanentes (figure 87), sans autre information que leur identification. C'est également le cas de la rénovation du Musée d'outre-mer de Brême où fut construit un nouveau bâtiment moderne à l'arrière des salles d'expositions, dans le seul but de présenter ses réserves (figure 88), qui reste cependant très peu visitées par le public, habitué à une importante médiation muséologique, comme nous avons pu le voir au cours de notre visite. En effet, dans ces deux cas, les collections sont présentées sans presque aucune information, dans une logique proche de l'entrepôt conditionné pour le public, ou d'un inventaire, très souvent, en outre, typologique. Cette logique est particulièrement claire dans le cas du Musée ethnologique de Stockholm qui indique, dans la présentation des expositions sur sa page internet, que « dans la réserve, l'objectif est de donner à nos visiteurs la possibilité de découvrir par eux-mêmes »²⁴⁴.



Figure 87: Vue des réserves visitables du Museum aan de stroom, Anvers. Cliché de l'auteur, 2012.

244 Voir <https://www.varldskulturmuseerna.se/en/etnografiskamuseet/exhibitions/aktuella-utställningar/the-storage-an-ethnographic-treasure-trove/the-storage-an-ethnographic-treasure-trove/>. Consulté en avril 2014.



Figure 88: Vue des réserves visitables du Musée de l'Outre-mer de Brême. Cliché de l'auteur, 2012.

5.2.2. La mise en dialogue des artefacts

Au sein de ce recentrage des institutions sur leurs collections, certains musées tenteront de présenter leurs nouvelles collections en lien avec les artefacts acquis au cours de l'âge d'or de ces institutions, afin de traiter du multiculturalisme. Dans ce sens, les objets sont passés de se situer à la base du discours, à partir desquels sont développées des théories sur l'évolution des peuples à celle d'illustration d'un discours marqué par le multiculturalisme sous ses différentes formes. Le musée serait ainsi devenu un « livre illustré », un discours défini en amont et représenté par des objets de différents types et de différentes époques issus des collections, anciennes et nouvelles.

La majorité des musées ethnologiques, et tout principalement dans leurs rénovations, et indépendamment de leurs perspectives, telles qu'analysées au cours du troisième chapitre, tenteront de créer un dialogue entre ces différents types de collections à partir d'une modalité que Karp (1991b : 375) et Karp et Kratz (2000 : 194-198) définirent comme « assimilatrice », recherchant à établir des liens entre les différentes cultures représentées, à partir de leurs points communs. Dans ce sens, nous avons pu observer que de nombreuses expositions continuent de tenter de produire une vision essentialiste et universaliste du monde alors que les collections sont disparates, tant géographiquement que temporellement, ayant été acquises au gré du temps, des possibilités et des conceptions des « Autres ». En effet, suite à l'abandon de l'Anthropologie académique du Musée en tant que lieu de recherche, ainsi que la crise des institutions ethnologiques qui en découla, il existe au sein des rénovations des institutions ethnologiques, très peu de collections entre celles acquises par les collectes anthropologiques (vues de plus selon des critères anhistoriques) et celles acquises selon les critères actuels.

Ainsi, la plupart de ces institutions, et tout particulièrement celles ayant été progressivement remodelées au cours des années 2000, présentent un parcours géographique qui tente de « dissimuler » le décalage temporel existant entre les collections ethnographiques acquises au cours de l'âge d'or de l'institution et les nouvelles collections. Indiquons ainsi le slogan du

Lindenmuseum, où, selon sa page internet, le visiteur peut découvrir « le monde entier sous un toit »²⁴⁵, semblable à la description du Musée Grassi d'ethnologie de Leipzig qui annonce aux visiteurs que « Lors d'une visite au musée, vous découvrirez la diversité du monde »²⁴⁶. C'est également le cas du slogan du Musée d'outremer de Brême qui précise sur le ticket d'entrée du visiteur que celui-ci est désormais « découvreur du monde » (*Welt-Entdecker*) (figure 89), non sans rappeler l'idée des anciennes expositions universelles, dont l'exposition coloniale de Paris de 1931, dont le slogan était de faire faire le tour du monde aux visiteurs en une journée.



Figure 89: Ticket d'entrée du Übersee Museum de Brême, 2012. Cliché de l'auteur du ticket original, 2012.

Outre cette particularité, de manière générale, nous définirons cinq grandes perspectives dans cette mise en dialogue: le dialogue esthétique, essentiellement formel, entre le nouveau et l'ancien, « l'ici » et le « là-bas », le dialogue temporel, abordant les collections en tant que symboles ou productions culturelles d'une époque déterminée et le dialogue interculturel, dans l'idée de faire dialoguer les différentes cultures du monde, selon une modalité présentée au sein principalement des musées des cultures du monde. Notons enfin le dialogue « expôlogique » que l'on retrouvera dans certaines institutions ainsi que la mise en dialogue entre les visiteurs et les collections, à partir de la présentation de l'histoire sociale des objets des musées.

5.2.2.1. Le dialogue esthétique

La représentation assimilatrice esthétique et formelle entre les cultures est très clairement influencée, tel que nous l'avons abordé au cours du premier chapitre, par les réflexions anthropologiques et muséales de Boas, qui aborda l'aspect formel des productions culturelles. Cependant, outre la distanciation progressive entre formalistes et culturalistes, donnant

245 Voir <http://www.lindenmuseum.de/englisch/>. Consulté en septembre 2013.

246 Voir <http://www.mvl-grassimuseum.de/index.php?id=18>. Consulté en août 2013.

naissance à deux présentations distinctes des collections au sein des musées, certains anthropologues appelèrent très tôt au dialogue entre les collections anthropologiques et l'art moderne. Ainsi, dès 1943, suite à sa visite à l'exposition sur les indiens de la côte Nord-ouest au Musée américain d'histoire naturelle (*American Museum of Natural History*), Lévi-Strauss exprimait son souhait de voir ces objets se retrouver un jour face à face avec des œuvres d'art moderne (cité dans Price, 2007).

En effet, parallèlement à cet intérêt des anthropologues pour une vision universaliste du jugement esthétique, il est également couramment accepté que les productions exposées au sein des musées d'ethnologie, et tout particulièrement les masques africains, influencèrent la naissance de l'art moderne qui s'intéressa spécialement à la stylisation des formes. Il est ainsi souvent rappelé que Picasso ainsi que d'autres artistes modernes résidant à Paris visitèrent avec récurrence le Musée du Trocadéro de Paris. Notons ainsi également le cas du photographe étasunien Man Ray, dont la fameuse photographie « Noir sur Blanc » (1926) établit très clairement des relations formelles et esthétiques entre la figure de Kiki de Montparnasse, la « Reine de Montparnasse », muse des artistes modernes, et un masque africain.

Ces relations entre l'art moderne et les spécimens anthropologiques constituèrent ainsi le thème de l'exposition « Primitivisme dans l'art du XXe siècle: Affinité entre le tribal et le moderne » (*Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*) tenue en 1989 au Musée d'art moderne (*Museum of Modern Art*) de New York qui eut un impact très important sur la diffusion de cette influence sur la naissance de l'art moderne. Cependant, cette dernière marqua également les limites du dialogue esthétique entre les différentes productions à partir de leurs « affinités » (Clifford, 1988). Sous l'influence des études postcoloniales, cette exposition fut en effet critiquée pour son caractère européocentriste, suite à la présentation esthétisante qu'elle faisait des artefacts des cultures natives, présentés uniquement au travers du prisme de l'influence qu'ils eurent sur la modernisation artistique en Occident. En effet, au sein de l'exposition, la plupart des objets étaient présentés en vis-à-vis d'œuvres modernistes tandis que peu d'informations historiques étaient présentées concernant ces pièces.

Suite à la mise en valeur des limites intrinsèques de ce type de perspective formelle, qui s'extraie difficilement du carcan européocentriste, nous avons cependant pu observer lors de notre travail de terrain qu'à l'heure actuelle, certains musées tentent toujours d'établir des liens entre les artefacts et l'art contemporain occidental et ethnique à partir d'une approche essentiellement formelle. C'est ainsi le cas du Musée royal d'ethnologie de Leyde (*Volkenkundemuseum*) qui établit des relations purement formelles entre ses artefacts et des œuvres d'art contemporaines au sein de ses expositions permanentes, comme on peut le voir sur la figure 90, dans une logique similaire à l'exposition new-yorkaise. Notons également, parmi les nombreux exemples possibles, l'exposition « Masques rituels et contemporains » à la Fondation Jean-Paul Blachère d'Apt en 2007, dont le but était de créer un dialogue entre l'art contemporain et les masques africains.



Figure 90: Vue de l'exposition permanente du Musée royal d'ethnologie de Leyde. Cliché de l'auteur, 2011.

Outre ce dialogue effectué entre deux types de collections acquises à des moments différents par l'institution et réunies au travers de cette stratégie discursive, la mise en place de ce dialogue peut également constituer la base des politiques d'acquisition ou d'expositions. C'est ainsi le cas de la rénovation du Musée des cultures du monde (*Weltkulturen Museum*) de Francfort, inauguré en 2011, à partir d'une perspective essentiellement esthétique, dont la première exposition, « *Objet Atlas : Travail de terrain au musée* » (*Objekt Atlas : Feldforschung im Museum*) (2012), fut réalisée à partir de la commande faite à sept artistes contemporains provenant de divers pays, de dialoguer avec des objets de la collection de l'institution. Au cours de leur visite, les visiteurs pouvaient ainsi analyser, sur les murs de chaque salle, le traitement fait par les artistes des pièces ethnologiques exposées au centre de chacune des salles, ainsi que la sensibilité de chacun d'entre eux, en termes principalement de styles et de couleurs (figure 91).



Figure 91: Vue de la mise en dialogue entre les collections du musée et l'art contemporain au cours de l'exposition « Objet Atlas : Travail de terrain au musée » du Musée ethnologique de Francfort. Cliché de l'auteur, 2012.

5.2.2.2. Le dialogue intertemporel

En suivant la logique muséographique des années 1970 et 1980 de présentation du « tiers-monde » dans sa contemporanéité, au sein des rénovations des musées ethnologiques présentant les cultures à partir de leur déterminant géographique, au cours des années 2000, les institutions vont tenter de montrer ces continents depuis leur contemporanéité en lien avec leur passé, avec lequel ces cultures sont en incessant dialogue. Ainsi, à la différence de la muséographie des années 1970 et 1980 se concentrant sur l'époque contemporaine, les musées vont exposer les nouvelles acquisitions d'art contemporain du monde, liés à des artefacts collectés au XIXe et XXe siècles, créant de la sorte un continuum chronologique entre les productions historiques et contemporaines. Cette perspective peut se retrouver de différentes manières et à partir de différentes stratégies au sein des expositions. La perspective la plus classique est celle que l'on retrouve notamment dans les nouvelles salles d'expositions du Musée royal d'ethnologie de Leyde, au travers d'une projection de photographies contemporaines du continent. Ces dernières permettent de la sorte de créer une relation avec les collections exposées dans les salles, situant ces dernières dans l'actualité en illustrant le fait, dans le cas concret illustré par la figure 92, que les religions antiques constituent encore actuellement la base culturelle de l'Asie.



Figure 92: Vue de la salle « Asie » du Musée royal d'ethnologie de Leyde. Cliché de l'auteur, 2012.

La première institution nationale à mettre en place ce type de dialogue fut très certainement le British Museum, au sein des Galeries africaines (*Sainsbury African Galleries*), mises en place en 2001²⁴⁷. Cet espace correspond en effet, pour la première fois, à la réorganisation des collections ainsi que sa mise en dialogue avec des exemples d'art contemporain « ethnique », exposés dans le musée afin de présenter le continent africain dans toute sa complexité socioculturelle, historique et actuelle, intégré de plein pied dans la mondialisation. Suite à ces galeries, l'institution britannique implémenta le même type de présentation au sein des collections asiatiques, où l'art contemporain et les collections historiques sont mis en dialogue.

Depuis cette institution, la grande majorité des musées des cultures du monde analysés reprennent cette idée de dialogue, tant en Europe, qu'en Amérique du Nord. Dans ce dernier cas, notons ainsi le Musée Fowler de Los Angeles, en tant que musée d'histoire culturelle lié à l'Université de Californie, qui réalisa l'exposition « La vie dans les céramiques: Cinq artistes coréens contemporains » (*Life in Ceramics: Five Contemporary Korean Artists*) en 2010-2011 afin de montrer les relations existantes entre les formes du passé et celles de l'art contemporain coréen. Au sein des musées européens cependant, remarquons que ce discours temporel ne se fait pas uniquement à partir des collections d'art contemporain « ethnique », de patrimoine « métissé » mais également au travers de l'intégration au sein du musée de la vie quotidienne, présentée au travers de la musique (du monde) actuelle ainsi que des projections audiovisuelles,

247 Outre cette institution nationale, notons que ce type de pratiques fut déjà développées vingt ans plus tôt dans de nouvelles institutions artistiques brouillèrent les frontières entre l'ancien et le contemporain. Ce sera tout particulièrement le cas du *Center for African Art* de New York, fondé en 1984, dont la première directrice sera Susan Vogel. Situé alors dans le quartier du Queens, le musée, det devenu depuis *Museum for African Art*, de dernier devrait prochainement déménager sur la Cinquième Avenue, dans le prolongement du « *Museum Mile* », et devrait s'appeler *New Africa Center*.

nous plongeant dans les villes actuelles au travers de sons et d'images, suivant la logique muséographique des années 1980. Ce sera ainsi également le cas du Musée des Tropiques d'Amsterdam, dont nous analyserons les expositions dans le chapitre suivant²⁴⁸.

Dans le cas des populations autochtones, suite aux différents événements politiques, dont nous avons traités précédemment, et qui donnèrent lieu à une certaine reconnaissance de leurs droits politiques, au sein des musées « majoritaires », l'art contemporain de ces populations fut souvent mis en dialogue avec leurs objets historiques, dans le but de créer un continuum entre passé et présent, intégrant dès lors ces populations dans l'écriture actuelle du monde, parallèlement avec leur autochtonie. Aux Etats-Unis, ce fut par exemple le cas du Musée The Heard (*The Heard Museum*) de Phoenix, ainsi que celui des populations mélanésiennes au sein du Centre Tjibaou de Nouméa.

Ces questionnements atteignirent aussi plus tardivement l'Europe, et plus particulièrement les musées des cultures du monde, où ce dialogue temporel permettait de proposer aux visiteurs des réflexions portant sur l'autochtonie à l'époque contemporaine. Notons dans ce cadre l'exposition temporaire/festival « Pasifika Style » au Musée d'Archéologie et d'Anthropologie de l'Université de Cambridge (*Museum of Archaeology and Anthropology*) de 2006 à 2008 qui collectionna et exposa des objets d'art contemporain maoris et océaniens en lien avec des collections historiques. Des artistes de la région Pacifique étaient ainsi invités à rechercher les collections historiques du musée et recréer leurs propres sections de l'exposition, afin de leur permettre de se réapproprier leur patrimoine. Le but de l'exposition était de rendre floues les distinctions entre l'indigène et le non-indigène, le traditionnel et le contemporain, l'authentique et l'inauthentique²⁴⁹.

5.2.2.3. Le dialogue interculturel

Au sein des musées des cultures du monde, l'une des pratiques les plus communes dans leur rôle de favoriser le dialogue des cultures fut logiquement de créer un dialogue, ou tout du moins de disposer dans une même salle ou dans une même unité muséologique, des objets issus de différentes parties du monde comme nous avons pu le voir au cours du chapitre précédent. Ce dialogue permet ainsi, dans la plupart des cas analysés, de montrer que ces différentes productions correspondent à des solutions particulières apportées par différentes populations du monde à des questionnements inhérents à la condition humaine. C'est en effet à partir de ce pré-supposé que les artefacts peuvent être en dialogue.

Cette pratique fut mise en oeuvre par le Musée Pitt-Rivers d'Oxford, liée à sa politique d'acquisition des collections présentées précédemment, que le musée intégra en tant que continuité de sa tradition typologique historique dans leur présentation. En effet, au sein de ce

248 Mentionnons que l'on retrouvera également ce type de pratiques dans les musées « ethnologiques » du « Nous ». Au Mucem, des acquisitions ont ainsi été menées sur le domaine des beaux-arts depuis une dizaine d'années, afin de rétablir un lien entre l'art populaire, les objets du quotidien et les manifestations artistiques, comme autant de témoignages des faits de société.

249 Cette exposition fut analysée par sa commissaire Ayele Durand (2010).

musée, comme on peut l'apprécier sur la figure 93, les nouvelles collections sont exposées en lien avec d'autres, issues d'époques et de régions différentes, et dont les points communs résident dans le fait d'apporter une réponse spécifique à une thématique commune, le recyclage dans ce cas-ci, à partir de laquelle sont rangés les différents artefacts. Dans cette optique, le musée intègre tout particulièrement les productions européennes, conformément aux critiques reçues par certaines institutions devant la distinction faite entre un espace expositif réservé aux populations « ethniques » et un espace dédié aux populations européennes. Au Musée Pitt-Rivers, les collections du monde sont exposées provenant de différentes cultures passées et présentes. Les objets exposés sont regroupés par rapport à comment ils furent faits ou utilisés plutôt que par origines culturelles ou époques. Cela a pour but de nous montrer la créativité et les techniques avec lesquelles les hommes ont tenté de régler les problèmes de leur vie quotidienne, ajustés à leur environnement. Ainsi, il n'y a pas de circuit dans le musée si ce n'est la curiosité du visiteur qui le guide au travers du musée.

Outre ce musée britannique, notons que l'on retrouve des installations de ce type dans un grand nombre d'institutions, bien qu'elles ne correspondent pas à une politique institutionnelle qui régisse l'ensemble des expositions, se limitant la plupart du temps à certaines vitrines. Notons ainsi par exemple le Musée des Cultures de Bâle qui mettait en rapport des lunettes de soleil contemporaines réalisées en Europe avec des artefacts extra-européens au sein de son exposition « Perspectives intrinsèques. Aspects inspirateurs de l'Anthropologie ». Ce cas concret illustre cependant l'un des risques inhérents à ce type de présentation « assimilatrice » (Karp, 1991), déjà souligné dans l'analyse de la mise en place du dialogue esthétique. En effet, l'un des risques de ce type de présentation est que le dialogue établi entre les différents artefacts se limite à la comparaison formelle, donc essentiellement européocentriste, ce qui limite l'intérêt ethnologique de ces artefacts. C'est notamment le cas de l'une des installations du Musée des Cultures de Bâle qui établit des liens clairement formels entre deux paires de « lunettes de soleil » d'époque et de contexte différents mais dont l'usage « ethnographique » ne possède que peu de points communs (figure 94).



Figure 93: Vue de la vitrine dédiée au recyclage. Musée Pitt-Rivers d'Oxford. Cliché de l'auteur, 2012.

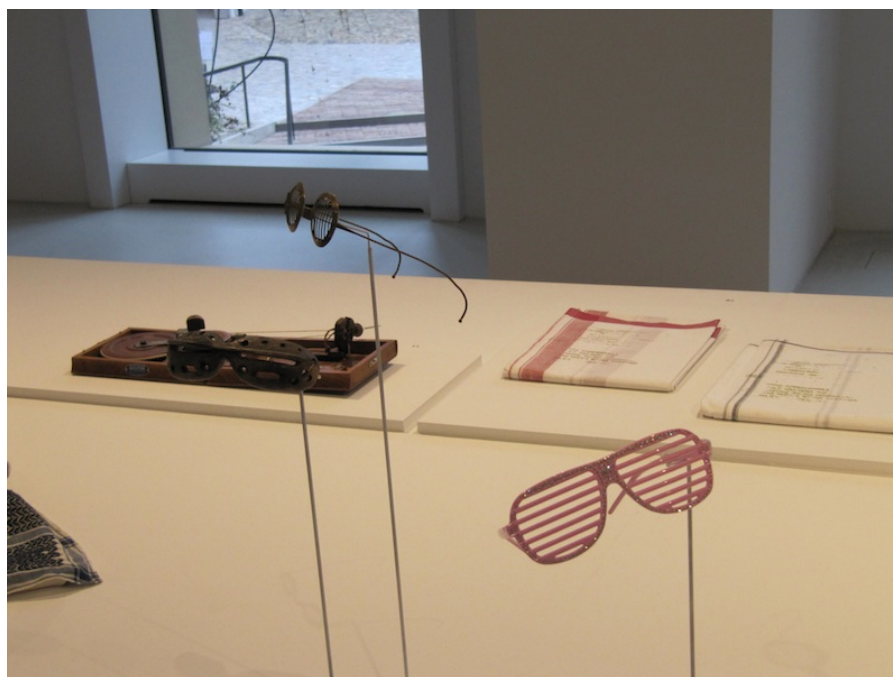


Figure 94: Vue de l'installation « assimilatrice » de l'une des salles de l'exposition « Perspectives intrinsèques. Aspects inspirateurs de l'Anthropologie » du Musée des Cultures de Bâle. Cliché de l'auteur, 2013.

5.2.2.4. Le dialogue « expôlogique »

Outre ces logiques, de nouvelles approches furent également développées par les musées afin de réinterpréter leurs anciennes collections, tout particulièrement à partir d'une de-contextualisation de ces dernières, pouvant dès lors être utilisées sous de nouvelles formes et créer de nouveaux discours muséaux. Cette pratique constitue ainsi une approche radicalement opposée, bien que

complémentaire, à la pratique recontextualisatrice des collections, tant culturaliste que formaliste, caractérisée par des auteurs tels que Raphaël et Herberich-Marx en tant que pseudo-métonymie ou « culture de l'authenticité » qui « se refuse à reconnaître une culture dans ses transformations et qui s'efforce de figer la représentation de l'autre dans une singularité imaginaire » (1991-1992: 163) (cité dans Desvallées, 2005: 538).

En effet, suite à la déclaration, en 1975, de Pär Kåks, responsable scandinave de musée d'ethnographie, qui affirma ne pas croire au principe « selon lequel l'objet peut et devrait parler de lui-même » (cité par Desvallées, 2005: 539), certaines institutions ont décidé de porter un regard différent sur leurs collections, en se détachant de leur présentation comme symbole d'une culture dont les représentants étaient absents. Cette approche dé-contextualisatrice met ainsi entre parenthèses les objets, ne les présentant plus séparément, comme le feront les musées ethnologiques ayant opté pour une revitalisation esthétique ou artistique, mais « en tant qu'expôt qui peut raconter des histoires » (Desvallées, 2005), sortant dès lors du schéma de Clifford.

Le paradigme par excellence de ce type de pratique est le Musée d'ethnographie de Neuchâtel, largement traité au sein de la littérature francophone, bien que très peu dans l'anglo-saxonne. En effet, avec l'arrivée de Hainard à la tête de l'institution, ce dernier s'est proposé de « regarder à nouveau l'objet », aspirant à « narrer une histoire », à « réveiller l'esprit critique » et à « provoquer l'émotion dans la compréhension et la découverte de nouveaux sens » (Hainard et Jelmini, 1986). En effet, pour Hainard, l'objet n'est la vérité de rien du tout, rompant alors avec une longue tradition du traitement des objets au sein des expositions ethnographiques tel qu'analysée au cours du second chapitre. Ainsi, selon le muséologue, « fonctionnel d'abord, polysémique ensuite, [l'objet] ne prend de sens que dans un contexte » (Hainard, 1984: 189). Le musée perçoit alors les objets comme des « expôts », définis par Desvallées comme:

« unité élémentaire mise en exposition, quelle qu'en soit la nature ou la forme, qu'il s'agisse d'une vraie chose, d'un original ou d'un substitut, d'une image ou d'un son. Selon la forme prise par l'exposition et sa nature, il peut s'agir d'un simple objet de musée, d'une unité écologique ou même d'une installation complexe » (Desvallées, 1998: 223)

Cette définition fut en outre complétée par GHK pour qui elle est synonyme d'exponat comme « concept désignant tous les objets au sens large, incluant donc les matériaux visibles, sonores, tactiles ou olfactifs, susceptibles d'être porteurs de sens dans le cadre de l'exposition » (GHK, 2000: 157).

A partir de cette conception, la muséologie qui fut élaborée depuis les années 1980 au musée, fut un véritable « terrain d'exercice » (Hainard, 1989: 17), mettant « en scène les objets comme on met en place les mots dans un discours » (Hugli, 1989: 10). Hainard perçoit en effet le musée comme « un dictionnaire dont les objets sont les lexèmes », le travail des organisateurs d'expositions étant de construire un discours à partir d'une syntaxe (Hainard, 2003: 64-65). En effet, selon Gonseth, directeur actuel de l'institution, « l'activité la plus spécifique de la mise en exposition pratiquée au Musée d'ethnographie de Neuchâtel consiste à inscrire dans l'espace, et donc de façon tridimensionnelle, un récit ou un discours théorique » (Gonseth, 1998: 339-340). Les objets ne sont dès lors plus exposés pour eux-mêmes, mais comme « arguments d'une histoire qui met en perspective l'une ou l'autre de ses caractéristiques, que celles-ci soient

esthétiques, fonctionnelles ou symboliques » (Hainard, 1984). Ainsi, les pièces ne se trouvent plus au centre du musée mais sont plutôt au service d'une idée au sein de ce que Roigé a qualifié de « muséologie d'idées » (Roigé, 2007b: 16).

Lors de l'exposition « Le Musée cannibale », des objets ethnographiques étaient ainsi utilisés, non pour leur fonction ou leur forme, mais bien pour signifier la « congélation » de ces derniers dans un frigo de supermarché avant leur consommation (figure 95). Cette « expographie » illustrée par cette photographie, néologisme proposé par Desvallées en 1993 pour signifier l'art d'exposer, serait un exemple de ce qu'il convient d'appeler la « muséologie de la rupture ». Cette dernière tente en effet de rompre la relation sacralisante existante entre l'objet et le visiteur au travers de l'utilisation des collections afin de susciter l'esprit critique des visiteurs au travers d'un regard décalé sur les objets se connotant par opposition plus que par rapprochements (Desvallées et Mairesse, 2011 : 635).

Au sein de cette approche, l'institution croise dès lors l'ethnologie, l'essai philosophique, l'approche théâtrale et l'installation artistique, tout en utilisant différents tons, dont l'ironie, particulièrement présente. Pour ces raisons, l'approche du Musée de Neuchâtel fut qualifiée par Dubuc (2002: 46-47) « d'objet-poème ». Cette dernière consisterait, selon l'auteur, à la manière d'un calligramme, à mettre en valeur l'esthétique polysémique des objets. Le concepteur de l'objet accorde ainsi une place au hasard, c'est à dire que toutes les interprétations possibles sont a priori incluses dans l'œuvre. Ce fut ainsi l'une des premières fois, outre quelques exemples de conservateurs non conformistes, que des objets n'ayant rien en commun entre eux (ni même l'époque) étaient confrontés afin de dialoguer entre eux, augmentant encore d'une certaine manière le caractère hétérotopique de ces institutions selon les termes foucaultiens. Dans ce sens, la muséologie du Musée d'Ethnologie de Neuchâtel a été qualifiée de muséologie de la « rupture », par son déplacement à la fois contextuel, temporel, spatial et géographique des pièces afin de leur redonner un nouveau rôle.



Figure 95: Xavier Roigé à Ventura (2002). *Exposition Le musée cannibale*. Cliché extrait de Hainard (2007 : en ligne). Reproduit avec autorisation.

La grande nouveauté de l'institution neuchâtoise fut ainsi de démontrer que le musée peut collecter n'importe quel objet et que les possibilités expositives sont presque infinies, apportant à chaque nouvelle utilisation un nouveau sens aux expôts ainsi qu'à leur relation. Cependant, il faut ici noter que ces pratiques muséales ne furent que très peu développées dans d'autres institutions, tant européennes que nord-américaines, et ne se retrouvent que sous formes d'installations au sein des expositions. C'est le cas du MAS qui détourna le sens de certains objets, notamment des ours en peluche, tous similaires et accumulés au sein d'un espace afin d'illustrer le trafic des biens dans le port d'Anvers (figure 96).



Figure 96: Vue d'une installation de l'exposition permanente sur le port d'Anvers au Museum aan de Stroom, Anvers. Cliché de l'auteur, 2012.

5.2.2.5. Le dialogue « objet-visiteur »

Outre la présentation des collections en tant que témoins et illustreurs de phénomènes culturels, ou perçus en tant qu'ensemble d'expôts (qui peuvent par ailleurs être emprunts d'une certaine esthétique), depuis les années 2000 et la volonté de revalorisation des histoires et des contacts interpersonnels, certaines institutions ont utilisé leurs collections en tant que porteurs d'une histoire intrinsèque particulière, voire anecdotique, et non en tant qu'objets-témoins d'une culture. En effet, alors que les objets peuvent être des témoins de la création d'une culture, ces derniers sont également des réceptacles d'histoire de vie, que le musée peut mettre en lumière, redonnant d'une certaine manière vie à ces objets conservés qui, comme conséquence de l'ignorance de certaines de leurs collections, se transforment en musées d'archives matérielles.

En effet, selon Appadurai, « c'est dans l'écart entre les lieux de milieux de 'production' et ceux de 'réception' que se construisent des idéologies de l'objet » (Appadurai, 1986), mis en exergue par la muséologie lorsque ces derniers sont présentés au public. C'est ainsi dans ce que

Schlanger (1991) qualifie de « distance significative » que se situe l'enjeu du rapport, crucial pour toute culture, entre les œuvres et leurs mémoires, et dans laquelle le musée joue un rôle déterminant. Appadurai (1986) parle ainsi de « vie sociale des objets », dont l'expression fut reprise par de nombreux muséologues, alors que leur exposition dans les musées en constituerait d'une certaine manière la dernière étape, selon Pomian, voire une nouvelle vie (Grognet, 2005). En effet, selon Pomian,

« dans la généralité des cas, le statut de pièce de musée est une phase terminale de la biographie des choses, l'alternative à l'élimination ; s'opère alors une diversion des chemins de la marchandise ou de la destination fonctionnelle, qui la maintient temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet et exposé au regard » (Pomian, 1987 : 295).

Selon cette particularité, et en parallèle avec d'autres approches muséologiques, certains musées ethnologiques ont intégré la présentation de l'histoire sociale de certains de leurs objets, en mettant en valeur l'une ou l'autre facette de cette dernière. En effet, certains auteurs, dont Wastiau, ancien muséologue du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren et actuel directeur du musée d'ethnologie de Genève, souhaitent présenter les différents épisodes de la vie des objets avant que ces derniers ne soient exposés au sein de l'institution (Wastiau, 2000).

Dans de nombreux cas, l'un des objectifs de cette approche est de créer une relation intime et émotive entre l'objet et le visiteur qui l'observe. Ainsi, l'une des devises du Musée des Tropiques d'Amsterdam depuis sa rénovation achevée en 2008 est que « chaque objet a une histoire ». C'est également le cas du musée d'archéologie et d'anthropologie de l'Université de Cambridge qui affirme sur sa page internet que le visiteur y trouvera « deux millions d'années d'histoire humaine, un million d'artefacts, d'innombrables histoires étonnantes »²⁵⁰. Enfin, c'est également le cas du Musée d'outre-mer de Brême qui invite les visiteurs, tel qu'indiqué dans le dépliant qu'il leur remet au début de l'exposition, à écouter les histoires des collections lors de leur promenade au gré des continents.

Outre cette approche générale, de nombreuses institutions tentent de présenter certains fragments de l'histoire de vie des objets, en tant que l'un des parcours possibles d'exposition. C'est le cas des portes présentées au sein de l'espace « Transition : Portes » (*Übergang : Türen*) du Musée Rautenstrauch-Joest de Cologne, dont les histoires peuvent être écoutées par les visiteurs, alors que cet espace d'exposition constitue la transition entre les espaces de « Comprendre le Monde » et « Façonner le Monde » du Musée. C'est également le cas du Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren qui présentait les secrets de l'institution ainsi que de ses objets au cours de l'exposition « Non censuré. Histoires animées des coulisses » en 2011-2012, à partir de l'histoire de l'institution. Notons enfin le cas du Musée ethnologique de Barcelone, qui tente de présenter aux visiteurs les histoires et les anecdotes qui se trouvent derrière les objets et les photographies, notamment dans la partie « *Secrets de l'etnològic* » du

250 Voir <http://maa.cam.ac.uk/maa/>. Consulté en août 2013.

programme de radio en ligne de culture populaire « *Fes ta festa* » qui essaie, depuis 1989, de « convertir un objet sans intérêt en un objet singulier »²⁵¹.

En outre, dans une perspective de décolonisation multiculturelle, les objets des anciennes institutions ethnologiques servirent à traiter de la colonisation au travers des expériences personnelles liées aux artefacts dans un contexte colonial. Afin de traiter de cette période, la photographie semble être un moyen de choix pour les institutions. Edwards et Mead (2013) argumentent en effet que les photographies permettent de traiter du colonialisme, surtout à partir de petits détails de la vie de tous les jours. Ce fut ainsi particulièrement le cas de l'exposition « l'album colonial » (*Colonial Album*) au Musée Pitt-Rivers en 2012 qui exposait différents albums de photographies, datant de la période entre 1905 et 1935, de familles impliquées dans les colonies afin d'en étudier le contexte historique. Ainsi, au cours du Symposium « Nostalgie coloniale » au Musée des Tropiques en 2011, on parla de « patrimoine colonial », très semblable à la notion de « musée colonial » utilisée par Dias (2000 : 17) pour se référer à l'exposition de collections acquises dans un contexte de domination politique plus qu'à une nature des collections. Le patrimoine colonial ferait ainsi partie de notre patrimoine historique, car il est lié à un moment historique qui s'est déroulé cependant hors de chez nous.

Cette approche n'est cependant pas l'apanage des musées ethnologiques, où cette dernière n'est encore que peu employée. C'est en effet surtout le cas de présentation de l'histoire de l'immigration, telle qu'analysée auparavant, où les objets exposés étaient liés à des histoires personnelles de migrants. C'est tout particulièrement le cas des valises, où la signification de l'objet devient plus importante que sa propre matérialité. Enfin, cette approche se retrouve dans les musées locaux d'histoire sociale, à mi-chemin entre la sociologie, l'ethnologie et l'histoire sociale, et inspirés par les écomusées, où les objets, légués ou prêtés par les populations, servent à présenter l'histoire locale au travers de certaines phases de l'histoire sociale des artefacts, mêlant souvent le subjectif et l'histoire officielle.

C'est le cas notamment du Musée de Croydon (*Museum of Croydon*), où, comme on peut le voir sur le moniteur représenté sur la figure 97 et accompagnant un balais dans l'exposition, différents niveaux de lecture se superposent et permettent de parler, au travers de cet objet, de son propriétaire, de l'histoire de la ville et de la condition socioculturelle de ses habitants. Enfin, dans une perspective similaire, mentionnons le Musée des relations rompues de Zagreb (*Muzej prekinutih veza*), inauguré en 2010 dans la capitale croate après quatre années d'exposition dans les grandes villes occidentales, où les objets sont présentés thématiquement à partir d'une phase particulière et commune de leur histoire sociale, en lien avec une rupture amoureuse, et dont l'objet porte les traces visibles.

251 Voir <http://festafesta.net/?cat=280>. Consulté en mars 2013.

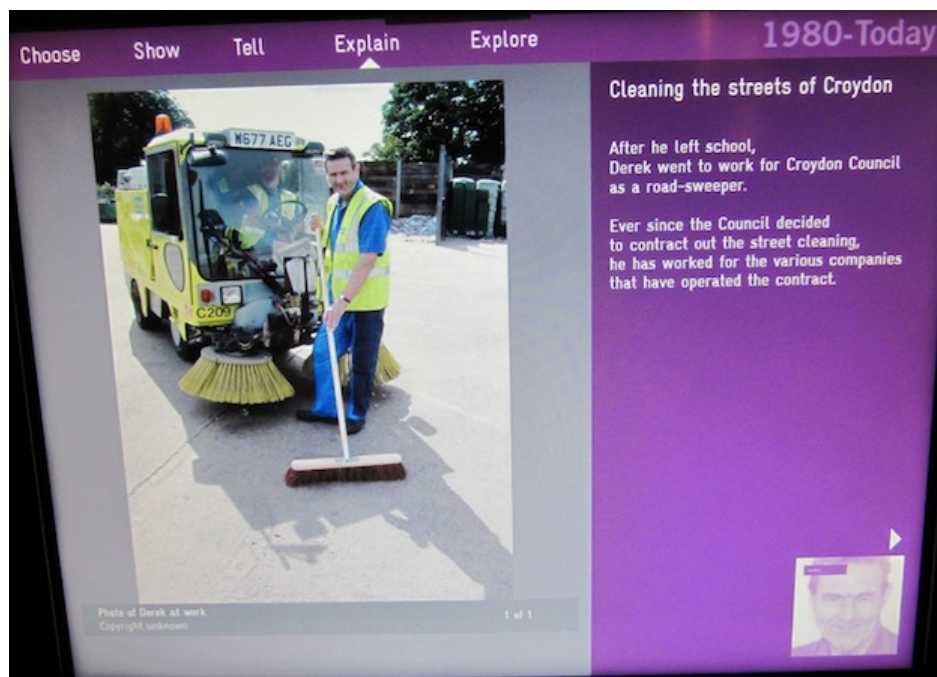


Figure 97 : Vue des moniteurs qui permettent de connaître de visualiser l'objet, de connaître le contexte et l'histoire de vie des objets. Cliché de l'auteur, 2012.

Suite à ce rapide parcours au sein des réflexions concernant le rôle des collections, des nouvelles acquisitions et des mises en exposition, il semble qu'au sein de la muséologie de « point de vue », que l'on peut caractériser au sein des musées ethnologiques et de leurs rénovations par la transmission d'une représentation multiculturelle du monde aux visiteurs, ces débats concernant les collections offrent de nouvelles perspectives de la théorie de Davallon concernant la caractéristique de « trouvaille » des objets ethnographiques. En effet, outre la prolongation d'une perspective esthétique des collections au travers de nouvelles acquisitions anhistoriques et alors que les nouvelles collections peuvent constituer des points d'appui de réflexions sur le fonctionnement de notre propre culture, à partir de muséologies parfois profondément novatrices, comme ce fut le cas du musée neuchâtois, nous pouvons affirmer ici que les musées multiculturels se situant dans une approche culturalisante utilisent les collections en tant que médiateurs interculturels.

De fait, alors que, selon Davallon, les collections ethnographiques peuvent constituer des « trouvailles » échappant à la logique de « l'objet de mémoire » et de « l'objet document », permettant de « vivre une expérience propre à une autre culture » (Davallon, 2002 : 184-185), le caractère visuellement hybride de bon nombre de ces nouvelles collections contemporaines ainsi que leur fonction clairement issue d'un monde « autre » permettent de créer un dialogue avec « notre » culture actuelle. Cette médiation se fait en effet, comme nous avons pu le voir, au travers de symboles issus de la culture de masse, comprise ici en tant que synonyme de mondialisation, sans pour autant souvent en considérer la nature des échanges ainsi que leurs raisons sociologiques.

Outre cette caractéristique du traitement des collections, il est important de noter ici que, à la différence des musées d'art, ou des musées d'histoire sociale où sont exposées des collections contemporaines similaires, le musée multiculturel intègre ces collections à partir d'une logique issue d'une longue tradition ethnographique. En effet, d'une manière similaire au Musée de

l'homme parisien qui souhaitait réaliser « l'inventaire du monde » par ses politiques d'acquisition, les musées contemporains continuent de tenter de recréer le monde selon une perspective universaliste, non plus seulement de manière géographique, au travers de la mise en place d'expositions permanentes portant sur les cinq continents, mais plutôt, voire également temporelle, en représentant le monde entier au cours de toutes les époques.

TROISIEME PARTIE:

ETUDES DE CAS

6.

Du passé colonial au futur mondial : Le Musée des Tropiques d'Amsterdam.



Figure 98 : Vue de l'entrée actuelle du Tropenmuseum depuis Linnaeustraat. Cliché de l'auteur, 2012. L'entrée de l'Institut Royal des Tropiques se situe sur façade donnant sur Mauritiuskade.

Au sein de cette analyse générale faite de l'intégration du multiculturalisme au sein des musées ethnologiques, le Musée des Tropiques d'Amsterdam (*Tropenmuseum*) constitue un cas d'étude particulièrement intéressant dans le sens où il fut l'un des premiers musées européens à tenter d'intégrer ce nouveau paradigme, dans ce pays largement influencé par les questionnements anglo-saxons et où la réflexion multiculturelle eut sans doute le plus d'écho sur le continent.

Cette institution, originellement musée colonial national, est actuellement un musée national situé légèrement en retrait du centre historique de la capitale batave. Il fait partie de l'Institut royal des Tropiques (*Koninklijk Instituut voor de Tropen*), dont fut célébré le premier centenaire en 2010, conjointement avec le Musée des Tropiques pour enfants (*Tropenmuseum Junior*), et le Théâtre des Tropiques (*Tropentheatre*). A l'heure actuelle, sous sa devise « Nous pensons, nous partageons, nous agissons » (*We think. We share. We act*), ce dernier constitue un centre de connaissance et d'expertise dans la coopération internationale et interculturelle, dépendant dès lors du Ministère des Affaires étrangères, dont le budget dépassait les 45 millions d'euros,

dont plus de cinq millions étaient réservés au Musée. Il se compose ainsi d'une bibliothèque et développe la recherche et l'éducation au moyen de formations et de publications divisées en quatre grandes aires: le développement durable, la santé, la formation et la culture (au travers du Musée des Tropiques). En termes de publics, le Musée des Tropiques, dont l'analyse constituera le centre de ce chapitre, et tout particulièrement de son service des "Affaires muséales" (*Museale Zaken*) qui organise notamment les expositions, est visité annuellement par près de 200.000 personnes, en plus des 30.000 qui se rendent au Musée pour enfants ou au théâtre de l'institution.

Cette institution, que nous avons pu analyser au cours d'un travail de terrain d'un mois, est le fruit de profondes évolutions, liées aux politiques nationales, au cours desquelles son discours institutionnel et sa présentation des peuples du monde et de la diversité culturelle a profondément changé. Il est ainsi possible de dégager quatre grandes phrases dans l'histoire de l'institution, chacune se mettant en place à partir d'une profonde rénovation des expositions permanentes, et correspond à trois grandes manières de comprendre la diversité culturelle en lien avec l'évolution des relations géopolitiques et interculturelles mondiales²⁵². La première, entre 1860 et 1950, constitue la phase coloniale de l'institution, en tant que premier musée colonial du monde. La seconde, entre 1950 et 1970, marque l'ouverture du musée aux régions tropicales suite à l'accès à l'Indépendance des colonies. La troisième, entre 1970 et 1995 constitue la phase tiers-mondiste de l'institution alors que l'aide au développement se développait dans les pays occidentaux en direction des anciens pays colonisés. Enfin, lors de notre étude le musée se situait dans sa quatrième évolution, bien qu'il s'ouvrait sur une profonde nouvelle réflexion concernant son futur.

6.1. Gestion néerlandaise de la diversité culturelle et de l'histoire coloniale

Au cours de cette quatrième phase de l'histoire de l'évolution de l'institution, cette dernière fut tout particulièrement touchée par les réflexions nationales concernant la gestion de la diversité culturelle, et son évolution au cours des deux dernières décennies, ainsi que par le traitement fait par le gouvernement néerlandais de l'histoire coloniale.

6.1.1. L'évolution des politiques multiculturelles

Après avoir reçu un nombre important d'immigrés au cours de la seconde moitié du XXe siècle, les Pays-Bas furent l'un des premiers pays européens à mettre en place une perception ethicisante de la société sous l'influence du questionnement multiculturel anglo-saxon. Dans ce

²⁵² Ces différentes phases furent étudiées notamment par Legêne (2000), Schölvink et Oele (2009) et Muskens (2009), dont nous suivrons ici les arguments.

contexte, le terme « immigré » fut remplacé par celui « d'allochtone » (dont l'un des deux parents est né à l'étranger), alors que la population néerlandaise était conceptualisée comme « autochtone ». Dès les années 1970, le pays mettra ainsi en place des politiques multiculturelles, à partir de la tradition nationale de répartition de la société en « piliers » (*Verzuiling*) communautaristes et ethniques. Une politique de minorités fut ainsi instaurée dès 1979 dans le but de supporter et de donner des pouvoirs (*empower*) aux communautés ethniques. Ces dernières étaient ainsi représentées au sein d'organismes publics, prenant part à de nombreuses discussions et débats publics les touchant, tout en possédant une représentation politique au travers de leur éligibilité. En outre, l'Etat soutient la création de médias communautaires dans la langue maternelle des immigrés, et promeut également la création d'écoles d'apprentissage de leurs langues d'origine.

Le développement de cette politique multiculturaliste influencera la naissance, au cours des années 1980, d'un courant d'étude portant sur les migrations et son histoire, organisé au sein du Centre pour l'histoire des migrations (*Centrum voor Geschiedenis van Migratie*) qui édite depuis de nombreuses publications. Parallèlement, les Pays-Bas sembleront donner une certaine importance aux musées dans leur volonté d'intégration de l'immigration. En effet, le pays paraît être le premier en Europe à mettre en place des politiques muséales documentalistes, selon la typologie établie précédemment, au travers d'expositions temporaires, afin de dissuader les possibles tensions entre populations locales et immigrés et de lutter contre le « racisme d'exclusion culturelle », défini par Wieviorka (2010). Des expositions portant sur l'immigration furent ainsi présentées dans tous les types de musées au cours des années 1980, que ce soit au sein des musées d'art²⁵³, d'histoire²⁵⁴, mais également des musées ethnologiques, et notamment du Musée des Tropiques, afin de montrer les particularités de l'immigration aux « autochtones » et d'expliquer leurs cultures d'origine aux descendants de ces premiers migrants, afin de faciliter leur intégration dans la société néerlandaise.

Parallèlement à cette documentation des cultures immigrées, certaines d'entre elles sentiront également le besoin de créer de nouvelles institutions afin de conter leur histoire. Ce sera ainsi le cas du Musée Historique Moluquois (*Moluks Historisch Museum*), actuellement *Malukku Museum*, en tant que première institution communautaire ethnique du pays, inaugurée en 1990 dans la ville d'Utrecht par des descendants des immigrés Moluquois. Dès sa création, ce musée présenta l'histoire de l'île indonésienne, mais également, et surtout, la migration d'une partie de

253 Notons ainsi « Les autres cultures aux Pays-Bas » (*Andere culturen in Nederland*) réalisée entre 1979 et 1980 au Rijksmuseum d'Amsterdam exposant des clichés de deux photographes, Koen Wessing et Hans van den Boogaard, qui documentaient, sous l'égide du musée, la vie des immigrés aux Pays-Bas, sans se référer aux problématiques de discrimination ou de folklore qui ne constituaient pas à cette époque la base du discours multiculturaliste. Selon cette même logique, l'artiste américain Léonard Freed de l'agence Magnum, qui vécut à Amsterdam entre 1958 et 1962, photographia des immigrés moluquois et indo-européens en Hollande, afin de documenter leur routine, leur vie professionnelle et leur rencontre avec les locaux. Ces photographies furent exposées bien plus tardivement, en 2010, au sein de l'exposition « Voyage aller en Hollande » (*Enkele reis Holland*) au Musée des Tropiques d'Amsterdam, en tant que vision historique d'une pratique documentaliste passée.

254 Notons le cas du Musée d'histoire d'Amsterdam (*Amsterdam Historisch Museum*), qui organisa l'exposition « Les nouveaux arrivants et leurs descendance aux Pays-Bas, 1550-1985 » (*Nieuwkomers. Immigranten en hun nakomelingen in Nederland. 1550-1985*) en 1985. Un catalogue accompagna également cette exposition, présentant cette réalité, pas si nouvelle, comme le voulait le présenter l'exposition (voir Lucassen et Penninx, 1985).

sa population vers les Pays-Bas, suite à leur participation à la guerre d'indépendance du côté des forces hollandaises, où ils firent l'objet d'une importante ségrégation, dans une logique similaire aux Harkis²⁵⁵.

Par ailleurs, en 1998, le Ministère néerlandais de la Culture prit l'initiative d'encourager l'adoption de stratégies interculturelles dans les musées. Un programme spécial fut ainsi mis en place par l'Association des musées des Pays-Bas, le « programme interculturel des musées » (*Interculturele Museale Programma*), qui suscita une profonde réflexion dans les musées néerlandais et dans les archives. Vers 1998, une demande fut également faite au Ministère des Affaires intérieures par certains groupes d'immigrants visant à retrouver, préserver et présenter le patrimoine culturel des immigrés aux Pays-Bas. Cette démarche aboutit en 2001 au projet « Minorités et patrimoine culturel » (*Cultureel erfgoed minderheden*) également piloté par l'Association des musées des Pays-Bas pour une durée de quatre ans. Les deux projets mis en chantier par le gouvernement hollandais eurent ainsi pour effet d'inciter un plus grand nombre de musées à adopter une démarche interculturelle. Ils organisèrent des expositions, élaborèrent des programmes interculturels à l'intention des groupes scolaires et des adultes et se dotèrent de nouvelles stratégies pour toucher d'autres segments de la société (Abram et Van der Linden, 2000).

Outre cette volonté multiculturaliste du gouvernement, notons qu'il existait dès les années 1980 une perception plus critique de l'immigration au sein de certains partis. En effet, la révolution iranienne de 1979, la construction des premières grandes mosquées aux Pays-Bas ainsi que la médiatisation de l'Affaire Rushdie à la fin des années 1980 suite à la publication des *Versets sataniques*, questionnèrent le modèle néerlandais d'intégration, principalement en lien avec la religion musulmane. Cette dernière fut ainsi progressivement perçue, par certains hommes politiques, dont notamment le commissaire européen Frits Bolkestein, comme encline au fondamentalisme. Ces critiques faites au « modèle néerlandais d'intégration » se renforcèrent au cours des années 1990, sous l'influence de la droite radicale, et principalement du politicien Pim Fortuyn, qui voulut lutter dès cette époque contre ce qu'il considérait comme « l'islamisation des Pays-Bas », imposant ses valeurs au pays d'accueil.

C'est cependant surtout dans le contexte tendu de l'après 2001 que cet équilibre fragile fut rompu suite à l'assassinat du cinéaste provocateur Théo Van Gogh en 2004 par un fondamentaliste musulman. Cet événement, amplement médiatisé, fut en effet interprété comme le résultat de la « faillite » du modèle multiculturel néerlandais, due à un Islam jugé intégriste, mettant à mal la liberté d'expression comme sacro-saint pilier de la démocratie occidentale. Cet épisode donna en effet lieu à un intense débat médiatique et politique, dans une logique proche de celle des déclarations successives de nombreux présidents occidentaux de la droite libérale

255 Des militaires des Moluques méridionales, majoritairement de religion chrétienne, collaborèrent avec l'armée néerlandaise lors de la guerre d'indépendance indonésienne (1946-1949) dans le but de se séparer du joug indonésien musulman et de créer la République des Moluques. Suite à la défaite de cette coalition, le gouvernement néerlandais décida de les accueillir aux Pays-Bas. Cependant, alors que ce dernier pensa que leur présence serait temporaire, ceux-ci, ainsi que leurs descendants, firent l'objet de nombreuses ségrégations au sein de la société néerlandaise, menant à de spectaculaires attentats et prises d'otage aux Pays-Bas au cours des années 1970, suite à la position du gouvernement néerlandais opposé à la création d'un Etat indépendant moluquois.

de la « mort du multiculturalisme ». C'est notamment dans ce contexte que surgira la figure de Geert Wilders, fondateur du Parti pour la liberté (*Partij voor de Vrijheid-PVV*), qui fit son entrée au Parlement néerlandais. Ce dernier fut particulièrement médiatisé pour ses propos « musclés » à l'encontre de l'Islam, ainsi que sa coréalisation, en 2008, du court-métrage « Fitna », décrié pour son caractère islamophobe et condamné par la justice néerlandaise pour incitation à la haine raciale. Dans ce contexte, les politiques culturelles néerlandaises changèrent progressivement en se tournant, dès 1995, vers une vision assimilationniste (De Jong, 1998), que l'on retrouve dans certaines expositions²⁵⁶.

Notons cependant, qu'outre ce changement de perspective de l'immigration à l'échelle nationale et les difficultés suite à la baisse des subventions, certaines villes continueront de tenter de favoriser une vision multiculturelle, prolongeant la tenue d'expositions « documentalistes » de l'immigration au sein de leurs musées ou de la création de nouvelles institutions. C'est dans cette optique que fut fondée en 2007 l'association Kosmopolis composée de diverses antennes à Utrecht, La Haye et Rotterdam, et qui vise à promouvoir le dialogue intercommunautaire au travers des arts et de la culture, sous le slogan « Rencontre le monde dans ta ville » (*Ontmoet de wereld in je stad*). Cependant, face à l'absence d'appui du gouvernement, cette institution fut fermée en 2012. Notons également la création en 2009 de l'association communautaire « Centre Culturel Indo-néerlandais » (*Nederlands Indisch Cultureel Centrum*) à La Haye, afin de créer un centre de conservation et d'exposition de la culture indo-néerlandaise des Moluques, de la Chine, de la Nouvelle-Guinée et du Suriname.

Dans le cas des musées ethnologiques, c'est dans ce sens que nous pouvons interpréter la tenue de l'exposition « Rotterdammers » en 2003 au Musée du Monde de Rotterdam (*Wereldmuseum*), ancien musée ethnologique de la ville, qui montrait, à partir d'images, de musique et d'interviews qui étaient les nouveaux résidents de Rotterdam et la manière dont ils imprimaient leur identité à cette ville portuaire. C'est également le cas du Musée à l'air libre (*Openluchtmuseum*) d'Arnhem, créé en 1912 en tant que musée « de maisons », qui a intégré au sein de son parcours, la reconstruction d'un restaurant chinois, dont la gastronomie devint populaire aux Pays-Bas à partir des années 1920. Ce dernier a également intégré des expositions liées à l'immigration et à l'émigration, présentant de la sorte les Pays-Bas comme un pays dynamique en éternel changement, composé de nouveaux arrivants et de nouveaux sortants²⁵⁷. Enfin, dans l'exposition permanente « Hollandrama », le musée présente la population multiculturelle des Pays-Bas actuels.

Mentionnons enfin le cas de la ville d'Amsterdam, dont la politique culturelle était encore marquée par le discours multiculturel peu de temps avant la réalisation de notre travail de

256 C'est ainsi le cas de « Be(com)ing Dutch » au Van Abbemuseum d'Eindhoven (2008), qui insistait sur l'intégration, et qui faisait partie d'un projet de grande ampleur qui a duré deux ans au cours desquels il y a eu notamment des conférences et des expositions et pendant lesquelles on souhaitait traiter de thématiques sensibles aux Pays-Bas telles que l'identité, la nationalité, la citoyenneté et la cohésion sociale.

257 Mentionnons, en 2009, l'exposition « Adieu patrie » (*Vaarwel Vaderland*) sur l'émigration hollandaise, en 2010 « Histoires d'immigrants » (*Verhalen van immigranten*), qui proposait aux visiteurs des histoires de vie des immigrés venus en Hollande et finalement en 2011 « Les nouveaux hollandais. Les effets de la migration » (*Hollandse Nieuwe. Effecten van migratie*), sur les effets de l'immigration en Hollande.

terrain. C'était ainsi tout particulièrement le cas du quartier du Bijlmer, qui concentre une part importante de l'immigration, où ont lieu différents festivals multiculturels. C'est dans ce quartier que fut créé, en 1999, le Centre « Imagine Culture and Identity » afin de tenter de patrimonialiser le multiculturalisme en Hollande, au travers de la récolte d'objets et d'histoires, montrés lors d'expositions et de diverses activités culturelles. Notons enfin l'existence de certains débats dans le contexte d'une « résurgence » des revendications afro-européennes au travers de l'art, dans une logique similaire à la Grande-Bretagne, étudiée auparavant. En effet, en 2012 eut lieu au Stedelijk Museum, principal musée d'art moderne et contemporain d'Amsterdam, le débat « *Am I Black enough for you* », suivi en 2013 par « *Am I Black* », réunissant des artistes de descendance africaine afin de réfléchir sur la présence de leur art ainsi que des problématiques qu'il soulève sur la scène artistique européenne²⁵⁸.

6.1.2. Le traitement de l'histoire coloniale

Alors que les politiques multiculturelles présentèrent de moins en moins d'intérêt au niveau national, il est intéressant de noter cependant que la fin des années 1990 fut marquée au contraire par ce qu'il nous semble être une reconnaissance de la mémoire coloniale, qui donnera lieu à un traitement progressif de cette histoire, premièrement celle des compagnies de commerce, puis de la guerre d'indépendance indonésienne. Ainsi, au moment de la réalisation de cette thèse, les collections liées à l'histoire coloniale, et principalement de l'actuelle Indonésie, étaient conservées dans leur grande majorité au Musée des Tropiques, au Musée royal d'ethnologie de Leyde, au Musée du monde de Rotterdam, au Musée Bronbeek et au feu Musée Nusantara de Delft.

Cette reconnaissance de l'histoire coloniale néerlandaise semble avoir donné lieu au projet « Atlas de l'héritage mutuel » (*Atlas of Mutual Heritage*). Ce dernier, créé en 1996 et en pleine expansion depuis, fut réalisé par les Archives nationales (*Nationaal Archief*), le Service royal pour la conservation des monuments (*Rijksdienst voor de Monumentenzorg*), le Rijksmuseum, la Bibliothèque royale (*Koninklijke Bibliotheek*). En tant que catalogue virtuel, il regroupe plusieurs milliers de données et d'images concernant la Compagnie des Indes-Orientales néerlandaises (*VOC-Verenigde Oost-Indische Compagnie*) et la Compagnie des Indes-Occidentales (*WIC-West-Indische Compagnie*), à partir de la notion d'un « patrimoine partagé » entre les Pays-Bas et les pays souverains actuels²⁵⁹.

Outre cet atlas, notons également, à l'occasion de la célébration en 2002 du quatre-centième anniversaire de la création de la VOC, l'ouverture du « Centre d'apprentissage sur la Compagnie des Indes Orientales » (*VOC-Kenniscentrum*) virtuel²⁶⁰. Ce dernier, créé par l'Institut royal de Linguistique et d'Anthropologie (*Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde*) de

258 Voir <http://afroeuropa.blogspot.com.es/2013/01/debate-i-am-black-dutch-artists-on.html>. Consulté en avril 2014.

259 Voir [http://www.atlasofmutualheritage.nl/nl/zoek/?country=St.%20Helena%20\(eiland%20-%20GB\)#-15.95,-5.7](http://www.atlasofmutualheritage.nl/nl/zoek/?country=St.%20Helena%20(eiland%20-%20GB)#-15.95,-5.7). Consulté en mars 2014.

260 Voir <http://www.voc-kenniscentrum.nl/>. Consulté en mars 2014.

l'Académie royale néerlandaise des Sciences (*Koninklijk Nederlandse Akademie van Wetenschappen*) est une base de données thématique portant sur l'histoire de la Compagnie, abordant également l'histoire du commerce de l'esclavage tout en renseignant sur la présence de cette histoire dans le Musée néerlandais de la navigation d'Amsterdam (*Nederlands Scheepvaartmuseum*) et du Musée maritime de Rotterdam (*Maritiem Museum*).

En effet, c'est également à cette époque que l'histoire de l'esclavage et du rôle joué par les Pays-Bas fut reconnu institutionnellement. En effet, rappelons, dès 1999, la création d'une « Plate-forme nationale sur le passé esclavagiste » qui donna lieu à l'inauguration, en 2002, du « Monument national à l'esclavage néerlandais et à son héritage » par la Reine Béatrix et à l'ouverture en 2003 du « Ninsee : Institut national de l'esclavage néerlandais et de son héritage » (*Nationaal Instituut Nederlands Slavernijverleden en Erfenis*) à Amsterdam.

En plus de cette histoire du commerce et de l'esclavage, le cinquantième anniversaire de l'indépendance de la République d'Indonésie (1949) après la guerre d'indépendance, semblera également marquer, comme ailleurs sur le continent, les politiques culturelles et muséales par l'exploration de l'histoire de la colonie, abordant les relations avec la présence des migrations dans les anciennes métropoles. Cette dernière fut intégrée au sein de l'histoire nationale, au travers d'une série d'actes symboliques de reconnaissance qui furent réalisés au sein des musées publics, qui abordèrent également la question de la nostalgie coloniale (*Tempo Doeloe*).

Notons tout d'abord l'inauguration de la « Maison de l'Inde » (*Het Indische Huis*) à La Haye en 2002, abordant l'histoire de la Seconde Guerre Mondiale dans les Indes néerlandaises, avant sa fermeture pour causes économiques en 2006²⁶¹. C'est également le cas de la modernisation en 2010 du Musée Bronbeek, dépendant du Ministère de la Défense nationale, et situé à Arnhem, en tant que musée du passé colonial des Pays-Bas dans les Indes néerlandaises, se centrant tout particulièrement sur l'histoire de l'Armée royale des Indes néerlandaises (*Koninklijk Nederlands-Indisch Leger*). En plus de son centre de recherche et d'un portail internet, ce contexte donnera lieu à la réalisation de l'exposition permanente « L'histoire des Indes néerlandaises » (*Het verhaal van Indië*) qui présente l'histoire de la présence coloniale néerlandaise en Asie du Sud-est, en mettant l'accent, du fait du musée, sur la seconde guerre mondiale et la décolonisation. Ainsi, dans la dernière partie de l'exposition traitant de la guerre d'indépendance et du départ de plus de 300.000 néerlandais-indiens, le texte de l'exposition indique que l'émigration de ces derniers fut difficile mais réussie. En effet, sur le site web de l'institution, il est indiqué que « pour beaucoup, la douleur du passé n'a pas été traitée. Les origines et les expériences anciennes n'ont pas été oubliées. La recherche de reconnaissance constitue la base communautaire des néerlandais-indiens »²⁶².

Dans ce contexte, les Pays-Bas intégrèrent l'histoire douloureuse des Moluquois installés aux Pays-Bas, que le Musée Malukku abordait depuis les années 1990 depuis un point de vue

261 Suite à sa fermeture, cette institution fut transformée en 2009 en l'association communautaire « Centre Culturel Indo-néerlandais » (*Nederlands Indisch Cultureel Centrum*), abordée auparavant.

262 Voir <http://www.hetverhaalvanindie.com/tentoonstelling>. Consulté en novembre 2013.

revendicatif. Suite à la célébration du cinquantième de l'arrivée de ces populations aux Pays-Bas, comme l'une des conséquences les plus directes de la guerre d'indépendance, cette partie de l'histoire nationale fut reconnue. Le Musée Malukku fut en effet subventionné dès cette époque par le gouvernement néerlandais tandis que fut publié en 2011 l'ouvrage « Les Moluquois en image. Histoire et portraits des Moluquois aux Pays-Bas » (*Molukkers in Beeld. Geschiedenis en portretten van Molukkers in Nederland*) en tant que symbole de cette intégration désormais considérée comme réussie, bien que douloureuse, telle qu'illustrée dans le musée par la présence actuelle des Moluquois dans les différentes couches de la société néerlandaise (figure 99). Outre ce musée, une « baraque moluquoise » (*Molukse barak*) de la commune néerlandaise de Lage Mierde, exemple de ces logements précaires qui accueillirent ces populations pendant plus de vingt ans dans l'espoir d'un hypothétique retour dans la République des Moluques du Sud, fut intégrée en 2003, ainsi que son intérieur, au sein du parcours extérieur du Musée à l'air libre d'Arnhem (*Openluchtmuseum*), tel qu'on peut le voir sur la figure 100.



Figure 99 : Vue de l'espace d'exposition portant sur la vie contemporaine des descendants des soldats moluquois réfugiés aux Pays-Bas. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 100 : Vue de la « baraque des Moluquois » au Musée à l'air libre d'Arnhem. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre les Moluquois, notons également dans ce cadre, la reconnaissance du gouvernement hollandais faite aux soldats africains ayant combattu volontairement au sein de l'Armée royale des Indes néerlandaises, dont la plupart périrent au combat. Cette reconnaissance se fit tout particulièrement au travers de l'exposition itinérante « Noir au service des Orange » (*Zwart in dienst van Oranje*) et de la publication qui l'accompagna, en 2005 et 2006 au Musée des Tropiques, au Musée Bronbeek d'Arnhem et à la Maison indienne (*Het Indisch Huis*) de La Haye, incarnant les trois institutions abordant l'histoire coloniale néerlandaise. La présence d'anciens combattants indonésiens ainsi que leur nombre lors de l'inauguration de l'exposition au Musée des Tropiques, tel que l'on peut le voir sur la figure 101, illustre sans aucun doute le besoin de cette reconnaissance par une partie de la société civile. Notons que cette politique de reconnaissance de l'histoire coloniale néerlandaise connut son apogée avec l'ouverture de la salle coloniale au Musée des Tropiques, finalisant la rénovation de l'institution, qui sera en outre acclamée unanimement par les anthropologues, les historiens et les muséologues, tel que nous le verrons en détails au cours de ce chapitre.



Figure 101 : Photographie inconnu (2005). Vue de l'inauguration de l'exposition « Noirs au service des Orange ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.

6.2. Du Musée colonial au Musée des Tropiques (1860-1995)

Aux Pays-Bas, dès le milieu du XIX^e siècle, Van Geden, secrétaire de la Société néerlandaise pour la promotion de l'industrie (*Nederlandse Maatschappij tot bevordering van Nijverheid*) collectionna des produits et des objets provenant des colonies hollandaises, tels que des coquillages, des photographies, des sculptures en bois, des chaises en rotin ou encore des bijoux qu'il entreposa dans sa maison. En 1865, sa demeure étant trop pleine, il décida d'entreposer tous les matériaux achetés dans une maison à Haarlem, qui deviendra, lors de son ouverture en 1871, le premier musée colonial du monde. Le but de ce musée « de commerce » était, d'une part, de familiariser le public hollandais avec les colonies et les produits qui en étaient issus, selon une stricte typologie que l'on peut observer sur la figure 102, et, d'autre part, de stimuler, grâce au potentiel des objets exposés, le commerce et l'industrie aux Pays-Bas et dans les colonies²⁶³.

263 Parallèlement à l'ouverture de ce musée, notons la création en 1864, à la demande du Ministère des Colonies de « l'Institut d'éducation dans la langue, le paysage et les peuples des Indes néerlandaises » (*Instelling voor onderwijs in de taal-, land- en volkenkunde van Nederlandsch-Indië*) de Delft qui enseignait les langues locales, l'histoire, la géographie et l'ethnologie. Dans ce contexte, de nombreux objets provenant des Indes néerlandaises arrivèrent à l'Institut, donnant lieu à des collections qui formeront plus tard la base du Musée Nusantara. Ce dernier montrera ainsi les 400 ans de relation entre les Pays-Bas et l'Indonésie. Celui-ci fut cependant fermé en 2013, et ses collections furent réparties principalement entre le Musée municipal de Delft Het Prinsenhof et le Musée royal d'ethnologie de Leyde ainsi que dans d'autres musées néerlandais et indonésiens.



Figure 102 : Photographie de B. Zweers (1912). Intérieur du Musée colonial d'Haarlem. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.

Outre sa présentation d'objets provenant des colonies afin de favoriser le commerce, le Musée de Harlem s'intéressa progressivement aux aspects culturels des populations colonisées, devenant rapidement trop petit pour exposer ses collections. C'est ainsi que fut fondé, en 1910, l'Institut Colonial (*Kolonial Instituut*) d'Amsterdam qui regroupa les collections de Van Geden mais également celles qui devaient être exposées au Musée ethnologique du Zoo Artis d'Amsterdam²⁶⁴. A partir de ces collections se créa le nouveau Musée royal colonial, situé, dès 1926, dans un nouveau bâtiment construit à Amsterdam pour l'occasion, abritant également l'Institut royal des Tropiques, au sein duquel il se trouve toujours actuellement.

Les fresques ainsi que les chapiteaux du bâtiment illustraient la fonction coloniale du musée, principalement à partir d'une vision de développement conjoint des territoires avec l'aide des colonisés, en tant que reflet de la « politique éthique » (*etische politiek*) que l'élite coloniale souhaitait mettre en place à l'époque, tel que l'on peut le voir sur la fresque « La collaboration » représentée sur la figure 103. Le nouveau musée présentait à cette époque trois départements; les produits tropicaux, l'hygiène tropicale ainsi que l'Anthropologie culturelle qui montrait et étudiait les styles de vie des populations habitant les colonies. De nombreuses maquettes illustrant des scènes historiques ainsi que des mannequins furent ainsi réalisés, représentant les différentes populations vivant dans les colonies, sensiblement semblables aux bustes en plâtre

²⁶⁴ Le Zoo Artis fut créé en 1838 par la Société royale de Zoologie Natura Artis Magistra à partir de dons de collections de pierres, d'éléments se référant à la faune mais également d'objets ethnographiques. En 1888, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la création du zoo, un musée ethnologique fut créé dans un édifice propre. Cependant, avec la tenue de l'Exposition internationale coloniale et du commerce d'exportation en 1883 (*Internationale Koloniale en Uitvoerhandel tentoonstelling*) va naître la volonté de créer un musée colonial afin d'exposer des objets européens réalisés à partir de produits naturels des colonies. Ce musée ne fut cependant jamais réalisé.

que l'on retrouve dans de nombreux musées coloniaux et ethnologiques occidentaux, dont la figure 104 présente un exemple très clair.



Figure 103 : Artiste inconnu (v.1926). *La collaboration (De Samenwerking)*. Fresque. Hall central d'entrée actuel de l'Institut royal des tropiques. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 104 : Photographie d'Angtmal (vers 1930). Objets provenant de Bornéo et mannequins dajaks de Bornéo dans le département de Bornéo, 1929-1935. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.

Le musée affronta cependant très tôt les effets des tentatives de décolonisation des Indes néerlandaises. Ainsi, dès 1945, tandis que le gouvernement hollandais tentait par la persuasion et la force de conserver les colonies orientales, l'Institut colonial se transforma en Institut des Indes et le Musée colonial en Musée des Indes (*Indisch Museum*), jusqu'à la reconnaissance de l'indépendance de la République d'Indonésie en 1949. Il fut dès lors décidé, au cours des années 1950, que l'orientation du nouvel institut devait s'étendre à toutes les régions tropicales et

subtropicales en y incluant le Moyen Orient, l'Afrique et l'Amérique latine. L'Institut des Indes devint dès lors l'Institut royal tropical (*Koninklijk Instituut voor de Tropen*) tandis que le musée devint le Musée des Tropiques (*Tropenmuseum*), sous tutelle du Ministère des Affaires extérieures néerlandais.

En plus de cette caractéristique typique de l'ethnologie d'antan, dès 1954, au cours de la première grande rénovation de l'institution, le musée mit en place la première « galerie de l'Islam », représentée sur la figure 105, qui présentait les cultures musulmanes, jadis perçues comme dangereuses pour le projet colonial, ainsi que leur unité dans la foi au travers de mannequins différemment vêtus et représentant l'Indonésie, la Turquie et l'Afrique septentrionale et occidentale.



Figure 105 : Photographie de Drs Remt Louren Mellema (date inconnue). Vue de la galerie de l'Islam du Musée des Tropiques. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.

Au cours des années 1950, le Musée des Tropiques était également empreint de l'idée selon laquelle il fallait conserver les objets des cultures traditionnelles car elles étaient en train de se perdre suite aux contacts avec la culture occidentale. Gerlings, conservateur du département d'ethnologie du Musée affirmait ainsi que, « à la recherche de l'identité, l'homme moderne détruit ce qu'il désire » (cité dans Grewe, 2006 : 21). Ce dernier affirma en outre, la même année, dans le journal « Het parool » que :

« Je considère cet ancien art populaire comme une cause perdue. Le jour où ces peuples entrèrent en contact avec les européens, qu'ils soient missionnaires ou commerçants, leur culture fut condamnée. Des peuples infiniment plus avancés et prospères en termes matériels prédominent culturellement sur des peuples primitifs chaque fois que ces deux groupes se rencontrent » (cité dans Frank, 2011 : 169)

Par la suite, à partir de la décolonisation, le musée va également réaliser des expositions temporaires suivant une approche esthétique, tout comme le fera le Rijksmuseum d'Amsterdam en 1966 avec l'exposition « Art papou » (*Papoea kunst*). Au Musée des Tropiques, ce sera ainsi

le cas de l'exposition « Art mélanésien » (*Melanesische kunst*) en 1954, dont la figure 106 offre une vue partielle. C'est en outre dans ce cadre que furent acquis les fameux poteaux Bisj, présentés dès 1956 lors de l'exposition « Acquisitions de la Nouvelle-Guinée achetées avec le soutien du Fonds Prince Bernhard » (*Aanwinsten Nieuw-Guinea aangekocht met steun van het Prins Bernhard Fonds*).

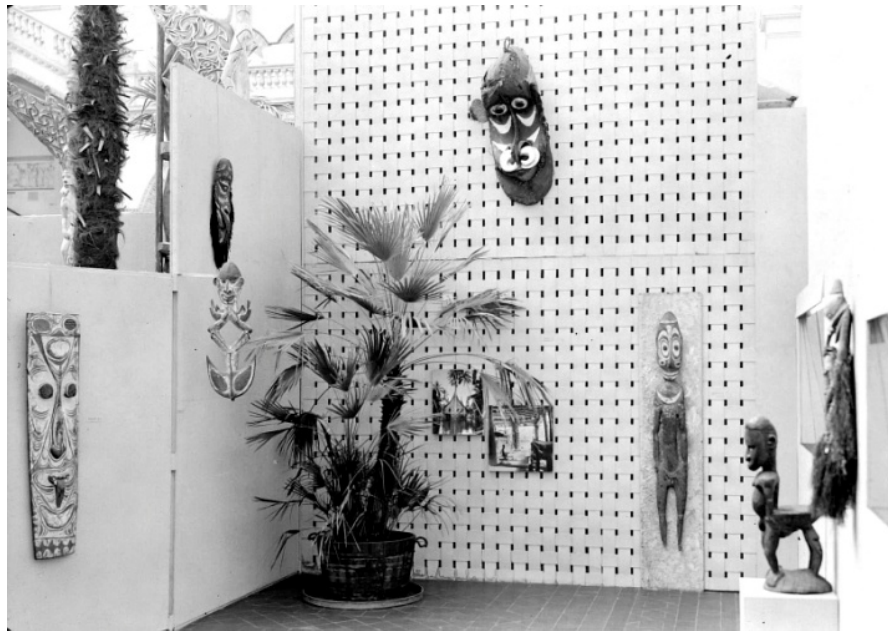


Figure 106 : Photographie inconnue (1954). Vue de l'exposition temporaire « Art mélanésien ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.

Notons cependant que, dès 1957, avec la tenue de l'exposition « Peintures d'artistes antillais » (*Schilderijen van Antillaanse kunstenaars*), le Musée s'ouvrira progressivement à la création contemporaine, tel que l'on peut le voir sur la figure 107. Cette dernière sera cependant encore présentée dans une muséographie exotisante, à l'image de l'exposition figurée dans la figure 106, au travers notamment de la présence de palmiers dans les salles d'exposition, qui renvoient à eux-seuls au lointain, réel ou imaginé, selon une logique que l'on retrouvait déjà dans de nombreuses peintures ou sculptures illustrant les « Indes » ou les « Amériques » dès le XVII^e siècle²⁶⁵.

265 Pour une analyse concrète de ce type d'iconographie, renvoyons à Van Geert (2007).



Figure 107 : Photographie inconnu (1957). Vue d'une partie de l'exposition « Peintures d'artistes antillais » en 1957-1958. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.

A partir de cette approche, au cours des années 1970, le musée se transforma progressivement en un centre d'informations sur le Tiers-monde, principalement de l'aide au développement, la coopération et la vie quotidienne. En effet, alors que la perception du développement au cours des années 1950 se basait principalement sur une approche économique et évolutionniste, les années 1970, verront la naissance d'une approche du développement à partir des besoins humains et de la distribution de ces bénéfices. Au sein de cette approche, le musée passa à cette époque de la représentation des « Autres » en tant que populations colonisées, à celui des populations non-développées, tandis que les thématiques de développement dictaient la structure des expositions permanentes qui furent renouvelées entre 1974 et 1979. Faber et Dartel indiquent cependant que cette perspective se retrouvait déjà dès les années 1920, bien que le rôle sociopolitique de cette dernière changeât, le paternalisme colonial et les gains économiques nationaux étant remplacés par une politique proactive des mouvements de solidarité internationale (Faber et Dartel, 2009 : 8).

Dans ce contexte, le musée présenta à cette époque des expositions portant sur les mouvements sociaux, en dénonçant les inégalités sociales dans le monde, tel que cela fut le cas avec l'exposition « Tu es une femme! » (*Vrouw ben je!*) en 1975 influencée par le féminisme occidental naissant, mais également des luttes révolutionnaires sud-américaines dans l'exposition « Amérique latine et Caraïbes ». Il organisa également des expositions portant sur les problématiques du développement, au sein du musée ou d'expositions temporaires telles que « Thirsty Thirld World », et sur les populations du tiers-monde, notamment du Sahara, au cours de l'exposition « Sahara » en 1961.

Cette approche influença ainsi une nouvelle perspective muséographique. Les expositions, tant permanentes que temporaires, furent en effet centrées à partir de cette époque sur les histoires plus que sur les objets des collections, alors que les photographies, les textes et les audiovisuelles - les installations « in contexte » occupaient l'avant-plan. En outre, en suivant

une tradition ethnographique de mimétisme que l'on retrouve dans la muséographie exotisante des expositions du Musée des Tropiques, cette dernière fut marquée à cette époque par la recreation d'environnements tropicaux, et surtout urbains (souvent mis en opposition avec le milieu rural) afin d'y immerger les visiteurs.

Ce sera ainsi le cas de la galerie de l'Islam remplacée, dès 1978, par l'exposition « Moyen Orient et Afrique du Nord », alors que les populations musulmanes commencèrent à être visibles aux Pays-Bas. Cette exposition présentera ainsi essentiellement des reconstitutions de lieux de vie orientaux contemporains, tel que l'on peut le voir sur la figure 108, où les anciennes collections du musée ne semblent pas être exposées. Cette muséologie, qualifiée par Montpetit (1996) de « muséologie analogique », ou encore de présentation « in-situ », selon la dénomination utilisée par Kirshenblatt-Gimblett (1991), donna lieu, à la fin des années 1980, à de véritables reconstitutions de villes, comme ce fut le cas dans l'exposition « Yémen » en 1988-1989, dont la figure 109 offre une vue générale du parcours. Ainsi, selon la mission du musée définie dans le rapport annuel de 1980,

« l'idée était de fournir des informations au public hollandais sur la vie des populations des pays tropicaux et subtropicaux et sur les changements qui y ont lieu : les problèmes du tiers-monde en lien avec ceux de leur propre société et des défis actuels des sociétés globales » (cité dans Frank, 2011 : 174)



Figure 108 : Photographie inconnue (vers 1980). Vue de l'exposition « Moyen-Orient et Afrique du Nord ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.



Figure 109 : Photographie inconnue (1988-1989). Vue de l'exposition « Yémen » dans la salle centrale du Musée des Tropiques. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.

Dans ce contexte, l'art contemporain des pays du tiers-monde va progressivement être présenté sur une base régulière au sein de l'institution. Ainsi, suite à l'exposition « Peintures de peintres antillais » de 1957, au cours des années 1960, notons l'exposition temporaire « Peinture indienne contemporaine » (*Hedendaagse indische schilderkunst*) en 1968 ou encore de « Vu plastiquement » (*Beeldend gezien*) en 1968 portant sur les collections d'art moderne surinamais et antillais de la collection Philipszoon. Ce type de pratiques va être officialisé au cours des années 1970, avec notamment l'exposition « Peintres d'Haïti » (*Schilders uit Haiti*) en 1978-1979 et tout particulièrement l'exposition itinérante « Art moderne en Afrique » (*Moderne kunst in Afrika*) en 1983, dont la figure 110 offre un témoignage visuel, et « L'Inde en version imprimée. Une impression de l'Inde » (*India in druk. Een indruk van India*), la même année. Ainsi, alors que ce genre de créations commençait à être reconnu mondialement, soulignons tout particulièrement la journée d'étude « Art moderne dans les pays non occidentaux » (*Modern kunst in niet-wetere landen*) organisée en 1985 au Musée des Tropiques qui souleva, assez prématurément, la question du traitement des œuvres d'art contemporaines non-occidentales au sein des musées ethnologiques.



Figure 110 : Photographie inconnu (1983). Vue d'une partie de l'exposition « Art moderne en Afrique ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.

6.3. Rénovation et nouvelles perspectives du Musée des Tropiques (1995-2008)

A partir de 1995, le Musée des Tropiques va connaître une nouvelle rénovation, sans pour autant fermer ses portes au public. Cette dernière sera finalisée en 2008, dont le résultat est encore visible actuellement, à partir de la réorganisation successive de ses salles d'expositions permanentes. Ainsi, lors de la réalisation de notre travail de terrain en 2012, le Musée des Tropiques présentait dix expositions permanentes sur trois niveaux, dont quatre sont thématiques (« Les Hommes et l'Environnement », « Histoires de voyages », toutes deux situées au rez-de-chaussée ainsi que « Le monde de la musique » et « Les Indes néerlandaises orientales », situées au premier étage) et sept géographiques (« L'Afrique », « L'Amérique latine et les Caraïbes », « La Nouvelle Guinée », « Autour de l'Inde », « L'Asie occidentale et l'Afrique septentrionale » et « L'Asie du Sud-Est » situées au premier ou au second étage de l'institution). Parallèlement à ces expositions permanentes, il existe également trois espaces pour les expositions temporaires, l'un de grande dimension situé dans le hall central du bâtiment (*Lichthal*), et deux espaces de petits formats situés au rez-de-chaussée (*Galerie*) et au premier étage (*Park zaal*).

Ces différentes expositions peuvent être découvertes successivement par les visiteurs, en passant de salle en salle, cette déambulation compliquant la compréhension des expositions qui sont, soit thématiques, soit historiques, bien que l'on puisse y entrer par les deux extrémités, en ne suivant dès lors pas le sens chronologique. Entre ces différentes expositions, visibles sur les plans du musée représentés sur la figure 111, le public peut également visiter les expositions temporaires, soit en les alternant avec les expositions permanentes, auxquelles elles donnent accès, soit en se concentrant sur l'un des deux parcours. En effet, le public peut se rendre à l'institution afin de visiter uniquement l'exposition temporaire principale, située au centre du bâtiment, avant de visiter les expositions temporaires de petit format situées au premier étage, ou à l'entrée de l'institution.

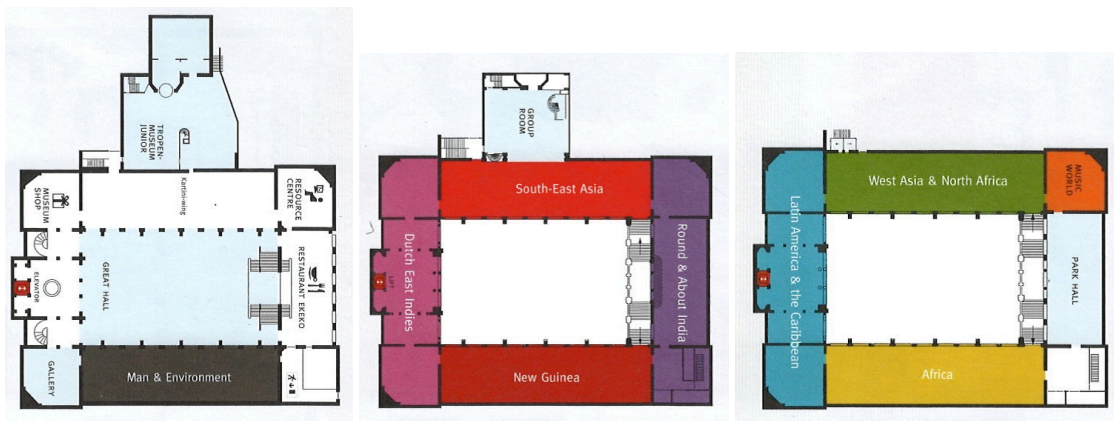


Figure 111 : De gauche à droite, plans du rez-de-chaussée, du premier et du second étage du musée. Plans de l'institution utilisés avec autorisation.

Cette rénovation, menée sous la direction de Lejo Schenk, directeur de 2000 à 2010, constitue l'une des premières en Europe et correspond, comme la plupart des rénovations, à une volonté de décoloniser le musée à partir des critiques qui leur furent adressées au cours des années 1970 et 1980. Cependant, du fait qu'elle fut l'une des premières institutions à se rénover en Europe, étant donnée la durée de cette rénovation (treize ans) au cours de laquelle eurent lieu d'intenses débats autour de l'évolution des musées ethnologiques et coloniaux, mais également du fait du changement de politique nationale en terme de mémoire coloniale et de multiculturalisme ainsi que de l'arrivée de nouveaux conservateurs avec de nouvelles sensibilités, ces différentes expositions présentent une profonde hétérogénéité. C'est ainsi très clairement dans ce sens qu'il faut interpréter l'affirmation faite par Muskens, dans le cadre de la célébration du centenaire du KIT, selon qui le Musée des Tropiques « n'a en réalité fait aucun choix, nous faisons un peu de tout. Et cela nous réussit » (Muskens, 2010 : 119).

Ainsi, dans ce contexte général, nous pouvons définir cette rénovation de l'institution comme correspondant à cinq grands facteurs tant internes qu'externes, qui influenceront la mise en place des expositions permanentes, mais également la politique des expositions temporaires et des activités. Il s'agira premièrement du changement de la conception de développement, deuxièmement de l'évolution des politiques multiculturalistes, que nous aborderons dans un sous-chapitre particulier, troisièmement de la persistance de la perspective ethnographique, quatrièmement de la mise en place d'une politique de la mémoire coloniale et, enfin, de l'influence de la perspective sociétale par la « révolution symbolique » des musées de société et de civilisation. Cette hétérogénéité au sein de l'institution sera en outre tant muséologique, du point de vue du discours et du message transmis par l'exposition, que muséographique, dans la manière de mettre en espace ce discours. Dans ce sens, les premières rénovations semblent à l'heure actuelle être désuètes du point de vue muséologique, en comparaison aux dernières expositions rénovées, qui correspondent pleinement au paradigme muséal actuel.

6.3.1. Le développement et la coopération internationale

Dès les années 1980, et plus concrètement à partir de la Chute du mur de Berlin, des débats vont se mettre en place quant aux principes du développement et les impositions du modèle occidental, touchant de plein fouet « le tiers-mondisme compatissant et doloriste » de l'institution, selon sa caractérisation par Aubert (2007: 171-172). En conséquence, le musée des années 1970 et les processus de modernisation du tiers-monde ne reflétaient plus les nouveaux principes de ce que l'on appela la « coopération internationale », qui laissait place à différentes valeurs en son sein. Dans ce sens, la politique institutionnelle du Musée, lié à l'Institut royal des Tropiques, passa dès lors de la coopération au développement à la promotion des Objectifs du Millénaire de l'Organisation des Nations Unies (ONU), du développement durable et du changement climatique.

Cette évolution influencera tout particulièrement la mise en place de l'exposition « Les hommes et l'environnement » (*Mens en milieu*), inaugurée en 1996, en tant que première phase de la rénovation. Cette exposition présente en effet les problématiques du développement durable dans une muséographie « in-situ » qui tente, au travers de diaporamas et de son et lumière, d'immerger le visiteur dans l'environnement, selon une tradition muséographique héritée de la phase antérieure. Cette exposition, actuellement isolée muséographiquement de l'ensemble, ne se situant pas directement dans l'axe de visite des différentes salles de l'institution, se compose de quatre espaces dédiés chacun à un écosystème différent: « La forêt tropicale », « La savane », « La ville » et « La mer, les côtes », illustrée sur la figure 112.

Au sein de chacun d'entre eux, on retrouve une même répartition muséologique basée sur la présentation des caractéristiques du milieu, les menaces qui pèsent sur lui et son futur, mais également, et surtout, les possibilités existantes afin de les relativiser par des solutions durables, présentées aux visiteurs. De la sorte, dans cette exposition, contrairement aux autres espaces se limitant aux aspects culturels, l'institution insiste sur le fait que les hommes sont liés au milieu dans lequel ils vivent, sa géographie, ses particularités physiques et son climat. Dans le texte final de l'exposition, il est ainsi indiqué :

« Les gens dépendent de leur environnement. En même temps, cet environnement est dépendant des actions des gens. Cette exposition montre combien l'homme et l'environnement s'influencent mutuellement. Pour illustrer cela, quatre écosystèmes dans les tropiques sont traités (...). Dans chaque exemple, les actions des gens sont ciblées: les gens qui ont vécu en harmonie pendant des siècles, les gens qui ont épuisé leur environnement et des gens qui cherchent de nouvelles manières d'utiliser leur environnement de manière durable, de le préserver pour les futures générations. Cette exposition ne traite pas uniquement des populations vivant sous les tropiques, mais également des pays riches parce qu'ils influencent aussi l'environnement des pays tropicaux. Chaque exemple se conclut avec la question de savoir à quoi ressemblera l'environnement dans le futur. Les possibilités de conserver les écosystèmes se trouvent largement dans les mains des gens. Les gens là-bas et les gens ici » (Transcription du texte final de l'exposition).



Figure 112 : Vue de l'espace « La mer, les côtes ». Cliché de l'auteur, 2012.

Notons cependant ici que ce changement de la conception du développement n'a pas seulement influencé la muséologie du Musée des Tropiques. En effet, cette conception a conditionné l'ensemble de l'agenda public de l'époque, ainsi que la muséologie dont certaines institutions présentent encore certaines traces, principalement lorsqu'elles se trouvent en « marge » des grandes rénovations institutionnelles, qui tendent à faire disparaître cette muséologie quelque peu vieillissante et rendue anodine. En effet, en se référant à l'exposition amstellodamoise, Legêne, muséologue de l'institution et académicienne, indiqua que cette dernière

« était innovatrice au moment de son inauguration, dans l'utilisation des outils virtuels ainsi que dans son objectif éducatif, bien qu'elle ait servi depuis d'exemple de ce que l'institution ne devait pas faire, c'est-à-dire éduquer le public et lui donner des leçons » (Legêne, entretien, mars 2012).

Au cours de notre travail de terrain, nous avons en effet pu retrouver cette perspective de développement durable, principalement au travers de la dénonciation de la situation sociale et politique de certaines populations au sein de certaines institutions. C'est le cas de l'exposition « Mythe des tribus des vallées du triangle d'or du Sud-est asiatique » (*Mythos Goldenes Dreieck Bervölker in Südostasien*) du Musée ethnologique de Dalhem en 2011 et 2012, qui présentait les difficultés quotidiennes auxquelles font face actuellement ces populations. C'est également le cas de l'exposition « Histoires du Mékong. Défis et rêves » du Musée ethnologique de Stockholm en 2012, dans le cadre de la collaboration MuSEA. Cette dernière regroupe ainsi quinze centres culturels au Laos, au Cambodge, au Vietnam et en Suède dans le but de promouvoir le rôle social et la responsabilité du musée où la culture est reconnue comme élément essentiel du développement social et des droits de l'homme.

Dans de nombreux cas, cette idée se retrouve tout particulièrement en lien avec l'environnement et la dénonciation de la pollution, présente dans de nombreux types d'institutions, tel que cela fut souligné par Davallon, Grandmont et Schiele (1992). Bien qu'on puisse en retrouver des notions au sein des musées ethnologiques, « l'Autre étant dans ce sens celui qui pollue », pour

leur spécificité, ce type d'expositions se retrouvera principalement dans les musées de science, convertis d'une certaine manière actuellement en musées de l'écologie, ou encore dans certains musées maritimes, tels que le Musée maritime de Londres, comme nous avons pu le voir lors de la réalisation de notre travail de terrain.

6.3.2. Le musée des cultures du monde

Au cours de la rénovation de l'institution, l'influence des débats muséaux internationaux portant sur le problème des institutions ethnologiques donnera lieu à une mutation muséologique du musée amstellodamois qui deviendra un centre de réflexion sur la diversité, les échanges culturels et les formes de vie des autres cultures, notamment dans l'actualité. Shatanawi (Dartel, 2009 : 63) décrivait ainsi l'évolution historique du Musée des Tropiques comme celle du passage d'un musée ethnologique à un musée d'histoire culturelle. Notons cependant que cette perspective « sociétale », en tant que musée des cultures du monde, fut évolutive, due à la lente rénovation de l'institution, générant une certaine hétérogénéité au sein de ladite perspective.

La transition entre l'approche de l'exposition « Les hommes et l'environnement » et cette première intégration de cette perspective constitue la base de l'exposition « Asie occidentale et Afrique septentrionale » qui aborde cette région du monde à partir de trois thématiques : « La ville », « L'influence réciproque entre l'Asie occidentale, l'Afrique du Nord et l'Europe » et « La campagne », en expliquant les différentes spécificités culturelles des pays composant cette aire géographique, tout en insistant sur l'unité qui existe entre eux, au travers de l'Islam qui s'y est implanté, bien que la religion y fut adaptée selon les particularités locales.

Outre cette spécificité religieuse à partir de laquelle est comprise la région, le leitmotiv de cette exposition est constitué par l'espace de vie (la maison et la ville), intégré sous forme de maquettes, mais également à taille réelle, en tant que muséologie « analogique ». Les visiteurs peuvent ainsi déambuler au sein d'un *souk* où sont reconstituées différentes boutiques (figures 113 et 114), s'asseoir dans le café-rétro Oum Khalsoum, présentant la culture populaire égyptienne et ses figures principales, mais également pénétrer au sein des habitations orientales.



A gauche : figure 113 : Vue de l'espace « La ville » et de la restitution du marché. Au fond, vue du café Oum Khalsoum. A droite : figure 114 : Ensemble de babouches et autres chaussures orientales présentées dans l'une des boutiques du « marché ». Clichés de l'auteur, 2012.

En plus de cette exposition, la transition vers cette perspective sociétale est également perceptible dans l'exposition « Asie du Sud-Est » (*Zuidoost-Azië*). L'objectif de celle-ci vise en effet, selon son conservateur Pim Westercamp,

« à expliquer les caractéristiques communes de cette région, liées aux échanges économiques et culturels qui s'y sont développés pendant de nombreux siècles. Outre ces dernières, l'exposition tente également de montrer qu'il existe une grande diversité culturelle au sein de cette région du monde, dont les objets exposés servent d'exemples » (Westercamp, entretien, mars 2012).

Pour ce faire, l'exposition est divisée en trois espaces: « Cultures traditionnelles », « Nouvelles identités » et « Identité ». Dans le premier espace, dans une muséologie extrêmement sobre, qui sera également utilisée dans l'exposition « Nouvelle-Guinée », le musée nous présente une série de symboles que l'on retrouve dans tout le sud-est asiatique bien qu'ils aient pris des significations différentes selon les contextes. Ce premier espace présente également les rituels funéraires dont l'importance dans cette région du monde est capitale afin que la mort et le voyage des esprits se déroule de la meilleure façon possible et que ces derniers, en tant qu'ancêtres, protègent leur famille sur terre.

Dans le second espace, l'exposition traite des religions importées depuis l'Inde par des prêtres et qui se sont ancrées et développées dans les différentes régions du Sud-est asiatique, tout en s'adaptant au contexte particulier, et sans remplacer complètement les traditions locales, donnant naissance à de nombreux syncrétismes culturels et religieux. Notons qu'au milieu de cet espace, tel qu'on peut le voir sur la figure 115, au moyen d'une vitrine présentant une série d'objets, le musée explique les méfaits causés par l'intérêt pour l'art sud-est asiatique qui a

engendré, et continue de le faire, la perte du contexte d'origine de certains objets du fait de leur valeur marchande. Enfin, dans le troisième espace de l'exposition, le musée souhaite montrer que l'identité des sociétés s'exprime dans les objets quotidiens. Le musée intègre ici également l'idée « d'indigénisation de la modernité », en tant que partie de la « mondialisation », issue du contact constant entre les peuples et les sociétés, donnant lieu à l'intégration locale d'éléments issus de la culture occidentale.



Figure 115 : Vue générale de l'espace « Nouvelles identités » avec la vitrine dédiée à la perte du contexte des objets.
Cliché de l'auteur, 2012.

Au sein de cette perspective de la présentation des « cultures du monde », ainsi que des contacts interculturels historiques, notons tout particulièrement le cas de l'exposition « Amérique latine et Caraïbes » (*Latijns-Amerika & de Cariben*), finalisée en 2001. Cette dernière se base en effet sur l'idée que, comme conséquence de son histoire, l'Amérique latine et les Caraïbes constituent deux régions du monde où les contacts entre populations autochtones, africaines et européennes furent les plus intenses, donnant naissance à certains conflits, mais surtout à de nouvelles formes culturelles qui constituent la base de l'identité actuelle.

Pour ce faire, l'exposition se divise en cinq thématiques dans le but d'immerger le visiteur au sein du continent, comme l'indique la description faite de cette exposition sur la page internet du musée :

« Imaginer être dans la forêt tropicale, marcher dans une ville, admirer les anciennes ruines ou observer un navire esclave. L'histoire de l'Amérique latine et

des Caraïbes commence avec les cultures précolombiennes comme celle des Incas jusqu'à la ville moderne »²⁶⁶.

« Tous Caribéens » traite ainsi du Suriname et des Antilles néerlandaises actuelles et de l'hétérogénéité ethnique de sa population, servant ainsi d'introduction à l'ensemble de l'exposition, dont certaines parties furent ajoutées postérieurement. « Les colons », avec pour sous-titre « Le prix du sucre » traite de la colonisation des Antilles néerlandaises et du Suriname, dont l'une des principales richesses exportées vers les Pays-Bas était le sucre, donnant lieu au commerce triangulaire (ainsi qu'au marronnage), symbolisé visuellement par la reconstruction d'une proue de navire que l'on peut l'apercevoir sur la figure 116, ainsi qu'à l'immigration indienne suite à l'abolition de l'esclavage.

« Les anciennes cultures précolombiennes », avec pour sous-titre « Un nouveau monde plein d'anciennes cultures » présente certaines cultures précolombiennes dans un décor de pyramides, se terminant avec l'arrivée des espagnols, dont les tentatives d'évangélisation donnèrent naissance au syncrétisme religieux latino-américain et caribéen. « Les traditions, aussi muables que la vie elle-même » présente les rénovations des traditions au gré des besoins et des nécessités des populations, dans un contexte de contacts entre cultures mais aussi d'urbanisation croissante, entraînant une dégradation de l'environnement, et plus particulièrement du fleuve Amazone, encore en lien avec la tradition muséale de l'institution et sa sensibilisation pour le développement durable, dont l'exposition temporaire « Amazone » en 1996-1997 traitait en détails.

Enfin, « Anciens amours et nouvelles passions » présente la manière dont l'histoire régionale a intégré de nouvelles passions, de nouvelles formes spirituelles ainsi que de nouveaux héros, tels que les lutteurs mexicains, les chanteurs, les acteurs ou les politiciens, présentés aux visiteurs à l'intérieur de la reconstitution d'un bar dénommé « Bar-théâtre les Héros », dont la figure 117 offre une représentation de la façade, qui devait sans aucun doute constituer, lors de son inauguration, l'une des installations les plus modernes de l'exposition et des critères muséologiques d'antan.

²⁶⁶Voir <http://www.tropenmuseum.nl/-/MUS/5873/Tropenmuseum/Exhibitions-Events/Permanent-exhibitions/Latin-America-and-the-Caribbean>. Consulté en octobre 2013.



A gauche, figure 116 : Vue de l'installation de commerce triangulaire de l'espace « Les colons ». A droite, figure 117 : Vue du bar-théâtre « Les héros ». Clichés de l'auteur, 2012.

En 2008, l'institution organisa le symposium « Le Musée des Tropiques pour le changement ! » (*The Tropenmuseum for a change !*) afin de célébrer la complète rénovation de l'ensemble des salles d'exposition. Au cours de ce symposium furent invités des muséologues de tous les continents qui ont échangé leurs opinions, parfois contraires sur la rénovation, créant de nombreux débats ou générant un certain consensus entre les participants. De la sorte, ce symposium mit ainsi en lumière les éléments à tenir en compte afin de continuer le travail de décolonisation du musée tout en intégrant de plus en plus la mondialisation ainsi que la diversité culturelle. En effet, il semblerait que la rénovation des expositions permanentes de l'institution, particulièrement lente, laborieuse et coûteuse, une fois finalisée, soit déjà dépassée, et qu'il faille déjà penser à un prochain discours. Modest, responsable du service muséologique de l'institution nous affirmait ainsi, au cours de notre travail de terrain que « Le Musée des Tropiques est un énorme 'paquebot' qui se déplace très lentement » (Modest, entretien, mars 2012).

Suite à ce symposium, de nombreux conservateurs nous avouaient ainsi leur vœu de changer les expositions dont ils ont la charge, tout particulièrement du point de vue de la muséographie, de la division régionale des expositions ainsi que de son caractère historiciste, influencés par les débats muséologiques mondiaux. C'est ainsi le cas d'Alex van Stipriaan, conservateur de l'exposition « Amérique et Caraïbes » qui critiqua le caractère historiciste de l'exposition, de l'époque précolombienne jusqu'à l'époque actuelle, ainsi que son caractère universaliste et essentialiste « traitant de tant de choses dans un espace si petit » (van Stipriaan, entretien, mars 2012). C'est également le cas de l'exposition « Asie occidentale et Afrique septentrionale » que Shatanawi, conservatrice, souhaiterait changer complètement, selon l'entretien que nous avons eu avec elle en mars 2012.

La muséologue critiqua ainsi tout particulièrement la muséographie assimilatrice de l'exposition, et plus concrètement du marché, qui situe dans un même espace, des objets d'époque et de lieux différents, qui ne se retrouveraient jamais ensemble sur un marché. En effet, l'idée était, dans la mentalité des muséologues de l'époque, de tenter d'immerger le visiteur dans une autre culture, plus que de viser à une fidèle reconstitution d'un ensemble authentique. Le marchand de chaussures présentait ainsi des *babouches* acquises au cours des années 1960 et 1970 et provenant d'époques et de contextes bien différents, ne pouvant jamais être présents ensemble dans un véritable marché oriental. Dans ce sens, selon la muséologue, lors de la seconde rénovation de l'institution, « la réalité historique était reléguée à la compréhension d'un contexte à partir de la reconstitution et de l'imagination du visiteur » (Shatanawi, entretien, mars 2012).

En effet, comme l'avertissait Kirshenblatt-Gimblett, ces installations « in-situ », bien qu'elles soient mimétiques, ne sont pas neutres. Elles ne sont en effet pas des « tranches de vie » transportées au sein des galeries des musées. Ainsi, selon l'auteur, ceux qui construisent l'exposition bâtissent également le sujet, l'objet ethnographique étant la création de l'ethnographe, tout comme le sont les supposés ensembles culturels dont il fait partie (Kirshenblatt-Gimblett, 1991). Ainsi, la représentation peut projeter un ensemble national utopique, du Proche et du Moyen-Orient dans le cas de l'exposition du Musée des Tropiques, qui intègre harmonieusement la diversité régionale, comprise à partir de la religion musulmane, comme point commun et lieu de rencontres entre les différentes populations vivant dans cette immense région. C'est particulièrement ce point de vue qui fut critiqué par Shatanawi, pour qui, « si bien toute religion est culture, toute culture n'est pas religion » (Shatanawi, 2012 : 72), souhaitant dès lors intégrer de nouvelles perspectives au sein de l'exposition.

A partir de ces critiques, les rénovations qui suivirent la mise en place de ces deux expositions démontrent une intégration de plus en plus profonde de la perspective sociétale au travers de la représentation de la contemporanéité, de différents types de collections, des éléments virtuels et informatiques mais également à partir d'une présentation thématique qui tente de rompre avec la perspective essentialiste des autres expositions. Ce sera tout particulièrement le cas des expositions « Autour de l'Inde » (*Rondom India*) et « Afrique » (*Afrika*) qui aborderont une vision contemporaine et vibrante des continents, tels que ces derniers nous sont généralement présentés à l'heure actuelle, au travers du tourisme et des médias. En effet, si l'on aborde en tant que visiteurs les expositions à partir des impressions que ces dernières nous transmettent, au travers des informations présentées ainsi que de la muséographie, l'Inde serait un immense espace de pluralité de sons, de couleurs et de spiritualité. L'Afrique, quant à elle, serait un continent hyper-crétif, coloré, chaotique et certainement naïf rempli de petits entrepreneurs. Au contraire, l'Afrique du Nord serait caractérisée par l'Islam et un caractère casanier, l'Amérique latine serait un continent éminemment superstitieux et présentant de grandes complexités identitaires tandis que l'Asie du Sud-est serait calme, sereine et très spirituelle.

Dans le cas de l'Inde, l'exposition nous présente la contemporanéité du sous-continent, et les différentes cultures qui y cohabitent ainsi que l'interconnexion existant avec le reste du monde, ses populations, ses idées et ses objets. Cette exposition sera en outre la première à intégrer des éléments audiovisuels qui guident les visiteurs au travers des cinq sous-thématiques qui composent cette exposition. « Les objets parlent d'histoires », nous explique, au travers d'une

série d'exemples, que les objets que l'on peut voir dans le musée ont tous été réalisés pour remplir une fonction particulière. « Les tissus et le commerce », traite du textile qui a toujours été particulier à l'Inde et qui s'est développé dans l'ensemble de l'Asie avant de devenir un instrument politique au cours de la lutte pour l'indépendance du pays sous Gandhi.

« Raconter des histoires » traite des grands récits indiens, tels que les histoires séculaires, les épopées héroïques ainsi que les conteurs itinérants, qui imprègnent encore de nos jours la culture indienne, notamment des films « Bollywood », dont des extraits sont visibles dans la salle de cinéma au centre de l'exposition, tel que représentée sur la figure 118. « Des dieux et des dieux » traite des différentes formes de religion existantes en Inde ainsi que de leurs particularités par rapport à ces mêmes religions présentes dans d'autres pays du monde. Enfin, « Les errances » nous montre les points de contacts entre les différentes cultures, en se basant principalement sur des exemples musicaux, démontrant que l'Inde incarna un point focal d'échanges culturels qui vont donner naissance à de nombreuses hybridations culturelles (figure 119), notamment en Europe à partir des années 1960-1970, au travers du mouvement hippie.



Figure 118 : Vue de la salle de cinéma. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 119 : Vue de l'espace « Les errances ». Cliché de l'auteur, 2012.

L'exposition africaine, inaugurée en 2006, confirme cette tendance de l'institution, et tente d'illustrer, au moyen de cinq espaces, la richesse du passé comme du présent du continent. Chacun d'entre eux est introduit par une mise en scène d'un objet censé être représentatif du sujet proposé, accompagné d'une vidéo et d'une photographie, tandis que les vitrines illustrent la thématique au moyen d'exemples issus de différentes sociétés africaines. « Le statut », porte ainsi sur le statut des personnes utilisant certains objets, ustensiles ou vêtements. « La foi » illustre les différentes spiritualités existantes en Afrique, depuis le culte des ancêtres jusqu'aux grandes religions monothéistes. « La mascarade » porte spécifiquement sur le masque, son utilisation dans les différentes sociétés africaines ainsi que sa fonction culturelle au cours du temps, illustrée par des vidéos et un montage scénographique au sein d'un espace didactique représenté sur la figure 120. De la sorte, l'institution répond aux critiques faites par la présentation esthétique des masques africains qui les extrait de leur contexte, notamment lors de l'exposition new-yorkaise de 1989 analysée précédemment, comme le feront également d'autres institutions, tel que le Lindenmuseum illustré par la figure 121, qui présentera les masques entourés de photographies « in-contexte ».



Figure 120 : Vue de l'espace didactique portant sur les masques africains. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 121 : Vue de l'exposition permanente sur l'Afrique du Lindemuseum de Stuttgart. Cliché de l'auteur, 2012.

« La forme » (figure 122) traite des objets quotidiens africains dont la forme témoigne souvent d'une grande créativité ainsi qu'une « indigénisation de la modernité », comme nous avons pu le voir au cours de la seconde partie de cette thèse. Enfin, le dernier espace, « Les contacts » traite des contacts établis entre l'Afrique et l'Europe, en démontrant que le continent noir a toujours été lié au reste du monde, l'a toujours influencé et en a toujours reçu l'influence. Pour ce faire, comme on peut le voir sur la figure 123, le musée expose une série de portraits de personnalités, d'œuvres d'art contemporaines, d'affiches de films africains, de vidéos de musique africaine actuelle et enfin de certaines peintures éthiopiennes qui illustrent les contacts entre ce pays et l'Occident.



Figure 122 : Vue de l'espace « La forme ». Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 123: Vue de l'espace « La forme ». Cliché de l'auteur, 2012.

Notons enfin les deux dernières rénovations des expositions permanentes de l'institution en 2008, « Histoires de voyage » (*Verhalenreis*) et « Le monde de la musique » (*Muziekwereld*), qui confirment l'influence du nouveau paradigme muséal des « musées de la civilisation »,

thématiques et non plus géographiques, mélangeant les régions et les époques dans son approche, tout en accordant une place capitale aux visiteurs.

La première exposition, réalisée en lien avec le Musée des Tropiques pour enfants, que nous aborderons par la suite et dont l'entrée est située à proximité, présente ainsi un point de vue radicalement opposé à l'exposition « Les hommes et leur environnement », réalisée dix ans plus tôt. Cette exposition, dont la figure 124 offre une vue générale, invite en effet les visiteurs, principalement les plus jeunes, à faire ce qu'ils souhaitent, au moyen d'une muséologie leur permettant de s'asseoir ou de s'allonger, ou encore de jouer et d'écouter des histoires et des contes. Ces derniers constituent des exemples de patrimoine immatériel, qui voyagent entre les continents et les cultures, en suscitant des émotions telles que le courage, l'amour et « la Hollande sans bornes », qui constituent la base des différents espaces. Pour ce faire, l'exposition se base sur quatre histoires interculturelles et actuelles présentes aux Pays-Bas; « Hunuman », « Anansi », « Kancil » et « Laial et Majnun » et illustrées par des artistes de différentes régions du monde.



Figure 124 : Vue générale de l'exposition « Histoires du voyage ». Cliché de l'auteur, 2012.

L'exposition « Le monde de la musique », qui constitue la dernière partie de la rénovation du musée, tente de montrer aux visiteurs la manière dont les instruments voyagent et produisent des expressions musicales différentes et propres aux cultures qui les utilisent, de manière similaire aux expressions du patrimoine immatériel présentées dans l'exposition « Histoires du voyage ». Cette exposition souhaite ainsi montrer que la musique est un art essentiellement interculturel, qui emprunte sans borne à toutes les sensibilités artistiques du monde, comme c'est le cas de nombreux musées ethnologiques analysés précédemment. Pour ce faire, comme on peut le voir sur la figure 125, la salle du musée hollandais, entourée de photographies de

musiciens en concert, est organisée selon un espace circulaire constitué de quatre vitrines, d'une couleur particulière, présentant chacune un type d'instruments de musique. Pour chacune de ces vitrines, un audiovisuel permet de se familiariser avec les instruments exposés, d'en connaître le son, d'en découvrir la technique et, pour certains, d'être vus en concert. Au centre de la pièce, un espace confortable permet de visionner quatre films, intitulés « la musique en voyage », qui traitent de la manière dont les instruments présentés dans les vitrines sont utilisés dans les différentes sociétés humaines. Enfin, pour la voix, et dans une logique de participation des visiteurs, deux espaces insonorisés situés aux extrémités de la salle permettent, pour l'un (*Ecole de chant*), d'apprendre aux visiteurs différentes techniques de chant qu'ils peuvent tenter de reproduire, et pour l'autre (*Le Musée des chansons oubliées*), d'enregistrer des chansons populaires qu'ils connaissent, qui intègrent par la suite les collections de l'institution.



Figure 125 : Vue générale de l'exposition « Le monde de la musique ». Cliché de l'auteur, 2012.

6.3.3. La perspective ethnographique

Outre cette perspective « sociétale » des cultures du monde, au sein de la rénovation des expositions permanentes du musée, notons également la perspective muséologique de l'exposition « La Nouvelle Guinée » (*Nieuw-Guinea*), sans aucun doute la plus « ethnologique » de l'institution. Cette dernière présente en effet une triple approche sur les objets de la vie rituelle des populations papoues du XIXe jusqu'à la moitié du XXe siècle, sur trois niveaux de lecture différents.

Le premier est basé sur une approche de « l'objet-document », classique de la muséologie ethnologique, à partir d'une division de l'exposition en quatre espaces « Les islois », « Les ancêtres et les esprits », « Le rythme de la nature » et « Les maisons des hommes », eux-mêmes divisés en sous-thématiques. Au sein de cette approche, chacune des thématiques est illustrée par une série d'objets iconiques, dont le contexte est présenté par le biais de photographies ou de

vidéos ethnologiques, comme on peut l'apprécier sur la figure 126. Le second niveau, illustré par la figure 127, montre une lecture esthétique et formelle de certains objets, des deux côtés du passage reliant l'exposition aux autres salles de l'institution, que le visiteur peut découvrir indépendamment du premier niveau de lecture. En effet, des objets sont placés sur la tranche des vitrines « culturalistes », tandis que les objets les plus grands sont situés de l'autre côté du couloir. Enfin, un troisième niveau de lecture présente les missions ethnographiques ayant donné lieu à la collecte de ces objets, dans un parcours parallèle situé le long de la fenêtre de l'institution, où le visiteur curieux peut visionner une série de documentaires ethnographiques, similaire d'une certaine manière à l'espace « La Rivière » du Musée du Quai Branly.



Figure 126 : Vue de l'espace « Les islois ». Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 127: Vue générale de l'exposition « Nouvelle-Guinée ». Cliché de l'auteur, 2012.

Parallèlement à cette perspective ethnographique, le Musée des Tropiques réalise également des expositions temporaires portant sur les cultures traditionnelles du siècle passé. Notons ainsi l'exposition « Bâtons! Briseurs de crânes des Mers du Sud » (*Knotsen! Schedelsplijters uit de Stille Zuidzee*) en 2006 portant sur ces armes polynésiennes du XVIII^e siècle, mais également, la même année, de l'exposition « Monde tissé-les Batak en images » (*Wereld van Weefsels-Het Batakvolk in Beeld*) présentant les tissus des peuples Batak de l'île de Sumatra ou encore l'exposition « Danseurs masqués du Malawi » (*Maskerdansers uit Malawi*) en 2007 présentant des photographies de danseurs de Douglas Curran. Notons enfin l'exposition « Poteaux Bisj. Une forêt d'images magiques » (*Bisjpalen. Een woud van magische beelden*) en 2007-2008 dans le Lichthal, dont la figure 128 offre une perspective générale, qui présentait tant la vision des papous, des anthropologues que des collectionneurs sur ces objets ethnologiques des populations Asmat, acquis au cours des années 1950.



Figure 128 : Photographie inconnu (2007). Vue générale de l'exposition « Poteaux Bisj. Une forêt d'images magiques » dans le hall central du Musée des Tropiques. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.

6.3.4. La perspective réflexive et le traitement du colonialisme

Influencé par le contexte mondial de questionnements réflexifs portant sur les liens entre musées ethnologiques et colonialisme, ainsi que la volonté politique nationale d'aborder la mémoire coloniale néerlandaise, le Musée des Tropiques intégra progressivement les différents aspects de l'histoire coloniale au sein de ses expositions. Ce fut premièrement le cas, dès 1999, avec l'intégration du commerce des esclaves ainsi que du travail des esclaves dans les Caraïbes, et principalement dans ce qui était alors la Guyane néerlandaise, au sein de l'exposition permanente « Amérique et Caraïbes ». En effet, comme nous l'avons indiqué, cette exposition intègre le commerce des esclaves, leur travail dans les plantations ainsi que le marronnage au sein de l'espace « Les colons ». Notons par ailleurs que le conservateur de cette exposition, Alex van Stipriaan, professeur d'histoire à l'Université Erasme de Rotterdam, est également directeur du Ninsee, mentionné antérieurement. Ce dernier sera également le commissaire de l'exposition « Noir et Blanc » (*Zwart & Wit*), prévue pour 2014, dont l'objectif, selon le site

internet du musée, sera de traiter de l'Autre, et particulièrement des Noirs, cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage aux Pays-Bas, renouvelant de la sorte les questionnements de l'institution lors de son exposition « Blanc sur Noir » (*Wite over Zwart*), réalisée près de vingt-cinq ans auparavant, et traitée précédemment. Dans ce contexte eurent lieu une série de conférences lors de la réalisation de notre travail de terrain, notamment la conférence de Bert Paasman « Le douloureux débat sur l'esclavage hollandais, ici et là ».

Outre l'esclavagisme, dans le cadre de la mise en place de la politique de mémoire coloniale nationale, notons l'exposition temporaire « L'Inde encadrée. Quatre siècles de peinture dans les Indes néerlandaises » (*Indië omlijst. Vier eeuwen schilderkunst in Nederlands-Indië*) qui eut lieu en 1999. Cette dernière proposait un véritable inventaire de ces peintures, depuis la VOC, et dont le style « *Mooie Indië-stijl* » se retrouve dans l'exposition permanente « Dans les Indes néerlandaises »²⁶⁷. Suite à cette première intégration, le musée abordera la présence hollandaise dans les Indes orientales, sur le territoire de l'actuelle Indonésie, depuis le XVIIe siècle jusqu'à l'indépendance du pays au sein de l'exposition « Les Indes néerlandaises » (*Nederlands-Indië*), qui constitue le point d'orgue du traitement de cette histoire au sein de l'institution la plus liée à l'histoire coloniale.

Cette dernière, mise en place en 2003 par Susane Legêne, alors conservatrice en chef du musée depuis 1998 et spécialiste de l'histoire des collections ethnographiques aux Pays-Bas, de leurs collectionneurs et du rôle des objets dans la formation d'une culture impérialiste métropolitaine, constitue sans aucun doute le « chef-d'œuvre » de l'institution. Cette dernière fut en effet acclamée par les muséologues, historiens et anthropologues du monde, tant du point de vue muséologique que muséographique, pour la réflexion qu'elle propose sur l'histoire de l'institution et de ses collections.

Selon Van Dijk et Legêne, qui participèrent à cette rénovation, l'exposition y tente de présenter le colonialisme comme une histoire, une culture ainsi qu'un patrimoine. En effet, selon les auteurs et muséologues, les collections du musée ainsi que leur provenance, l'histoire de leur collecte et de leur présentation dans le musée sont des sources uniques de connaissance des attitudes des hollandais, leurs actions et leurs références concernant le colonialisme et la décolonisation (Van Dijk et Legêne, 2011 : 14). L'équipe du musée tenta ainsi de mettre en place une perspective « auto-ethnographique », telle que caractérisée par Legêne, au moyen

« d'une exposition de certains archétypes historiques de gens qui ont contribué à la création de ces images de l'altérité. Dans cette section du musée, leurs histoires sont racontées; pas en lien avec les autres mais avec eux-mêmes dans leur relation avec

267 Notons que cette exposition constitue la deuxième retrospective nationale concernant cette thématique. La première eut lieu en 1972 au Rijksmuseum, et était intitulée « Peintres néerlandais et dessinateurs à l'Est » (*Nederlands schilders en tekenaars in de Oost*). Dans une même logique, suite à l'exposition du Musée des Tropiques, notons l'exposition « Beyond the Dutch : Indonésie, Pays-Bas et les arts visuels de 1900 à nos jours » (*Beyond Dutch : Indonesië, Nederland en de beeldende kunsten van 1900 tot nu*) au Centraal Museum d'Utrecht en 2009-2010, qui abordait la naissance de l'art indonésien, sous l'influence de l'art néerlandais, avant de trouver sa propre voie.

A partir de cet objectif, et alors que le musée regorge de témoignages de son histoire coloniale, tant dans son architecture que dans ses collections, l'exposition propose également une réflexion « méta-muséographique », à partir de la réutilisation de ses collections ainsi que des mannequins, acquis lors de la phase coloniale de l'institution et représentés sur la figure 129, dans le but de traiter de cette histoire. L'exposition se divise ainsi en trois parties. La première, « Explorer et présenter », illustrée sur la figure 130, traite de la manière dont la colonie fut explorée par les missionnaires et les scientifiques, dont les anthropologues, et de la façon dont elle est présentée au monde au travers des expositions universelles et des productions scientifiques.





Figure 130 : Vue de l'espace dédié à l'exploration. Cliché de l'auteur, 2012.

La deuxième partie de l'exposition, « Dans les Indes Orientales », présente la vie quotidienne des Néerlandais(es) et des Indonésien(ne)s au moment du développement de la « politique éthique » coloniale, lorsque fut construit le musée, au travers de thématiques mais également d'histoires de vie. Au sein de ce second espace d'exposition, entre la présentation des populations néerlandaises et indonésiennes, le musée montre également l'espace « Théâtre colonial », composé d'une série de sept mannequins hyperréalistes, dont deux sont représentés sur les figures 131 et 132, clins d'œil sans aucun doute aux mannequins du XIXe siècle des populations colonisées, représentant ici des personnes, réelles ou fictives, dans leurs environnements, et ayant vécu dans les Indes néerlandaises²⁶⁸. Les histoires de vie de ces derniers, ayant vécu de différentes manières l'expérience coloniale, peuvent être écoutées par les visiteurs.

²⁶⁸ Ces mannequins représentent un colonel, un artiste, un soldat, un administrateur indigène, une femme hollandaise au foyer, un missionnaire ainsi qu'un planteur de tabac.



A gauche, figure 131 : Vue de l'installation « Margaretha Engelen-Koets ». A droite, figure 132 : Vue de l'installation « Willem (Himpies) van Kleyntjes ». Clichés de l'auteur, 2012.

Enfin, la troisième partie de l'exposition, « Clous de girofles et poudres », dont la figure 133 offre une vue générale et qui peut également en être le premier espace, selon le sens que le visiteur choisit d'emprunter, traite des différents intérêts des hollandais pour les Indes Orientales au cours des trois siècles et demi de liens entre ces deux régions du monde. Outre les conflits et les guerres, le musée présente ainsi les différentes motivations pour cette terre, liées principalement à la médecine, aux armes, aux récompenses, aux paiements et aux épices au travers de vitrines implantées au milieu de la salle. Afin d'illustrer ces différents intérêts au travers de l'histoire muséale, le musée reproduit de manière mimétique un cabinet de curiosités, un cabinet oriental ainsi qu'une partie du Musée colonial d'Haarlem.



Figure 133 : Vue générale de la salle « Clous de girofles et poudres ». Cliché de l'auteur, 2012.

Depuis cette rénovation, notons que l'institution a réalisé plusieurs expositions portant sur la colonisation, à partir de photographies dont l'institution possède une collection très importante, et d'une approche historique et réflexive. Notons ainsi l'exposition « L'expédition chocolat » (*De chocolade-expeditie*) en 2008-2009 dans la Galerie à partir des photographies de Frits Lemaire réalisées durant l'expédition « Chocolat » en 1951 organisée par le chocolatier Van Houten en Côte d'Or (actuel Ghana). Dans la même logique, notons l'exposition « Salutations de... » (*Groeten Uit...*) en 2009 dans la Galerie, dont la figure 134 offre un détail, portant sur les cartes postales médicales publiées entre 1890 et 1930, l'âge d'or des cartes postales, qui montre la fascination occidentale pour l'exotique et l'aberrant et explore les liens existant entre la curiosité et l'amusement.



Figure 134 : Photographie inconnu (2009). Vue de l'entrée de l'exposition « Salutation de... ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.

Dans ce contexte, et suite à l'importance de sa collection photographique, le musée participa également au projet « *Indies Images of the Colonial Everyday in a Multi-ethnic Postcolonial Society* », dont les résultats furent croisés avec des projets similaires en Grande-Bretagne et en Norvège au sein du projet « Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture (PhotoCLEC) ». Ce dernier, réalisé entre 2010 et 2012 et subventionné par HERA (*Humanities in the European Research Area*) et le programme européen 7 cherchait à identifier le rôle de la photographie dans l'étude du contexte colonial²⁶⁹. Dans le même sens, cette institution collabore également à Framed, en tant que plateforme nationale et virtuelle créée en 2009 à Utrecht et regroupant des muséologues afin d'échanger, de réfléchir sur les politiques de représentation et les pratiques muséales dans un contexte souhaité postcolonial²⁷⁰.

En outre, le musée sera également marqué par la volonté d'explorer son passé institutionnel et ses liens avec le colonialisme au travers de conférences ainsi que de publications portant sur les collections. Notons ainsi la tenue en mars 2011 du symposium « Nostalgie coloniale », qui explorait le rôle du colonialisme dans le développement des collections du musée ainsi que leur rôle à l'heure actuelle. Ce symposium servit également de lancement à une série de publications portant sur les différentes collections de l'institution, publiées en anglais. Le premier volume « *The Netherlands East Indies at the Tropenmuseum* », paru en 2011, explorait cette histoire coloniale, tout comme le second volume, « *Oceania at the Tropenmuseum* » ainsi que le troisième « *Photographs of the Netherlands East Indies* », en 2012, portant sur les photographies de l'époque coloniale.

Outre ces différentes critiques, notons également que l'une des principales caractéristiques de l'institution, depuis sa rénovation finalisée en 2008, est qu'il constitue un espace où le conflit est absent. En effet, selon Alex van Stipriaan,

« le Musée des Tropiques présente une vision idéale des peuples et des rapports entre eux afin de rééquilibrer la vision du monde que le musée offrait au cours des vingt dernières années, lorsqu'il présentait la situation de vie des pays dits alors en voie de développement » (van Stipriaan, entretien, mars 2012).

L'absence de conflits interculturels fut ainsi critiquée dans différents contextes. Ce fut notamment le cas de l'exposition « *Paradis & Co* » (*Paradijs & Co*) sur l'Iran au Musée des Tropiques pour enfants, critiquée par Abdollah (2003) car cette dernière n'abordait pas le côté conflictuel actuel du pays. Ainsi, à la fin du symposium de 2008, lorsque les organisateurs demandèrent aux participants d'indiquer leurs conseils pour le musée pour les années à venir, il

269 Voir <http://photoclec.dmu.ac.uk/content/home>. Consulté en mai 2014.

270 Outre le Musée des Tropiques, les institutions contribuant à cette plateforme, principalement d'ethnologie et d'art, sont : le Museum De Lakenhal (Musée municipal d'art de Leyde), le Centraal Museum (Musée d'art et d'histoire d'Utrecht), le Musée royal d'ethnologie de Leyde, le AAMU-Musée d'art aborigène contemporain, les antennes Kosmopolis d'Utrecht et de Rotterdam, le AWAD – Atlantic World and the Dutch (plateforme active en 2004 et 2011 visant à préserver et étudier le patrimoine commun résultant des contacts entre les Pays-Bas et les peuples d'Afrique et d'Amérique au cours des cinq cents dernières années), le Museum De Paviljoens (Musée d'art contemporain d'Almere, crée en 1994 et fermé en 2013), Imagine IC, Het Domein (Musée d'art contemporain de la ville limbourgeoise de Sittard), le MUMA – Museum Maluku, le Groninger Museum, le Musée d'art moderne d'Arnhem, l'Indisch Herinneringscentrum, la Reinwardt Academie et l'Afrika Museum de Berg en Dal. Outre ces musées néerlandais, la plateforme a également intégré le MAS – Museum aan de Stroom, le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren et le Freies Museum (Musée d'art contemporain de Berlin). Voir <http://framerframed.nl/en/over-ons/>. Consulté en février 2014.

fut indiqué que « le Musée des Tropiques a été trop silencieux. Nous avons besoin de plus de bruits, de plus 'd'accidents' », ou encore « Soyez politiquement incorrect » ou enfin « Essayez d'attirer le tumulte politique au sein du musée » (cité dans Dartel, 2009 : 83-85). En effet, aucune allusion n'est faite dans le musée quant à la situation néerlandaise et aux conflits intercommunautaires y existant, ou à leur création par les médias.

6.4. Influence du multiculturalisme sur l'évolution de la politique institutionnelle

A partir des années 1980, et alors que se développaient les politiques multiculturelles, parallèlement aux expositions portant sur l'immigration dans les musées d'art et d'histoire néerlandais, le Musée des Tropiques servit d'élément documentaliste de la réalité de l'immigration ainsi que de ses particularités culturelles. Dans un premier temps, au cours des années 1980, ce fut tout particulièrement le cas du Musée des Tropiques pour enfants et du Théâtre des Tropiques, en tant que parties inclusives du KIT. En effet, alors que chacune de ces institutions possède une large autonomie quant à sa programmation, elles entretiennent également de nombreux liens entre elles du point de vue de leur philosophie générale et de leurs objectifs.

Suite à cette première phase, au cours des années 1990, le multiculturalisme constituera l'un des facteurs les plus importants dans le processus de rénovation des expositions permanentes, en tant que base et légitimation de ces dernières, parallèlement au développement d'une nouvelle approche liée à l'aide au développement. Schenk, directeur de l'institution au cours de la rénovation, affirmait ainsi dans ce cadre, que le travail du musée au cours des quinze dernières années posait une série de questions telles que « Qui représentons-nous dans le musée et avec quels moyens ? », « Comment représentons-nous les autres aujourd'hui ? » (Schenk, 2010 : 37). En effet, selon l'introduction de la publication issue du symposium de 2008 célébrant la fin de la rénovation, cette dernière vise à situer le musée « dans une époque de changements à grande échelle dans les domaines des migrations, de l'hybridation culturelle, des révolutions technologiques, des changements sociaux et des relations interculturelles et internationales continuellement changeantes » (Schenk, 2009 : 6).

Cependant, suite à l'évolution des politiques néerlandaises qui passèrent d'une phase multiculturelle à une phase assimilationniste, et tout particulièrement à partir de 2001, médiatisant une certaine « islamophobie » de la société civile, certains membres de l'institution tentèrent de proposer une nouvelle vision du multiculturalisme et tout particulièrement de l'Islam. Ce fut le cas de Mirjam Shatanawi, commissaire de l'exposition « Afrique septentrionale et Asie » elle-même de double appartenance néerlandaise et médio-orientale, qui tenta de proposer une nouvelle vision de l'Islam, recherchant la place qu'il occupe au sein des collections dans un souci de plus grande représentativité. Suivant cette même logique, la conservatrice tenta également de proposer une vision dynamique de cette religion afin de lutter contre l'image médiatique qui en était donnée dans les médias nationaux. Pour ce faire, cette dernière, ayant par ailleurs étudié en Grande-Bretagne, importa aux Pays-Bas de nouvelles

pratiques muséologiques participatives, telles que nous les analyserons en détails, dans un pays qui a toujours présenté de nombreux liens culturels et sociaux avec le monde anglo-saxon.

Parallèlement, outre ce rôle de lieu d'apprentissage des racines culturelles de nombreux néerlandais, le musée fut également utilisé, en 2006, au sein des programmes d'intégration civique obligatoire pour les immigrés afin de leur apprendre le néerlandais et de les familiariser à la culture et à l'histoire d'Amsterdam lors du projet « Ville et langue » (*Stad en Taal*) en lien avec le gouvernement local. En effet, au sein des nouvelles politiques d'immigration, le gouvernement néerlandais a rendu obligatoire la connaissance du néerlandais pour les immigrés non-européens, en tant que condition *sine qua non* d'intégration au sein de la société.

Au cours de ce projet, expliqué par Shatanawi (2011), et similaire en de nombreux points aux activités réalisées dès la fin des années 1980 au Musée des arts d'Afrique et d'Océanie de Paris analysées précédemment, les participants découvraient la ville et son histoire en partant des objets et des œuvres d'art des musées, dont ceux du Musée des Tropiques. La participation au projet se divisait en trois grandes phases. Chaque étudiant devait amener un objet personnel avec lequel il s'identifiait et le présentait aux autres étudiants en néerlandais. Après la présentation, les étudiants étaient amenés dans différentes sections du musée où des objets de leur pays d'origine étaient exposés et qu'ils devaient expliquer aux autres étudiants. Enfin, ces derniers choisissaient leur objet préféré dans le musée et le présentait en néerlandais lors du prochain cours. Le musée tentait ainsi de créer des liens entre les immigrés et le patrimoine de leur pays d'origine à partir des objets de ses collections, qui servent d'exemples pour illustrer les différentes cultures qui vivent sur le territoire, à partir d'une logique documentaire.

Notons que le rôle du musée au sein de la société multiculturelle fut tout particulièrement repris par les débats qui eurent lieu au cours du symposium de 2008, encourageant le musée à progresser dans sa volonté de représentation multiculturaliste. Il fut en effet souligné que le musée devait se concentrer sur les régions dont étaient originaires les immigrés hollandais, afin de faire connaître leur culture et leur histoire aux enfants des communautés immigrées nés aux Pays-Bas, qui constituent la moitié des visiteurs scolaires de l'institution. En effet, selon Faber et Dartel, alors que dans le passé, le musée était un lieu d'apprentissage sur le monde lointain, à l'heure actuelle, il peut être un lieu d'apprentissage de nombreux citoyens hollandais de leurs racines culturelles (Faber et Dartel, 2009 : 9), bien en lien avec ce qu'affirmait Jelen (2005) concernant la fonction des musées dans une société multiculturelle. Van Dartel indiquait ainsi que

« le musée est un instrument de facilitation au sein d'une société multiculturelle, devenant de la sorte une espèce de 'kunstkamer' de la culture mondiale, un centre de connaissance sur les racines culturelles de nombreux jeunes néerlandais qui se rendent au musée » (van Dartel, entretien, mars 2012).

Outre cette fonction, l'une des grandes thématiques abordées par le symposium fut le rôle social de l'institution, dans un contexte marqué par le pluralisme culturel de la population néerlandaise, et tout particulièrement dans le quartier situé derrière le musée. Il fut ainsi indiqué que l'immigration avait changé radicalement les relations entre les origines culturelles du public et les expositions. Certains assistants au symposium se demandèrent dès lors s'il était possible de changer le profil culturel et générationnel des visiteurs alors que le public potentiel avait particulièrement évolué. Certains participants indiquèrent dans ce sens que le musée devrait

tenter de continuer de collaborer avec ces derniers, certains questionnant même, dans une optique anglo-saxonne, le fait de savoir si la composition du musée devait être illustrative de celle de la population hollandaise. Ainsi, à la fin du symposium, alors que les participants furent sollicités afin de recommander au musée de futures actions, il fut indiqué que « vous devez analyser les conséquences des changements démographiques dans la société », « identifiez les autres au sein de nous-mêmes » et « n'oubliez pas la diversité existante entre les néerlandais autochtones » (Dartel, 2009: 83-85).

Depuis le symposium de 2008, la mission de l'institution pour la période 2008-2011 intègre tout particulièrement le rôle de l'institution dans la représentation de la diversité culturelle. En effet, selon le « Plan Tropenmuseum 2008-2011 », indiqué sur la page internet de l'institution, la mission du musée est de

« présenter, étudier et promouvoir la connaissance et l'interaction avec les autres cultures. Le musée offre ainsi des perceptions et des expériences à une audience large et diverse en utilisant un large éventail de moyens muséologiques qui incluent des expositions, des collections et des expertises, des publications, l'histoire du bâtiment et d'autres activités éducationnelles. Le musée est innovant dans les choix de ses thématiques et dans la manière de les présenter. Il fournit des découvertes et des expériences à un large et divers public, renforce l'appréciation pour la diversité culturelle et joue un important rôle éducatif »²⁷¹.

Outre cette mission, le musée a tenté de se réinventer. De nouvelles personnes furent ainsi engagées, dont Wayne Modest, muséologue afro-jamaïcain venu du Musée Horniman de Londres, en tant que nouveau responsable de l'aire des expositions. Ce dernier souhaiterait ainsi rediriger l'institution vers un musée ethnologique, et non plus un musée d'histoire culturelle qui traite des « Autres ». En effet, selon Modest,

« nous ne souhaitons plus parler des gens, d'eux ou de nous, mais nous souhaitons parler d'idées et de mécanismes anthropologiques. Nous ne voulons plus parler des Aztèques ou de la mort car les gens ont internet pour regarder ce genre de choses. Les gens doivent sortir du musée en ayant appris autre chose que le simple fait que les gens vivent de manière différente dans le monde » (Modest, entretien, mars 2012).

Pour ce faire, Modest souhaiterait que le musée devienne un instrument de transmission et de traduction d'une connaissance académique liée à la recherche vers un public plus large, à partir des objets ou d'autres médias. En effet, selon le muséologue, « le musée doit se concentrer sur la recherche et doit être un traducteur de thématiques les plus académiques possibles vers un public le plus large possible » (Modest, entretien, mars 2012). Modest souhaiterait ainsi réaliser une exposition sur l'idée du don, comme cela fut fait au Musée des Cultures de Bâle en 2012, ou encore sur le tourisme qui a influencé les modes de production des objets (et présenté dans certaines expositions, comme nous avons pu le voir au cours de la partie précédente de cette

271 Voir <http://www.tropenmuseum.nl/smartsite.shtml?id=5746&ch=TMU>. Consulté le 22 octobre 2013.

thèse). En outre, il souhaiterait intégrer la réflexion et les conflits au sein de l'institution, en réalisant par exemple, une exposition sur la tolérance aux Pays-Bas.

Dans ce contexte, cette nouvelle orientation du musée implique sans doute de nouvelles expositions permanentes. En effet, selon Modest, « des expositions telles que 'Hommes et environnement' n'ont plus de raisons d'être aujourd'hui car elles ne répondent plus au discours de la muséologie contemporaine en indiquant aux visiteurs ce qu'ils doivent faire » (Modest, entretien, mars 2012). Dans la future orientation du musée, ce questionnement constitue l'une des bases de la réflexion, en se demandant quel devait être le point de départ du Musée des Tropiques dans le futur: le public ou l'objet.

En plus de cette mission, le muséologue importa également les questionnements britanniques au sein de l'institution amstellodamoise, et tout particulièrement la question de la « responsabilité sociale » ainsi que la « pertinence sociale » des musées, telle que définie auparavant par Bennett (1998), souhaitant une « muséologie activiste » (Modest, entretien, mars 2012). Dans ce contexte, au cours des réunions de préfiguration de la nouvelle mission de l'institution pour la période 2012-2015, auxquelles nous avons pu participer, suite au « *brainstorming* » de l'ensemble du personnel de l'institution, les mots-clés qui sortirent furent « collaboration », « plateforme critique », « musée conteur » (*Story-telling museum*), « responsabilité » et « multivocabilité ».

Le muséologue souhaite enfin intégrer le public immigré et particulièrement du quartier où est situé le musée, en développant une politique « d'outreach » qui tente d'être la plus inclusive possible, à partir de la définition d'une nouvelle mission institutionnelle pour l'horizon 2015, au sein de laquelle l'inclusion semble être l'un des points fondamentaux. En effet, selon Modest,

« il est important de tenter d'attirer au musée les populations d'origine immigrée, car ces dernières constituent le quart de la population de la ville, ainsi qu'une très grande partie de la population du quartier où se situe le musée. Nous souhaitons que la population locale vienne au musée. Nous devons leur dire que cette institution est la leur. En effet, le musée reçoit ses subsides de l'ensemble de la population. Nous devons donc tenter d'attirer un public représentatif de la population, ce qui n'est pas le cas actuellement » (Modest, entretien, mars 2012).

Ce public est en effet peu présent au sein du musée, alors que jusqu'à l'heure actuelle, le marketing de l'institution amstellodamoise est particulièrement destiné à un public bien cerné, baptisé « Joel ». Cette dernière, définie par Hans van de Bunte, responsable du service des publics de l'institution, serait « une femme d'une cinquantaine d'années et possédant un niveau économique et culturel élevé » (van de Bunte, entretien, mars 2012). Par ailleurs, outre « Joel », le deuxième public visé est le public familial hollandais, qui visite principalement le musée le mercredi et le weekend, et qui possède une carte d'accès leur donnant l'entrée gratuite ou à prix réduit. Ainsi, conformément aux idées de Watson, intégrées par Modest, selon qui peu de choses sont faites dans les musées afin de déterminer les spécificités et la complexité des communautés qu'ils servent, bien que ces derniers effectuent de nombreuses enquêtes sur le profil de leurs visiteurs pour les aider à adapter leur marketing (Watson, 2007: 5), le Musée des Tropiques semble peu concerné par l'attraction de ce type de public. Par conséquent, bien que la démocratie culturelle constitue la norme théorique il existe un non-public, principalement d'origine immigrée qui encourage la réinvention des fondements de ce concept.

A partir de ce constat, et afin de développer cette politique d'inclusion des communautés multiculturelles « créées » ou « imaginées » par le musée, selon les fameux termes d'Anderson (1983), à partir de caractéristiques géographiques et ethniques (selon la catégorisation faite par Mason, 2005 et Watson, 2007), l'institution tente actuellement d'étudier le quartier dans lequel il est situé afin de déterminer si les habitants visitent le musée et de définir pour quelles raisons ces derniers ne le font pas. En effet, selon Modest, il existe une série de facteurs qui empêchent que certains publics se rendent au musée, et que l'institution doit tenter d'éliminer. Le muséologue, formé en Grande-Bretagne, reprend ainsi les idées de Sandell (1998), qui mettait en garde sur le fait que l'inclusion sociale ne devait pas être comprise uniquement en termes d'inclusion des minorités dans le musée, mais plutôt comme le fait d'accroître l'accès aux opportunités dans la société en utilisant le musée comme un moyen d'y parvenir.

Ainsi, selon Modest, critiquant les positions de Watson (2007) selon qui l'un des obstacles est constitué par le fait que les musées ne constituent pas un intérêt pour ces collectivités, « le fait de dire que les marocains ne vont pas au musée car cette activité ne fait pas partie de leur culture est une attitude colonialiste » (Modest, entretien, mars 2012). Au contraire, selon le muséologue,

« le musée doit intégrer le plus de points de vue possibles au sein de l'institution, et doit retirer les 'barrières', fussent-elles physiques, économiques, horaires ou autres qui excluent ces publics de l'institution. Afin d'atteindre cet objectif, le Musée des Tropiques devra, dans le futur, « tenter de développer des politiques et des attitudes, tout en écartant les facteurs excluant, afin que la population locale s'approprie cette institution » (Modest, entretien, mars 2012).

Il est cependant clair que la recherche de nouveaux publics ainsi que de l'identification des facteurs les excluant prend énormément de temps, et donc d'argent (Shatanawi, entretien, mars 2012). Il est ainsi important, selon la muséologue, de ne pas négliger le public habituel et fidèle car il permet de justifier les entrées et d'obtenir des subsides qui peuvent aider à la mise en place progressive d'une politique inclusive (Shatanawi, entretien, mars 2012). En effet, comme l'affirme Dos Santos, afin de pouvoir travailler en se concentrant sur certains groupes minoritaires, le musée ne doit pas cibler uniquement ce groupe comme objectif spécifique des activités du musée mais doit se diriger également vers d'autres groupes afin de parvenir à un changement de comportement au travers du dialogue interculturel (Dos Santos, 2008: 46-47).

Enfin, notons ici que ce nouvel objectif de l'institution, bien qu'accepté par tous les membres de l'institution, ne correspond pas à l'avis de tous. Mentionnons ainsi tout particulièrement le cas de Freddy Cole, qui travaille dans les réserves de l'institution, qui décida de prendre sa préretraite lors de notre travail de terrain car il ne se sentait plus représenté. Ce dernier nous affirma en effet « je suis un dinosaure au sein de cette institution et ma vision de l'institution n'est désormais plus en lien avec la vision actuelle que l'on a des musées » (Cole, entretien, mars 2012). En effet, Freddy Cole a tenté de réaliser plusieurs expositions temporaires sur le « candomblé » qui ne furent pas acceptées, alors que cette religion est présentée, bien qu'indirectement, au sein de l'exposition permanente sur l'Amérique et les Caraïbes.

6.5. Pratiques expositives multiculturelles

L'évolution de cette politique institutionnelle du musée en lien avec le multiculturalisme influença la mise en place d'expositions. Ainsi, au cours des années 1980, soit très peu de temps après son inauguration en 1975, le Musée des Tropiques pour enfants (*Tropenmuseum Junior*) réalisa une série d'expositions temporaires, destinées aux enfants, visant à leur faire connaître la réalité multiculturelle ainsi que les particularités culturelles des immigrés pour leur en faire comprendre la richesse ainsi que la signification²⁷². Parallèlement à ces expositions, dans le contexte de « documenter » la vie des immigrés, le Théâtre du souterrain (*Soeterijntheater*), inauguré en 1975, actuellement Théâtre des Tropiques (*Tropentheatre*), présenta les nouvelles formes de théâtre, nées d'une logique revendicative à Londres, qui eurent ainsi progressivement une plateforme à Amsterdam qui devint un lieu important pour le théâtre « ethnique », attirant de nombreux spectateurs issus de différents contextes culturels résidant dans la ville (Muskens, 2010 : 70).

Cette première approche « multiculturelle » se retrouve également au sein du Musée des Tropiques, parfois beaucoup plus tardivement. Ce fut ainsi le cas de l'exposition « Voyage aller en Hollande » (*Enkele reis Holland*) en 2010 où étaient présentées des photographies de l'artiste américain Léonard Freed, photographe de l'agence Magnum, qui avait vécu à Amsterdam entre 1958 et 1962 et qui fit des photographies des immigrés moluquois et indo-européens en Hollande, en montrant comment ces derniers vivaient leur vie quotidienne et professionnelle ainsi que leur rencontre avec les locaux.

Outre cette exposition, cette logique documentaliste constitua également la base de la rénovation de l'exposition « Asie occidentale et Afrique septentrionale », bien que plus tardive, à partir d'une même logique « documentaliste ». En effet, bien en lien avec l'évolution des débats sur le multiculturalisme de l'époque et de la peur des conflits interreligieux, cette exposition tentait, selon Shatanawi, de proposer une vision positive de la religion (Shatanawi, 2009 : 69-73). Pour ce faire, d'une part, elle tend à nous expliquer les cultures orientales du passé et du présent, en ville et à la campagne, d'où sont originaires un grand nombre de migrants néerlandais, et, d'autre part, de nous faire percevoir les liens existants entre les pays du Maghreb, du Proche et Moyen Orient et de l'Europe qui ont conduit à de nombreux échanges culturels, scientifiques et religieux. Dans ce sens, la présentation des aspects culturels et religieux des « allochtones », avait pour effet de lutter contre la médiatisation des conflits culturels, en tentant de créer une meilleure compréhension de cette religion, dans une logique « documentaliste » de l'immigration, à partir de son lieu d'origine. En effet, alors que la base de cette exposition était composée par la religion musulmane, les audiovisuels présentés au sein

272 Notons les expositions « Beaucoup de gens vivent aux Pays-Bas » (*Er wonen een heleboel mensen in Nederland*) en 1981-1982 portant sur les différents peuples vivant en Hollande, ainsi que de l'exposition « Home and Away » (*Uit en thuis*) (1983-1985) traitant des hollandais et des nouveaux hollandais provenant de Turquie, du Suriname et du Maroc, et enfin « L'heure du dragon » (*Het uur van de draak*) en 1985-1986 portant sur la Chine, Hong-Kong et les Chinois aux Pays-Bas.

des reconstitutions des maisons médio-orientales traitaient de la religion musulmane, du droit des femmes, en s'attardant tout particulièrement sur la question du voile.

La volonté de l'institution de jouer un rôle au sein de la société multiculturelle influença également la rénovation de certaines expositions permanentes, déjà rénovées, et plus particulièrement les plus anciennes. Notons ainsi le cas de l'exposition « Amérique et Caraïbes », où un audiovisuel intitulé « A la recherche des racines » (*Op zoek naar wortels*), illustré sur la figure 135, présentait un documentaire portant sur la recherche des racines de jeunes hollandais, nés de familles africaines ou de la diaspora en Amérique, au travers d'entretiens avec des scientifiques ainsi que des recherches menées sur leur chronologie et leurs noms de famille.



Figure 135 : Vue de l'installation audiovisuelle « A la recherche des racines ». Cliché de l'auteur, 2012.

Insistons sur l'influence de la politique institutionnelle multiculturelle lors de la rénovation des deux dernières expositions permanentes : « Histoires de voyage » et « Le monde de la musique ». Dans ces dernières, la question de l'immigration est rendue explicite, mentionnée par les textes du musée tout en étant présentée au sein de certaines installations. Ainsi, dans « Le monde de la musique », il est indiqué que la musique néerlandaise est influencée par les musiques du monde et est composée par des artistes nés de parents immigrés. L'espace « Chansons oubliées », indique ainsi que :

« Nous nous rappelons des fois-des morceaux ou l'entièreté des chansons de notre jeunesse. Certaines semblent avoir disparu de notre mémoire, mais elles sont toujours là, juste dormantes. Alors réveillez-les. Les chansons que nos parents nous chantaient. Chansons dont ils se rappellent eux-mêmes de leurs propres jeunesse. A

l'heure actuelle, nos parents ne sont plus seulement de Groningue ou d'Amsterdam. Ils viennent de pays tels que le Suriname, la Turquie, le Maroc, le Ghana et l'Indonésie. Tout comme leurs chansons. Ne les laissez pas disparaître: aidez le musée des chansons oubliées à construire sa collection internationale» (Transcription du texte de présentation de l'espace).

Dans ce cadre, suite à cette pratique participative, notons que des chansons traditionnelles des travailleurs marocains immigrés en Hollande font désormais partie intégrante des collections de l'institution (Shatanawi, 2009 : 68). De la même manière, le patrimoine immatériel hollandais se retrouve également dans l'espace « Hollande sans bornes » de l'exposition « Histoires de voyage », où, comme on peut le voir sur la figure 136, l'apport des populations immigrées et de leurs traditions est soulignée au travers de la mise en dialogue de poupées populaires hollandaises et égyptiennes dans une même vitrine, bien qu'elles furent acquises à des époques différentes et pour d'autres motifs.



Figure 136 : Jan Klaanssen et Katrijn, acquises en 2008 et poupée araguz égyptienne, acquise en 1980. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre ces expositions permanentes, dans le contexte de la mise en place du « programme interculturel des musées », tel qu'analysé, et alors que la politique néerlandaise en termes de perception de l'immigration était en train de changer vers une approche assimilationniste, certaines expositions furent réalisées, selon une logique « revendicative » afin de lutter contre une représentation statique et fondamentaliste de la diversité culturelle, et tout particulièrement de l'Islam. Shatanawi, islamologue et elle-même fille de jordaniens, réalisa ainsi l'exposition « Islam urbain » (*Urban Islam*) en 2003-2004, qui fut également présentée en 2006 au Musée des Cultures de Bâle.

Cette exposition tenta d'expliquer le fait d'être musulman, à l'heure actuelle, dans un contexte urbain, explorant ainsi l'Islam contemporain. Pour ce faire, cette dernière fut réalisée à partir de *focus groups* composés de musulmans vivant aux Pays-Bas afin de déterminer ce qu'ils souhaiteraient montrer aux visiteurs de leur religion. Cette exposition constitua de la sorte le premier exemple de muséologie participative à grande échelle du Musée des Tropiques, outre quelques collaborations ponctuelles avec les « communautés-sources » dans la mise en place des expositions semi-permanentes, comme ce fut le cas entre l'institution et les Ticuna du Brésil dans la vitrine concernant les rituels d'initiation au sein de l'exposition «Amérique et Caraïbes ». Par la suite, cette méthodologie sera également utilisée, bien qu'à moindre échelle dans le cadre de l'exposition « L'art de la survie. La culture maronne au Suriname » (*Kunst van overleven. Marroncultuur uit Suriname*) en 2009-2010 au cours de laquelle le Musée fit participer les populations marrons au Suriname ainsi que leurs descendants aux Pays-Bas dans l'élaboration du discours muséal.

Au cours de la définition de l'exposition « Islam urbain », les membres des *focus groups* voulurent se représenter au public du Musée des Tropiques d'une manière positive afin de donner aux visiteurs une vision de l'Islam différente de celle qu'ils pouvaient retrouver dans les médias. Cette représentation était ainsi très différente de celle qu'attendaient les visiteurs réguliers du musée qui souhaitèrent retrouver les thématiques récurrentes dans les médias au sein de cette exposition. En effet, les questions des droits de la femme ou encore des *fatwa* prononcées à l'encontre de Rushdie n'y étaient pas abordées.

Pour illustrer cette idée du point de vue muséographique, l'exposition présentait un grand minaret au centre de l'espace et une série d'objets qui symbolisaient une approche fondée sur le dogme religieux, afin de rompre avec l'idée que culture et religion sont mêlées. Ainsi, autour du minaret, en couleur orange sur la figure 137, et en parallèle aux objets dogmatiques et figés du minaret (semblable à l'approche que les médias ont sur la communauté musulmane aux Pays-Bas où l'Islam est perçu comme composé de dogmes religieux qui déterminent le comportement des musulmans), différentes salles très colorées et vivantes permettaient aux visiteurs de découvrir les témoignages de jeunes musulmans vivant dans l'une des six grandes villes (Paramaribo, Dakar, Istanbul, Jakarta, Marrakech et Amsterdam) traitées dans l'exposition, expliquant la place prise par l'Islam dans leur vie. L'exposition prétendait ainsi traiter des individus et de leurs manières d'interpréter la religion, plus que des communautés, en lien avec la conception de la diversité culturelle interpersonnelle vue au cours de cette étude. L'exposition s'ouvrait ainsi sur la phrase : « 6 milliards de personnes, un Islam, 1.2 milliards de manières de croire en l'Islam, 6 milliards d'interprétations sur l'Islam. Où vous situez-vous ? ».



Figure 137 : Photographie inconnu (2003). Vue de l'exposition « Islam Urbain ». Sur la gauche de la photographie, on peut voir le minaret tandis que les espaces urbains sont situés sur la droite de l'image. Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.

Au cours de cette exposition, les conservateurs de l'exposition ont souhaité utiliser le musée comme une plateforme afin de montrer les expériences des musulmans tout en les intégrant dans le débat public où elles apparaissent très peu. Ainsi, selon la commissaire, l'une des évolutions souhaitables des musées ethnologiques est qu'ils se transforment en plateformes critiques de la différence et des échanges interculturels (Shatanawi, 2012 : 75). Ainsi, en se positionnant en tant que médiateur entre la vision musulmane et la vision non-musulmane, le musée s'est situé au cœur des modèles conflictuels de représentation. Le musée se transforme ainsi en un instrument social qui permet de montrer une certaine vision ambivalente et complexe des choses et des thématiques de diversité culturelle simplifiées par les médias et le contexte actuel de conflits des cultures.

Cependant, outre cette perspective, cette exposition est également particulièrement intéressante car elle démontra les limites de la muséologie participative. En effet, une fois l'exposition finalisée, la commissaire publia une analyse critique de cette dernière (Shatanawi, 2012), alors que cela est très rarement le cas au sein des institutions. Ainsi, au cours de la mise en place de sa méthodologie participative, outre le nombre de points de vue existant au sein de cette communauté, tel que l'annonçait le panneau d'entrée de l'exposition, selon Shatanawi, « le Musée des Tropiques est tombé dans le piège de créer une identité 'Islam' en la limitant à cette religion et en créant un 'nous' et un 'eux', créant de la sorte une communauté musulmane » (Shatanawi, entretien, mars 2012). Cette idée rappelle ainsi ce qu'affirmaient Merriman et Poovaya-Smith, selon qui, « alors que les expositions qui se centrent sur l'histoire et la culture de communautés particulières peuvent être précieuses afin d'arranger des négligences passées, le fait de traiter des communautés isolées risque d'institutionnaliser leur marginalisation en tant 'qu'autres' » (Merriman et Poovaya-Smith, 1996 : 183).

Par ailleurs, comme conséquence de cette pluralité au sein de l'Islam, qui constituait la base du discours muséologique, le musée dut définir une série de représentants de cette communauté afin de dialoguer avec eux. Selon Shatanawi, cette spécificité limita les points de vue en imposant au musée les idées de certains musulmans, les plus actifs dans la mise en place participative du discours muséal (Shatanawi, entretien, mars 2012). En effet, comme l'affirmait déjà Crooke (2006 : 177 et 184), tandis que ces communautés sont construites par le musée, « les nouvelles voix peuvent être aussi partiales que les anciennes ». D'après Klein,

« il faut être conscient des grandes difficultés lorsque les pratiques et les traditions des immigrants récents doivent être documentées et exposées comme patrimoine au sein des vieux musées folkloriques ou dans les musées d'histoire culturelle ou ethnographique. Les conflits politiques entre et au sein des groupes sont seulement quelques unes des difficultés qui peuvent survenir » (Klein, 2008: 158)

Suite à cette expérience, Shatanawi indiqua ainsi qu'il serait souhaitable de privilégier dans le futur d'autres types de participation qui éviteraient la détermination de représentants des communautés. En effet, influencé par les écrits de De Certeau, Giard et Mayol (1998), cette dernière mentionna qu'il existait d'autres méthodologies pour rassembler les expériences des gens à partir d'un réseau informel de famille et d'amis, plus que de chercher systématiquement des représentants de groupes typiques. Enfin, suite à cette réflexion sur l'exposition, il apparaît que la complexité de la muséologie participative réside dans le fait de trouver un équilibre entre l'image que la communauté (ou plutôt des représentants de la communauté qui participent au projet) souhaite donner d'elle-même et la perception que le musée possède de cette dernière. En effet, il est important de rappeler, tel que le faisait Ames (2002 : 58), que le musée représente uniquement un point de vue de la réalité et qu'il doit en être conscient.

A l'heure actuelle, les visiteurs potentiels des musées proviennent d'horizons très larges avec différentes manières de comprendre les contenus des expositions. Ainsi, non seulement le musée doit-il tenter d'être plurivocal (présenter différents points de vue dans les expositions) mais doit proposer différents niveaux de lecture afin d'être pluri-interprétables, comme l'affirmait Shatanawi, selon qui, « les musées ethnologiques doivent donc passer du fait d'être multiculturels dans les sujets abordés à proposer plusieurs niveaux dans leur approche des visiteurs » (Shatanawi, entretien, mars 2012). Le musée devient ainsi un forum et engage les visiteurs dans des débats contemporains sur la culture, la politique et la société.

En conclusion, Shatanawi affirme que « les musées peuvent souffrir une crise identitaire quand leur identité institutionnelle est remise en question » (Shatanawi, entretien, mars 2012). Ainsi, alors que l'identité du Musée des Tropiques est fortement basée sur le fait d'être un musée pour les hollandais libéraux qui veulent connaître les autres cultures, sa structure institutionnelle vise à percevoir le monde au travers du spectre de l'ethnicité et de l'identité religieuse. Ainsi, la classification des migrations comme partie de communautés religieuses ou ethniques continue la fixation sur les autres identités. Dans ce sens,

« pour s'adapter à la situation actuelle, le musée doit rompre avec une histoire de cent-cinquante ans alors que le fait d'effectuer cette transition implique d'aller plus loin que de juste questionner l'autorité du musée par la connaissance et l'évolution de nouveaux *stakeholders* » (Shatanawi, entretien, mars 2012).

Dans ce sens, l'exposition « Islam urbain » fut perçue par la commissaire comme une étape dans la construction d'un musée de ce type. En effet, pour Shatanawi (2012 : 77), adopter une approche par rapport à la diversité culturelle qui aille plus loin que le « eux/nous », en donnant plutôt au public l'opportunité de se lier au patrimoine de différentes manières est seulement possible au moyen d'expositions qui ne montrent pas une vérité mais différents points de vue.

Outre le fait de rentrer dans le débat public par rapport à l'intégration musulmane aux Pays-Bas, le second objectif de l'exposition était d'attirer l'audience musulmane, et principalement les jeunes âgés de 18 à 35 ans. En effet, comme beaucoup de musées aux Pays-Bas, le Musée des Tropiques est très peu fréquenté par les « allochtones », bien que la population d'Amsterdam soit composée de 33% de personnes nées à l'étranger. Dans ce sens, la méthodologie participative mise en place par la commissaire de l'exposition avait également pour but d'attirer le jeune public d'origine musulmane du fait de la mise en place d'une exposition parlant d'eux.

Cependant, les études de publics réalisées lors de cette exposition indiquèrent que l'affluence des jeunes musulmans fut très relative. En effet, selon Shatanawi, « les musulmans étaient intéressés par l'organisation de l'exposition mais très peu par la visite du résultat » (Shatanawi, entretien, mars 2012). Ainsi, bien que les résultats de l'exposition fussent satisfaisants par rapport aux objectifs fixés, avec 60% de visiteurs qui visitaient un musée pour la première fois (contrairement à 30% pour les autres expositions), la proportion du public « musulman » était seulement de 11% (Shatanawi, entretien mars 2012). Ainsi, tel que cela fut déjà souligné par Spangenberg lors de son intervention au cours du symposium de 2008, « ce n'est pas parce qu'une exposition traite d'un sujet qui nous touche que nous la visiterons » (cité dans Dartel, 2009: 73). Le problème réside ainsi plutôt dans l'institution muséale elle-même qui ne se situe pas dans la liste d'intérêt de nombreuses personnes, dont les jeunes. En effet, et bien qu'il existe très peu d'études portant sur la participation culturelle des communautés immigrées ou des minorités ethniques au sein des musées néerlandais, selon les conclusions d'une étude réalisée aux Pays-Bas pour le compte du Ministère de l'Education, de la Culture et de la Science, sur les différences dans la participation culturelle entre les jeunes « allochtones » et les jeunes « autochtones » (Van Iperen, 2003), les jeunes ont tous le même type de participation culturelle (en lien principalement avec les productions audiovisuelles), et ne vont en général pas au musée.

Enfin, outre le fait que les populations musulmanes se soient très peu rendues à l'exposition, selon Shatanawi, « cette exposition ne permit que très partiellement de faire changer la perception des hollandais sur l'Islam puisque seulement quatorze pour cent des visiteurs affirmait avoir changé leur vision de la religion » (Shatanawi, entretien, mars 2012). En effet, il semblerait que les visiteurs qui ont vu l'exposition s'y soient rendus car ils sont eux-mêmes intéressés par cette question, et que d'une certaine manière, ils présentent une vision tolérante de l'Islam, similaire à celle de la commissaire. Cette observation semblerait ainsi indiquer que les visiteurs se rendent au musée afin d'y chercher l'affirmation de leurs choix et de leurs visions du monde plutôt que d'y être mis à mal. De la sorte, ces réflexions permettent de douter, ou tout du moins de questionner le rôle effectif des musées dans la lutte contre la vision médiatique et hégémonique des conflits interreligieux, en tant qu'élément d'inclusion sociale, tel que cela fut déjà souligné par Sandell (1998), mais également dans leur rôle de valorisation du dialogue interculturel, qui doit être relativisé.

Suite à cette exposition, le Musée des Tropiques a réalisé d'autres expositions ayant le rôle de faire comprendre la religion des « allochtones » vivant aux Pays-Bas. Notons ainsi le cas de l'exposition « Solliciter les dieux. Rituels de l'hindouisme » (*De Goden Verzoeken. Rituelen in het hindoeïsme*) en 2004 dont le point central était constitué par les contacts entre les hindous et leurs dieux, tout en démontrant qu'il existait autant de manières d'être hindous. Notons ici que de nombreuses installations et objets exposés au sein de cette exposition se retrouveront dans la nouvelle exposition semi-permanente « Autour de l'Inde ». Cependant, contrairement à « Islam urbain », cette exposition était beaucoup moins orientée vers la responsabilité sociale du musée dans la sphère hollandaise, lié tout particulièrement à la personnalité du commissaire, tandis que moins de liens étaient réalisés avec les hindouistes vivant désormais aux Pays-Bas. En effet, du fait de la particularité de l'institution, où chaque membre du personnel peut proposer et diriger des idées d'expositions, analysées par l'ensemble des membres de l'institution qui donnent ensuite leur approbation, les thématiques des expositions ainsi que leur traitement dépendent en grande partie de la sensibilité, de la personnalité et de l'intérêt des commissaires.

Enfin, outre cette représentation plus ou moins explicite de l'immigration au sein des expositions temporaires, sous l'influence du paradigme muséologique des « musées de la civilisation », la question du multiculturalisme fut tout particulièrement intégrée au sein de la présentation de la mondialisation, en y incluant les Pays-Bas, Amsterdam ainsi que sa population dans la marche d'un monde globalisé, où les contacts sont quotidiens entre les différentes cultures. En effet, parallèlement à la création des dernières expositions permanentes, la plupart des expositions temporaires réalisées entre 1995 et 2012 peuvent être regroupées, pour la plupart d'entre elles, au sein de cette perspective sociétale.

Parmi ces expositions, notons une très nette récurrence du traitement de la contemporanéité des sociétés, caractéristique de la perspective sociétale. Dans ce sens, le musée a réalisé plusieurs expositions portant sur la contemporanéité des populations autochtones, à partir des concepts « d'indigénisation de la modernité » ou de « glocalisme ». Notons ainsi « Asmat, photographie historique et contemporaine » (*Asmat, historische en hedendaagse fotografie*) en 2008 dans la Galerie, qui confrontait des photographies anciennes et contemporaines des populations Asmat de Nouvelle-Guinée afin de voir comment ces dernières tentaient de sauvegarder leur culture à l'heure actuelle. Notons également « L'art de la survie : la culture maronne au Suriname » (*Kunst van overleven. Marroncultuur uit Suriname*) en 2009-2010 dans le Lichthal qui traitait de la situation actuelle des descendants des marrons au travers de leur vie dans les villes, leurs expressions culturelles telles que le hip hop, etc.... Le but de l'exposition était ainsi de réfléchir à la manière dont une culture si minoritaire peut survivre dans un contexte mondialisé. Notons enfin l'exposition itinérante « Vodou, art et mystique d'Haïti » (*Vodou, kunst & mystiek uit Haiti*) en 2008-2009 dans le Lichthal, dont le but était de faire comprendre au public le vodou et sa complexité mais également la grande créativité des personnes qui ont créé les objets présentés.

Au sein de cette approche, de manière similaire à de nombreuses institutions analysées, le Musée des Tropiques traite également, et cela tout particulièrement depuis cinq ans, des similitudes entre les cultures du monde, à partir d'une thématique commune choisie comme sujet d'exposition, en illustrant la manière dont cette dernière est perçue et vécue aux quatre coins du monde. Notons ainsi l'exposition « Le mal. Tout sur le mal » (*Het Kwaad. All about*

evil) en 2004-2005 dans le Lichthal, qui constituait une étude anthropologique de la notion du mal, traitée à partir de son image au cours des différentes époques et dans les différentes cultures. Ce fut également le cas de l'histoire culturelle des perles dans les différentes cultures en tant que symbole de beauté lors de l'exposition « La beauté et les perles. De Madonna aux Masaïs » (*Pracht & Kraal. Van Madonna tot de Masaï*) en 2006-2007 dans le Lichthal, qui offrait un nouveau visage interculturel à une thématique déjà abordée en 1953 lors de l'exposition « Perles, graines et coquilles » (*Kralen, pitten en schelpen*).

Outre ces deux expositions, mentionnons également l'exposition réalisée sur les histoires autour de l'araignée Anansi au travers de la production artistique hollandaise et ghanéenne lors de l'exposition « L'araignée Anansi » (*Anansi Spin*) en 2007-2008 dans la Galerie, similaire à l'exposition permanente « Histoires de voyage ». Mentionnons également l'exposition « Rouge » (*Rood*) portant sur la signification de la couleur rouge dans les différentes cultures, réalisée en 2010-2011 et exposée également au Musée des Cultures de Bâle ainsi que « La mort importe » (*De dood leeft*) en 2011-2012. Cette dernière était divisée en différentes sous-thématiques (le deuil, la vie après la mort, etc...), chacune présentée à partir de sa particularité dans les différents continents, au moyen d'objets l'illustrant visuellement, permettant ainsi tout naturellement la comparaison entre ces différentes manières de vivre la mort. Enfin, comme caractéristiques de cette approche multiculturelle, notons les deux éditions de l'exposition « Couture-Culture » (la première édition en 2010 et la seconde en 2012) dans la Galerie, dont la seconde est illustrée par la figure 138, qui présentaient des productions de jeunes créateurs de mode de l'Académie des Beaux-arts d'Anvers influencées par les autres cultures du monde. Cependant, alors que l'organisation interne du musée se base sur des commissaires de régions, bon nombre d'expositions sont thématiques, risquant une certaine superficialité du thème, alors que les commissaires ne sont pas spécialistes en la matière et que ces dernières abordent différents continents.



Figure 138 : Vue générale de l'exposition « Couture-Culture » dans la Galerie du Musée des Tropiques. Cliché de l'auteur, 2012.

L'institution a également réalisé une série d'expositions portant sur ce que nous avons défini comme « patrimoine métissé », et comme art contemporain « ethnique ». Dans le premier cas, notons l'exposition « Longue vie au président. Peintures africaines de portrait » (*Leve de president!-Portretdoeken uit Afrika*) en 2010 dans la Parkzaal portant sur les impressions de tissus à l'effigie des présidents africains, que l'on retrouvait également au sein des expositions permanentes de nombreuses institutions, notamment du Musée des Cultures du Monde de Francfort, analysé précédemment. Dans le deuxième cas, notons les expositions « Congo in Cartoons » en 2004 portant sur les oeuvres de l'artiste congolais Tshibumba Kanda Matulu réalisées en 1973 et traitant de l'indépendance du Congo, « Ten Klooster » dans la Galerie en 2007 portant sur l'œuvre de cet artiste indonésien contemporain, et de « Wayang Superstar » en 2009 dans la Parkzaal traitant du théâtre d'ombre (*Wayang*) javanais, inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO en 2003, et surtout de l'intégration, par l'artiste Susmono, de nouveaux caractères au sein du registre traditionnel, tels que les Teletubbies, Ousama Ben Laden, George Bush Jr ou encore Sadam Hussein, comme on peut le voir sur la figure 139. En outre, notons que de nombreuses expositions, telle que « La mort importe », présentent de l'art contemporain en lien avec d'autres types de matériel et d'objets, bien que ce dernier ne constitue pas la base du discours.



Figure 139 : Photographie inconnue (2009). Détails des marionnettes présentées lors de l'exposition « Wayang Superstar ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques. Reproduit avec autorisation.

Au sein de cette perspective sociétale, notons également la réalisation d'expositions portant sur les phénomènes sociologiques contemporains, abordés à partir d'une perspective multiculturelle. Ce fut ainsi le cas des deux éditions de l'événement « Hip Hop essentiels », en 2007 et en 2008, qui traitaient des différents aspects de cette culture urbaine, accompagnées de soirées de musique et de danse. Ce fut également le cas de l'exposition « L'Afrique marque » (*Afrika scoort*) en 2010 dans le Lichthal dans le contexte de la coupe du monde de football en Afrique du Sud afin de rendre les visiteurs familiers avec la signification sociale de ce sport dans ce continent à partir d'un suivi quotidien de la compétition au musée. Notons en effet que le football, particulièrement étudié par l'anthropologie du sport, fut le sujet d'expositions,

comme lors de l'exposition « Hors-Jeu » du Musée d'ethnographie de Genève en 2008-2009. Mentionnons enfin l'exposition « Che. Une révolution commerciale » (*Che. Een commerciële revolutie*) en 2007 dans le Lichthal portant sur la commercialisation de l'image révolutionnaire d'Ernesto « Che » Guevara et l'exposition « 24 heures Indonésie » (*24 uur Indonesië*) en 2008 dans la Galerie qui permettait aux visiteurs de s'immerger dans la vie quotidienne moderne de huit villes indonésiennes.

Outre ces expositions, remarquons également que le musée présenta les luttes pour les droits sociaux ainsi que la justice sociale, notamment au cours de l'exposition « Histoires de famille d'Afrique du Sud. Un portrait de groupe » (*Familieverhalen uit Zuid-Afrika. Een groepsportret*) en 2002 dans le Lichthal, présentée également entre 2003 et 2007 au Musée national d'histoire culturelle de Pretoria. Cette dernière portait sur l'esprit de l'Afrique du Sud postapartheid à partir de témoignages de neuf familles sud-africaines. Cette exposition est ainsi similaire à « Mandela comme président. L'Afrique du Sud vote pour la démocratie » (*Mandela for President. South Africa votes for Democracy*), réalisée par le Musée Fowler de l'Université de Californie à Los Angeles en 2013 et qui présentait la fin de l'Apartheid au travers d'objets hétéroclites.

Mentionnons enfin l'exposition « Palestine 1948 » (*Palestina 1948*) dirigée par Shatanawi. Tenue en 2008 dans le cadre de la célébration du cinquantenaire de la création de l'Etat d'Israël, cette dernière présentait la création de l'Etat d'Israël depuis la perspective palestinienne et de la *Nakba* (le départ des Palestiniens de leurs terres) à partir de photographies anciennes, de témoignages mais aussi d'art contemporain. L'exposition fut critiquée par certains secteurs conservateurs et orthodoxes, pour son côté pro-palestinien, insistant sur le fait que la commissaire de l'exposition était elle-même fille de musulman. Le directeur de l'institution de l'époque, Schenk, affirma cependant que: « comme musée, nous voulons donner des informations complémentaires. Nous avons cherché des sources, des gens qui l'ont eux-mêmes expérimenté. Ainsi, nous tentons de rappeler une histoire oubliée » (cité dans Smalenburg, 2008). Ainsi, outre ces quelques critiques provenant de journaux catholiques et juifs conservateurs, l'exposition reçut assez peu de critiques et Shatanawi affirma que « cette exposition n'aurait pas pu se faire dix ans plus tôt » (Shatanawi, entretien, mars 2012), alors que l'opinion publique reconnaissait ce travail de mémoire et que le traitement du sujet ne constituait plus une « histoire difficile », telle que nous avons pu la définir dans le troisième chapitre de cette étude.

Au sein de ce chapitre, bien que déjà brièvement traité dans cette étude, il convient de revenir sur le Musée des Tropiques pour enfants (*Tropenmuseum Junior*), spatialement intégré au sein du Musée des Tropiques, bien que géré par d'autres responsables. En effet, et bien que le Musée des Tropiques et le Musée des Tropiques pour enfants traitent tous deux des cultures du monde, peu de liens semblent exister entre ces deux institutions, tant dans l'échange professionnel sur les techniques de médiation utilisées que sur les thématiques présentées au sein des deux espaces. L'un des rares pôles de collaboration entre les deux institutions est l'exposition permanente « Histoire des voyages ». Notons cependant qu'à l'heure actuelle, il existe une volonté des deux institutions de se rapprocher.

Le Musée des Tropiques pour enfants fut inauguré en 1975, il est considéré comme l'un des premiers en Europe, correspondant avec l'essor des nouvelles recherches entreprises dans le

domaine de l'éducation lesquelles auront une fonction éducative de plus en plus importante au sein des musées à partir des années 1980. Depuis sa création, le musée amstellodamois pour enfants est spécialement dédié aux visiteurs âgés de six à treize ans et tente de les stimuler mentalement et émotionnellement en les informant sur le monde (au travers d'activités pour les groupes scolaires ou pour les familles le weekend, d'une durée de deux heures et demie) afin de les rendre curieux et ouverts aux autres cultures et de les aider à grandir de manière tolérante et respectueuse des citoyens du monde.

Pour ce faire, à l'heure actuelle, le musée offre, au travers de ses expositions trisannuelles, une immersion au sein d'une culture contemporaine²⁷³. En effet, le musée est convaincu qu'une vraie compréhension vient d'une participation active, comme l'illustre la participation des enfants sur la figure 140. « Regarder et écouter sont très importants mais ne sont pas suffisants. Il faut apprendre en faisant », selon Liesbet Ruben, responsable de l'institution (Ruben, entretien, mars 2012). Le slogan du musée actuel est ainsi « J'entends et j'oublie, je vois et je me rappelle, je fais et je comprends », la principale méthodologie didactique étant « faire partie de » (selon le concept anglo-saxon « *be part of* »), en « jouant à incarner les autres » (Ruben, entretien, mars 2012). Ainsi, selon l'interrogée, les ingrédients indispensables pour la réalisation d'une exposition au Musée des Tropiques pour enfants sont

« le choix d'un pays et d'une thématique, d'une collection matérielle et immatérielle acquise pour l'occasion par les membres du musée et que les enfants peuvent toucher, des histoires personnelles, une médiation personnelle, des activités pour tous les sens, une technologie interactive et un design d'immersion à base de sons et lumières » (Ruben, entretien, mars 2012).

En outre, le musée essaie que les guides-animateurs soient issus des cultures représentées. Pour ces différents éléments, le musée fut qualifié de « Musées pour enfants » de l'année 2012, lors de la réalisation de notre travail de terrain.

273 En 1997-2000, ce fut le cas de l'exposition « Indiens des Hauts plateaux » (*Indianen van het Hoge land*) portant sur les populations de l'Altiplano bolivien. En 2000-2003 eut lieu l'exposition « Palais secrets » (*Paleisgeheimen*) sur le Ghana. En 2003-2006 fut tenue l'exposition « Paradis et Co » (*Paradijs en co*) sur l'Iran. En 2006-2009, ce fut le tour de l'Inde au cours de l'exposition « L'étoile dans la ville » (*Ster in de Stad*). En 2009-2012, l'exposition « Le Qi de la Chine » (*De Qi van China*) porta sur la Chine tandis qu'en 2012-2015 l'exposition « Mix Max Brasil » porte sur le Brésil.



Figure 140 : Photographie inconnu (2009). Vue de l'espace « La danse de Thoemka Laga » de l'exposition « L'étoile dans la ville ». Cliché extrait de la base de données du Musée des Tropiques pour enfants. Reproduit avec autorisation.

Parallèlement à cette institution, notons également l'existence du Théâtre des Tropiques (*Tropentheater*), créé en 1975 sous le nom de Soeterijntheater alors que le Musée des Tropiques était fermé lors des réformes de sa seconde rénovation. Cette institution, présentée sur la figure 141, fut en effet perçue comme complémentaire au Musée, avec l'objectif de montrer les arts du théâtre non-occidentaux et les échanges entre les artistes internationaux au travers de ses représentations. Depuis ces premiers spectacles, le Théâtre des Tropiques est le lieu de représentation des expressions culturelles de toutes les régions du monde, non seulement du théâtre mais également de la danse, la musique et les productions audiovisuelles.



Figure 141 : Vue générale de l'intérieur du Théâtre des tropiques. Cliché de l'auteur, 2012.

6.6. Acquisition de nouvelles collections

A l'heure actuelle, les collections du musée sont composées de nombreux objets hétéroclites. L'institution conserve en effet quelque 300.000 items, dont 165.000 objets et plus de 130.000 photographies, dont la moitié fut acquise avant 1950, portant sur la vie des colonies et l'autre moitié, à partir de 1960, portant sur les objets populaires du tiers-monde, en lien avec la fonction du musée à cette époque, et dont le *Picture Show* et le haut parleur indiens illustrés sur la figure 142 en sont de bon exemples. Outre cette base, on peut également voir qu'à partir de la fin des années 1980, et jusqu'à l'heure actuelle, le musée s'est progressivement intéressé à de nouvelles collections, illustrant les contacts entre cultures, en lien avec l'évolution du discours institutionnel ainsi que son intérêt pour le multiculturalisme.

L'une des premières expositions temporaires qui aborda cette question fut ainsi « Mexico City » en 1990, au cours de laquelle fut représentée la lutte mexicaine, aujourd'hui intégrée au sein de l'espace « Le théâtre des héros » de l'exposition « Amérique latine et Caraïbes ». Dans les expositions permanentes actuelles, on peut voir de nombreux objets acquis dans ce cadre, en tant qu'exemple de ce que nous avons qualifié de patrimoine « métissé », illustrant visuellement les contacts des cultures, les hybridations, le glocalisme ou encore l'indigénisation de la modernité. C'est ainsi le cas de l'acquisition au cours des années 1990 des poupées africaines, représentées sur la figure 143 et utilisées dans la sensibilisation contre le Sida, amplement reprises depuis par l'industrie touristique et les médias.



A gauche, figure 142 : « Picture show et haut-parleur » de l'Inde septentrionale acheté par l'institution en 1970 et actuellement présenté dans l'exposition « Autour de l'Inde ». A droite, figure 143 : Poupées africaines utilisées dans la sensibilisation contre le Sida, acquises par l'institution au cours des années 1990 et actuellement présentées dans l'exposition « Afrique ». Clichés de l'auteur, 2012.

Suite à cet intérêt de l'institution pour ces objets illustratifs du contact entre cultures, durant la période 2003-2007, la politique d'acquisition du Musée des Tropiques fut marquée par l'augmentation des collections existantes avec un intérêt porté sur l'art et la culture populaire, la culture et les migrations, l'ethnologie religieuse, l'histoire coloniale, l'héritage culturel commun ainsi que le patrimoine immatériel (Van Brakel et Legêne, 2008: 25). Ainsi, depuis les années 2000, les politiques d'acquisition de l'institution visent prioritairement l'époque contemporaine, étant de moins en moins intéressées par les collections historiques, bien que ces dernières continuent d'être acquises lorsqu'elles possèdent de grandes qualités culturelles ou esthétiques (Van Brakel et Legêne, 2008: 47). Le musée acquit ainsi une série d'objets illustratifs du patrimoine métissé, que l'on retrouve dans d'autres musées européens. C'est tout particulièrement le cas des paniers fabriqués en câbles de recharge de téléphone dans l'espace « La forme » de l'exposition « Afrique » que l'on retrouvait également dans l'exposition « Faits pour le commerce » au Musée Pitt-Rivers en 2012 mais également du cercueil personnalisé du Ghana dans l'espace « Le Statut » de l'exposition semi-permanente « Afrique », tel que représenté sur la figure 144, que l'on retrouve dans bon nombre d'institutions, ou encore des « *scroll paintings* » (peintures-rouleaux) que l'on retrouvait également dans l'exposition « La saveur des arts. De l'Inde moghole à Bollywood » au Musée ethnologique de Genève en 2012.



Figure 144: « Cercueil pour un pêcheur » exposé dans l'espace « Le statut ». Cliché de l'auteur, 2012.

Alors que le musée exposait déjà l'art contemporain du tiers-monde dans ses expositions temporaires dès les années 1970, l'institution s'est tout particulièrement tournée vers l'art contemporain, en parallèle à la rénovation du musée. En effet, du fait de la durée de cette dernière, les conservateurs arrivés depuis ont tenté d'intégrer de nouveaux questionnements muséologiques au sein des expositions rénovées, qui ne correspondaient déjà plus aux dernières réflexions muséales de cette époque si riche en publications et questionnements. Ainsi, dès le début des années 2000, on peut voir une certaine « rénovation de la rénovation », qui se prolongera après 2008, avec l'ajout de nouvelles parties ou de nouvelles collections au sein des expositions permanentes, en tant que solution pour aborder le multiculturalisme et l'époque contemporaine, et tout particulièrement selon une perspective « artiste commissaire ».

Dans ce cadre, notons spécialement le cas de l'exposition « Asie occidentale et Afrique septentrionale ». Shatanawi, arrivée au musée en 2001, y tenta de contrebalancer la vision

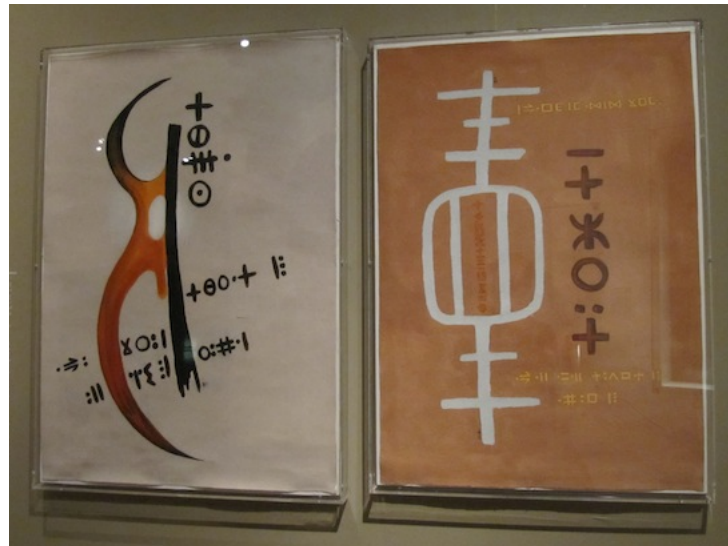
positive de l'islam offerte par l'institution, en intégrant des questions actuelles du monde arabe. C'est tout particulièrement la question des conflits interculturels, et surtout du contexte ambiant d'islamophobie, désormais abordé à partir de l'intégration de la série « Terroriste » de l'artiste iranien Hassandazeh réalisée en 2004, déjà présentée lors de la rétrospective « Inside Iran. Une rétrospective de Khosrow Hassanzadeh » (*Inside Iran-Overzichtstentoonstelling Khosrow Hassanzadeh*) que l'institution réalisa sur l'artiste en 2006, et dont la figure 145 représente l'exemple le plus populaire.

Outre la question du terrorisme, la commissaire a également intégré des questions postcoloniales, portant sur l'imaginaire occidental de l'Autre. C'est dans ce cadre qu'est exposée la série « Les travailleurs des rues du Caire » du photographe Osama Esid (2009), représentant les Egyptiens actuels dans un décor exotique, tiré de l'imaginaire européen de ces populations au cours du XIXe siècle. Ces oeuvres sont ainsi similaires dans leurs messages à la série « Souvenirs de voyage » de Marina Cox exposée dans l'exposition « Modernité Fétiche » en 2012 au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, tel que nous l'analyserons dans le prochain chapitre.

Dans cette même exposition, notons enfin le cas des oeuvres « Lettre » et « Cicatrice », représentées côte à côte sur la figure 146, réalisées en 2000 par l'artiste marocain Yeschou afin de traiter de la continuité de la culture berbère dans le Maghreb oriental. En effet, selon Shatanawi,

« l'acquisition de ces oeuvres est liée à la volonté de donner une vision pluriculturelle de l'Afrique septentrionale, alors que les populations berbères composent plus de quatre vingts pour cent de la totalité des émigrés marocains résidant aux Pays-Bas » (Shatanawi, entretien, mars 2012).

Cependant, il est intéressant de noter l'anecdote de la commissaire selon laquelle, lors d'une visite de militants pro-berbères au Musée, et alors qu'ils dénonçaient dans leurs actions l'arabisation du Maroc, ces derniers furent très peu touchés par l'initiative du musée d'acquérir ces oeuvres (Shatanawi, entretien, mars 2012). Dans ce sens, cette ouverture du musée vers des oeuvres politiquement (et symboliquement) engagées pour la cause tamazigh ne fut pas perçue par ces visiteurs comme complémentaire à leurs propres actions.



A gauche, figure 145: H.Hassanzadeh (2004). *Terroriste*. Peinture sur toile. A droite, figure 146: H.Yeschou (2004). *Lettre*. Peinture à l'huile sur toile, et H.Yeschou (2000). *Cicatrice*. Peinture à l'huile sur toile. Clichés de l'auteur à partir des originaux, 2012.

Outre cette exposition, notons également « Amérique et Caraïbes », où van Stipriaan établit un espace de transition avec l'exposition sur l'Afrique, en intégrant l'œuvre « *Reconnecting Africa* » réalisée en 2007 par Marcel Pinas, artiste surinamais, qui résida durant deux ans à la Rijks Academy d'Amsterdam. Cette dernière, illustrée sur la figure 147, traitait de l'esclavage, créant un espace de transition entre ces deux régions du monde présentées au sein des expositions.



Figure 147: Vue de l'installation de M.Pinass (2007). *Reconnecting Africa*. Matériaux divers. Cliché de l'auteur, 2012.

Anke Bangma, commissaire pour l'art contemporain, affirme cependant qu'il est très difficile d'intégrer l'art contemporain au sein des expositions permanentes car ces dernières présentent un discours fermé et furent créées comme « produits finis ». En effet, selon la muséologue :

« il est difficile de créer un dialogue entre l'art contemporain et les collections historiques car la trame discursive des expositions permanentes est fermée et universaliste. On peut seulement se limiter à quelques oeuvres. Si l'on veut vraiment les intégrer, il faudrait réorganiser le musée » (Bangma, entretien, mars 2012).

Les dernières expositions rénovées intégrèrent ainsi directement cette question de l'art contemporain. Outre l'exposition « Afrique », dont des œuvres contemporaines sont visibles sur la figure 148, c'est le cas de l'exposition « Autour de l'Inde », centrée sur l'Inde actuelle, et dont divers artistes présentent leurs réflexions sur les contacts culturels entre l'Occident et l'Inde, principalement dans l'espace « Les errances ». C'est tout spécialement le cas de l'exemplaire du jeu des serpents et des échelles, acheté en 2007, et de l'oeuvre de l'artiste Leenarts « In-a-Gadda-da-Vida », réalisée en 2001 et achetée par l'institution en 2006.

Outre l'Inde, c'est également le cas de l'exposition africaine qui intègre des affiches de productions cinématographiques, permet d'écouter des morceaux de musique populaire actuelle ou encore d'admirer des oeuvres contemporaines illustrant la vitalité du continent, créant des liens avec les collections historiques tout en situant ces dernières dans le présent. Bien qu'elles ne soient pas intégrées dans l'exposition, notons que le musée possède les oeuvres de l'artiste congolais Tshibumba portant sur l'indépendance du Congo, exposées lors de l'exposition « *Congo in Cartoons* » en 2004 et actuellement conservées dans les réserves du Musée.



Figure 148: Vue de l'espace « La foi » de l'exposition « Afrique » où les oeuvres contemporaines illustrent le rôle des Mourides au Sénégal. Cliché de l'auteur, 2012.

En plus de cette première utilisation de l'art contemporain afin de créer un discours intertemporel avec les collections historiques, notons également que ce dernier est utilisé au sein des expositions permanentes pour sa capacité à offrir une vision critique de l'exposition, ou tout du moins à poser un regard sur les collections historiques, dans une logique située à mi-chemin de l'approche de l'artiste commissaire, telle que nous avons pu la définir précédemment. En effet, selon Anke Bangma, au cours des années 2000, « la politique en lien avec l'art contemporain est passée d'une collaboration avec les artistes à partir des expositions

permanentes à un travail des artistes par rapport au bâtiment et à l'histoire coloniale » (Bangma, entretien, mars 2012).

Selon cette logique, soulignons l'acquisition en 2008 de la sculpture « Madonna. Après Omama & Céline » de l'artiste néerlandais Roy Villevoye, située actuellement au rez-de-chaussée de l'institution et représentée sur la figure 149, qui offre une réflexion de l'artiste sur la diversité culturelle, tout en rappelant les mannequins des peuples colonisés que l'institution exposait lors de la phase de « politique éthique ». Notons également la sculpture « *Planets in the head* » de Yinka Shonibare, dont les œuvres sont particulièrement exposées dans les musées occidentaux, située à la fin de l'exposition « Dans les Indes ». Cette œuvre, illustrée sur la figure 150, et acquise en 2010, propose une réflexion de l'artiste sur les relations postcoloniales, indiquant que la littérature orale africaine continue d'être exclue des littératures du monde. A proximité de cette sculpture, remarquons également l'œuvre « *Tissu narratif* » de l'artiste Sitsiwan, acquise par le musée en 2000, portant sur la colonisation des Indes Orientales, mise en parallèle avec une représentation picturale hollandaise du XVII^e siècle, idéalisant les exploitations dans les Indes.



A gauche, figure 149: R.Villevoye (2008). *Madonna. Après Omama & Céline*. Sculpture. A droite, figure 150 : Y. Shonibare (2010). *Planets in the head*. Sculpture. Clichés de l'auteur, 2012.

Au cours du symposium de 2008, cette acquisition d'art contemporain global fut longuement traitée. L'un des points les plus discutés fut la dichotomie art-artefact qui en résultait, relançant de la sorte le débat sur la pertinence de la perspective esthétique au sein des musées d'histoire culturelle, récurrent au sein des musées ethnologiques depuis Boas. De nombreux commentaires furent ainsi formulés concernant l'utilité de ce type de collections pour un musée ethnologique, d'autant plus qu'il n'est désormais plus le seul à présenter les cultures non-occidentales. En effet, de nombreuses autres institutions muséales néerlandaises ont acquis de l'art contemporain « du monde », en ne prenant dès lors pas en compte le critère « ethnique » du créateur, comme c'est

le cas du Musée des Tropiques, mais son identité d'artiste, comme c'est le cas du Musée Van Abbe d'Eindhoven, du Musée municipal d'Amsterdam, du FOAM d'Amsterdam (Musée de photographie) ou encore du Musée de Groningue (Shatanawi, 2009 : 63).

Dans ce contexte, certains participants au symposium, dont Lidchi des Musées nationaux écossais, se demandèrent ainsi quel était désormais le rôle des collections historiques lorsque celles-ci ne pouvaient servir le nouveau discours souhaité par les musées et étaient reléguées au second plan. Cette dernière affirmait ainsi:

« Nous travaillons tous avec les canons et avec les collections que nous avons, et il me semble que c'est toujours une honte d'ignorer les collections historiques que nous avons, en faveur des objets contemporains, qui disent ce que nous voulons dire au contraire des objets que nous avons et qui ne le font pas... l'une des questions que je me pose est donc 'est-ce que l'exposition présente son aspect particulier du fait de l'institution dans laquelle elle se situe ou cette dernière ne possédait-elle pas les collections qu'elles souhaitait pour dire les choses qu'elle voulait dire' » (cité dans Colunge, 2009 : 35)

Au cours de ce symposium, outre cette question de la pertinence de l'acquisition de l'art contemporain, le discours du musée, défini à partir de ses collections et de la tentative de créer un discours entre ces dernières, fut particulièrement critiqué. En effet, du fait de l'hétérogénéité de ses collections, selon Colunge, il existe au sein du musée « une absence de continuité et un certain chaos au sein des expositions alors que l'institution présente des dichotomies problématiques, passé et présent, objet d'art et objet fonctionnel » (Colunge, 2009 : 24). Abungu, directeur des musées nationaux du Kenya, a dès lors affirmé, en lien avec l'exposition sur l'Afrique, que dans le futur, il faudrait créer des liens entre la présentation de la culture urbaine contemporaine et le monde cérémoniel représenté au début de l'exposition. En effet, il fut soulevé qu'il était difficile pour le musée d'être historique et contemporain sans montrer les éléments et les périodes passées sous silence au sein des expositions. Il faudrait ainsi, selon les participants au symposium « trouver une solution au problème de l'abondance », alors qu'il y a « un excès de matériels à certains endroits et des déficits à d'autres. Pensez la manière de diviser vos collections globalement », « Pensez à la redistribution, au partage, à la mise en place de modèles satellites » (Dartel, 2009: 83-85).

Dans un même ordre d'idée, il fut soulevé que, suite à cette hétérogénéité des collections, le discours muséologique du Musée des Tropiques est créé à partir de la mise en exposition d'objets très différents entre eux. Cependant, comme c'est également le cas de nombreux autres musées analysés antérieurement, l'institution amstellodamoise ne laisse que peu voir le décalage existant entre les différentes collections exposées, afin de produire un discours se voulant essentialiste et universaliste, du fait de sa répartition géographique. Dans ce contexte, les participants au symposium critiquèrent la division par continents (l'Afrique), pays (l'Inde) ou sous-continents (l'Afrique du Nord séparée de l'Afrique subsaharienne). En effet, alors que le mouvement de populations et d'idées constitue l'une des questions prioritaires de l'ethnographie dès cette époque, certains participants au symposium ont questionné la légitimité de présenter le monde par aires géographiques (Colunge, 2009 : 29).

En outre, cette vision du monde, qui simule les sauts entre les époques et entre les continents est créée à partir de collections dont les critères ont toujours été clairement marqués par un contexte particulier. Ainsi, dans le cas des collections indonésiennes, au moment de la collecte de ces

objets dans l'actuelle Indonésie au cours du XIXe et du XXe siècle, la plupart d'entre eux furent des objets hindous et bouddhistes. En effet, à cette époque, les collectionneurs étaient intéressés par ces religions, et non pas par l'Islam qui était considéré comme un danger pour la colonie. Dans ce sens, aucune mention n'est faite de cette religion bien que l'Indonésie constitue aujourd'hui le pays possédant la plus grande population musulmane du monde. Notons dans le même sens le cas des collections du Nigéria, du Mali ou du Maroc du Musée des Tropiques, qui ne sont pas liées à cette religion, bien qu'ils constituent aujourd'hui des pays à majorité musulmane (Shatanawi, 2013). En conséquence, Vogel (1991) affirmait que, quand le Musée des Tropiques nous présente l'Afrique, ce dernier ne parle pas du continent, mais il nous présente plutôt la vision de l'institution sur ce dernier, tel que cela fut soulevé de nombreuses fois au cours du premier chapitre de cette thèse.

Selon Shatanawi, cette répartition géographique et les multiples dichotomies visibles dans la rénovation des expositions sont liées au passé colonial de l'institution. Dans ce sens, selon elle, la crise des musées ethnologiques n'est pas liée à la mondialisation mais à leur difficulté de sortir de leur passé colonial (Shatanawi, 2009: 369). Il fut ainsi affirmé au cours du symposium que le musée gardait des traces de son lien avec la modernité, notamment dans son discours autoritaire de représentation de la « vérité ». Ainsi, Alex van Stipriaan, responsable du département Amérique latine et Caraïbes, indiqua que le public devait comprendre que le musée offre une vision de l'histoire et des cultures du monde, mais que cette dernière est une construction. Le muséologue affirme ainsi que :

« si le public est passif dans son apprentissage au musée, il faut changer leur perspective sur le musée. Il faut montrer aux gens que ce qu'ils voient au musée est une création. Il faudrait ainsi placer une pancarte à l'entrée du musée qui mette en garde sur le fait que 'La vérité n'est pas dite dans cette institution' » (van Stipriaan, entretien, mars 2012).

Ainsi, suite à ces critiques il fut soulevé par les participants que « Si vous ne collectionnez pas, vous ne bougez pas », que « vous devez continuer à collectionner, et si possible avec les autres », certains affirmèrent même que « collectionner n'est pas la seule manière, ni la plus importante, d'aller de l'avant » et qu'il est important « de regarder les collections avec de nouveaux yeux ». En effet, il fut souligné que « collectionner le monde entier n'avait pas de sens », en tentant dès lors « de ne pas tout collecter, mais de se centrer » (Dartel, 2009: 83-85).

Malgré ces différentes critiques, au cours de la période 2008-2012, le musée a continué ses campagnes d'acquisition selon une optique similaire. Notons cependant que cette politique ne se base plus désormais sur des critères nationaux ou ethniques, mais plutôt sur quatre thématiques transnationales: la culture et le développement, la culture, l'interculturalité et l'identité, le colonialisme et la décolonisation et enfin la culture visuelle, tout en tentant de créer des liens avec les collections historiques (Van Brakel et Legêne, 2008). Dans ce contexte, l'art contemporain continue d'être très présent et collectionné, bien que questionné lors du symposium de 2008.

Le musée organise ainsi des expositions temporaires monographiques portant sur des artistes contemporains. En effet, bien en lien avec la nouvelle mission que l'équipe de Modest souhaite mettre en place, depuis 2008, cette politique d'exposition de l'art contemporain global correspond à la volonté de l'institution d'attirer un nouveau public dans une perspective

inclusive. Ainsi, à partir de 2008, un nouveau poste de commissaire de l'art contemporain fut créé au musée, occupé actuellement par Anke Bangma, qui perçoit sa mission comme celle « de tenter de 'désethniciser' les artistes, en se basant sur une notion d'art global » (Bangma, entretien, mars 2012).

Ce fut tout spécialement le cas de la réalisation, depuis 2009, d'une série de quatre expositions monothématiques d'art contemporain, subventionnées par la Fondation Mondrian, particulièrement intéressée par la promotion du dialogue interculturel au travers de l'art visuel. Selon Anke Bangma, « ces dernières permettraient de faire des expérimentations et de tenter de trouver des solutions par rapport aux questionnements que se fait le musée » (Bangma, entretien, mars 2012). Notons ainsi l'exposition « Code Dono » (*The Dono Code*) en 2009-2010, portant sur l'artiste Henri Dono, et plus particulièrement sur sa vision artistique critique de la situation politique de l'Indonésie actuelle, dans une optique d'artiste-commissaire. Ce fut également le cas de « Betsabée Romero: Voiture et Traces » (*Betsabée Romero: Car and traces*), en 2010-2011, où l'artiste mexicaine proposait une réflexion sur la société de consommation et les valeurs traditionnelles au travers du symbole de l'automobile. Ce fut encore le cas de l'exposition « Le Monde expliqué » (*The world explained*) de l'artiste mexicain Erik Beltran en 2012, dont une vue générale est offerte par la figure 151, dont le but était de proposer une réflexion participative élaborée avec les Amstellodamois, mais également d'autres habitants de villes où fut réalisée cette exposition (Barcelone et São Paulo), interrogés sur de nombreux phénomènes de la vie quotidienne afin de rédiger une encyclopédie du monde à partir de témoignages de non-spécialistes²⁷⁴. Enfin, c'est le cas de l'exposition « Lieux imaginés » (*Imagined Places*) en 2013-2014 qui traite de l'appartenance ou des connections avec les endroits « autres », réels ou imaginaires, proposant ainsi une réflexion artistique sur le désir d'être ailleurs et sur la réalité de la migration forcée.

²⁷⁴ Cette encyclopédie, disponible en impression sur les tables disposées dans l'exposition était intitulée « Le monde expliqué. Encyclopédie micro-historique contenant une collection de descriptions précises ; cartes détaillées et diagrammes, sur la manière dont fonctionne le monde et ses composants. Fonctionne par rapport à une vision de non-spécialistes dans n'importe quel champ de la connaissance humaine. Cette archive universelle, sera une grande compilation de témoignages, analyses et réponses obtenus au moyen de questions d'intérêt général. En relation avec le progrès, la situation sociale, commerciale, morale et politique : la totalité de la publication se définit comme un cours d'apprentissage du comportement actuel ».



Figure 151 : Vue générale de l'exposition « Le Monde expliqué ». Cliché de l'auteur, 2012.

En plus de cette politique d'acquisition et de présentation de l'art contemporain, il fut également indiqué au sein des politiques de collections de l'institution (Van Brakel et Legêne, 2008: 38) que cette dernière devait développer son intérêt pour le patrimoine immatériel. Ainsi, suite à la rénovation du musée, les histoires sociales et le patrimoine culturel accompagnant les objets devinrent l'un des points central de l'institution, principalement dans leurs multiplicités, en tentant de devenir un musée du « *story-telling* ». Outre la mise en place de l'exposition permanente « Histoires de voyage », mettant en scène le patrimoine immatériel voyageant au gré des continents et « Dans les Indes néerlandaises » qui se base sur des récits de vie, l'institution a lancé une campagne de publicité autour du thème « il y a toujours une histoire derrière » (*Overal zit een verhaal achter*) en 2007-2008, diffusée par une série d'affiches dont deux sont illustrées par les figures 152 et 153. En effet, et bien que cette action eut assez peu de visibilité et fut uniquement réalisée pour onze objets de la collection, le Musée y présentait, d'une part, une histoire ou un conte autour d'un objet de la collection et, d'autre part, présentait de manière didactique et scientifique les aspects culturels qui lui étaient liés, ainsi que son rôle et sa spécificité dans la culture d'origine.



Figures 152 et 153: Reproductions de deux exemples d'affiches réalisées dans le cadre de la campagne « Il y a toujours une histoire derrière ». Clichés de l'auteur à partir des originaux, 2012.

Dans le même sens, en 2012-2013, l'institution réalisa l'exposition « Rencontres » (*Onverwachte ontmoetingen*) qui faisait se rencontrer différentes collections du musée à partir « d'histoires secrètes ». En effet, depuis 2012, l'institution semble vouloir continuer à suivre cette même direction dans le futur. Selon la définition de la nouvelle mission de l'institution pour la période 2012-2015, au cours de réunions de travail internes entre les membres du musée, et auxquelles nous avons pu assister, il fut ainsi décidé de continuer de traiter des histoires derrière les collections, tout en se demandant si le public ou les collections devaient constituer la base de la politique muséale.

Notons cependant ici que, outre ces expositions permanentes ainsi que la définition de nouvelles politiques d'acquisition en lien avec l'art contemporain, au sein des réserves de l'institution, nous avons pu constater, comme l'illustrent les figures 154 et 155, que les collections sont rangées par aires géographiques puis par catégories tant thématiques (religion, antiquités, art populaire, etc..) que par types de matériaux pour des raisons de conservation préventive. Dans ce sens, comme nous l'affirmait Christine Hansen du Musée national d'Australie, lors d'un entretien postérieur, « bien que le musée souhaite donner une vision moderne de lui-même au sein de ses expositions, son discours continue de se baser sur une répartition géographique du monde héritée de la Modernité » (Hansen, entretien, septembre 2012). Lors d'une visite au sein des réserves des collections, nous avons ainsi pu observer des fœtus d'enfants africains malformés, conservés au fin fond des réserves, en tant que relique du rôle de l'anthropologie physique dans le contexte colonial, et que les responsables des réserves nous ont demandé de ne pas photographier. Ces derniers constituent en effet des reliques d'un passé honteux avec lequel le musée souhaite rompre, tel qu'il l'illustre très certainement au sein de ses expositions permanentes et temporaires.



Figures 154 et 155: Vues des réserves du Musée des Tropiques et des classifications qui y sont faites. Clichés de l'auteur, 2012.

Enfin, il fut noté au sein de ces politiques d'acquisition que l'une des priorités du musée devait être de rendre ses collections accessibles sur internet (Brakel et Legêne, 2008: 38). Ainsi, depuis 2010, l'institution considère comme une priorité la diffusion de ses collections, au travers notamment de son catalogue virtuel (Muskens, 2010 : 18-19). Ainsi, en 2013, presque un tiers des collections fut scanné, désormais accessible en ligne. Dans ce contexte, l'institution a mis en place depuis 2010 une série de publications qui devrait, à terme, couvrir l'ensemble des collections du musée. En 2013, cinq tomes furent ainsi publiés, portant sur les Indes orientales néerlandaises (Dijk et Legêne, 2010), sur l'Afrique (Faber, Wijs et Dartel, 2011), sur l'Océanie (Duuren et Vink, 2011), sur les photographies des Indes néerlandaises (X, 2012), dont l'institution possède de très nombreux exemplaires, et enfin sur l'Islam (Shatanawi, 2013).

6.7. Considérations finales

Suite à l'analyse de l'histoire du Musée des Tropiques et des raisons qui ont poussé à ses différentes rénovations, nous pouvons conclure que cette institution a toujours intégré le multiculturalisme au sein de ses politiques institutionnelles, expositives et de collections, dans une logique de perpétuelle rénovation afin de rester au plus près de l'actualité politique mais également muséologique. Pour reprendre l'affirmation de son ancien directeur, Lejo Schenk, qui abandonna l'institution en 2012 une fois le processus de rénovation finalisé, ce dernier constituerait dès lors un « musée de pointe » (*State-of-the-Art Museum*), notamment en termes de représentation du multiculturalisme (Schenk, entretien, février 2010).

Cette intégration correspond cependant à l'évolution entre les différentes phases de conception du multiculturalisme, tel qu'appliqué aux Pays-Bas, qui engendreront divers types de représentation au sein du musée. Dans ce sens, cette institution constitue un terrain d'étude idéal de l'intégration du multiculturalisme au sein de la rénovation des anciens musées coloniaux, en lien avec l'évolution des discours politiques nationaux portant sur le multiculturalisme et l'immigration, mais également des réflexions et des critiques que reçurent chacune de ces

phases de représentation, tant d'académiques, de politiciens que des muséologues de l'institution.

Ainsi, lors d'une première phase, au cours des années 1970 et 1980, et alors que le musée se concentrait sur la représentation du tiers-monde, les différentes antennes qui forment l'Institut royal des Tropiques intégreront le multiculturalisme pour la première fois en Europe, selon une logique que nous avons qualifiée de documentaire. En effet, et alors que ce paradigme de conception des sociétés était en plein processus de formation et de réflexion, et que l'immigration se faisait de plus en plus visible aux Pays-Bas, cette représentation du multiculturalisme sera étroitement liée aux politiques d'immigration et de reconnaissance du multiculturalisme à cette époque, dans ce pays qui a toujours entretenu de nombreux liens culturels et conceptuels avec le monde anglo-saxon.

Dans un second temps, et alors que se développèrent les premières critiques politiques sur l'immigration alors perçue comme mettant en péril la cohésion sociale, le musée intègra la représentation de la culture des immigrés, afin d'aider la population autochtone à la connaître, selon l'idée que la connaissance de la différence aurait des effets sur sa compréhension et, *in fine*, le respect de « l'Autre ». Cette idée constituera en effet l'une des bases de la rénovation du musée au cours des années 1990, tel qu'analysé dans ce chapitre.

Dans une troisième phase, la représentation du multiculturalisme fut intégrée au sein des dernières rénovations au cours des années 2000, qui se fit au travers du filtre des cultures du monde, intégrant les Pays-Bas, sa population et sa culture, dans la mondialisation et ses contacts interculturels inhérents. La réalité socioculturelle néerlandaise ainsi que ses expressions culturelles, principalement immatérielles seront représentées au sein du musée, intégrant les effets du multiculturalisme.

Dans le contexte d'internationalisation d'une logique de « choc des cultures » aux Pays-Bas et à Amsterdam, le multiculturalisme sera durement critiqué par certains partis politiques démocratiquement élus. Le Musée des Tropiques tentera de lutter contre cette représentation en tentant de présenter une contre-vision, de l'Islam notamment, au sein de ses expositions et de ses politiques en termes de collections, comme nous avons pu le voir au cours de ce chapitre. Selon la même logique, lors de notre travail de terrain, l'institution tentait d'attirer le public d'origine immigrée, local principalement, au travers de la mise en place de réflexions portant sur l'inclusion sociale.

Dès 2011, Shatanawi se demandait cependant comment le musée pouvait être inclusif alors qu'il est situé actuellement dans un contexte politique d'exclusion des communautés auxquelles l'institution souhaite s'ouvrir, depuis que les politiques multiculturelles ont été abandonnées aux Pays-Bas. En 2012, certaines institutions néerlandaises promouvant le multiculturalisme disparurent, telles que le Kosmopolis de Rotterdam et Utrecht, alors que le Théâtre des Tropiques ferma ses portes en 2013, suite à la réduction des subsides nationaux. Les spectacles qui devaient y être produits sont désormais représentés dans d'autres salles néerlandaises, locales ou privées, toutes alternatives, comme c'est le cas du Théâtre Bijlmer Park, du Paradiso ou encore du Centre Culturel X de Leyde qui continuent d'intégrer le multiculturalisme au sein de leurs politiques institutionnelles.

Dans ce contexte, le sort du Musée des Tropiques fut également remis en question en 2011, lorsqu'une décision unilatérale du gouvernement national indiqua que le Ministère des Affaires

étrangères ne subventionnerait désormais plus l'institution. Lors de la réalisation de notre travail de terrain au cours de l'année 2012, il y eut ainsi de nombreux doutes quant au futur de l'institution et de ses employés, donnant lieu à une longue campagne de pétition sur la page internet de l'institution afin de démontrer au Gouvernement l'importance de l'institution ainsi que son rôle dans la société. Cependant, dans ce contexte, Wayne Modest, optimiste, indiquait que « ne plus recevoir de subsides pourrait garantir à l'institution une plus grande liberté, tout en lui offrant la possibilité de critiquer les politiques gouvernementales » (Modest, entretien, mars 2012), selon le principe du « *arm's length* » anglo-saxon où fut formé en grande partie le muséologue.

Après plus de deux années d'incertitude, alors que l'institution dépendait depuis sa création du Ministère des Affaires extérieures, il fut finalement décidé en 2013 que cette dernière ne ferait désormais plus partie de l'Institut royal des Tropiques et passerait sous la tutelle du Ministère de la Culture, afin de constituer le Musée national des cultures du monde (*Nationaal Museum van Wereldculturen*) à partir de sa fusion organisationnelle avec le Musée royal d'ethnologie de Leyde ainsi que le Musée de l'Afrique de Berg en dal (inauguré en 1954). La perte d'autonomie de l'institution, dont les collections resteront cependant dans les bâtiments historiques qui continueront également, pour chacune des institutions, d'accueillir les expositions, portera sans doute la réflexion multiculturelle vers de nouvelles directions, plus en phase avec l'évolution actuelle des préoccupations sociales, et surtout politiques, de la société néerlandaise, au sein desquelles le multiculturalisme ne semble désormais plus prioritaire.

7.

Du musée de la mémoire coloniale au musée des sociétés africaines : Le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren



Figure 156 : Vue du Musée de l'Afrique centrale de Tervuren depuis les jardins de l'institution. Cliché de l'auteur, 2012.

De manière semblable au Musée des Tropiques que nous venons d'analyser, le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren fut également conçu à son origine comme musée colonial national. Comme ce fut le cas de l'institution amstellodamoise, le musée belge intégra depuis, bien que beaucoup plus tardivement, la réflexion multiculturelle locale, en tentant de se convertir, au travers d'un projet de premier ordre, en une institution phare des politiques multiculturelles fédérales.

Fondée en 1898 et installée dans son siège permanent en 1910, l'institution que tous les belges connaissent aujourd'hui comme le Musée royal de l'Afrique centrale est un musée public national situé dans le parc de Tervuren, petite commune de 20.000 habitants du Brabant flamand, située à moins de quinze kilomètres de Bruxelles, capitale de la Belgique. A l'heure actuelle, cette dernière constitue l'une des dix institutions fédérales de recherche dépendant de la Politique scientifique, financée dès lors par le gouvernement fédéral, qui définit les

programmes et réseaux de recherche et gère la participation de la Belgique dans les organisations de recherche internationale. Dans ce cadre, outre les activités du musée, les scientifiques de l'institution participent chaque année à plus de trois cents publications, ainsi qu'à de nombreux projets de recherche sur la nature et la culture africaine.

L'organisation actuelle de l'institution est ainsi divisée actuellement en quatre départements, sous-divisés eux-mêmes en sections, qui occupent différents bâtiments répartis dans le parc de Tervuren: le Département d'Anthropologie culturelle (divisé en sections d'Ethnographie, d'Archéologie et préhistoire et de Linguistique et ethnomusicologie), le Département de Géologie et minéralogie (divisé en sections de Géologie générale, de Minéralogie et pétrographie, de Cartographie et interprétation photographique et de Physique et chimie minérale), le Département de Zoologie (divisé en sections des Vertébrés, d'Entomologie et d'Insectes invertébrés) et finalement le Département d'histoire et des services scientifiques généraux (divisé en Histoire de la période coloniale, Histoire contemporaine et Agriculture et économie forestière). Au sein de cette organisation, le musée ne constitue ainsi que la face visible de l'institution, visitée annuellement par plus de 150.000 individuels, familles et écoles, et n'occupant pas plus de vingt pour cent de son activité et près d'un quart de son budget annuel composé de vingt millions d'euros.

Outre cette organisation, l'histoire de l'institution, et tout particulièrement du musée, mais également ses caractéristiques et son aspect actuels, sont indissociables de l'histoire coloniale, décoloniale et postcoloniale de la Belgique et du Congo ainsi que des réflexions qui accompagnèrent ces différentes phases. Cette dernière peut ainsi être globalement divisée en trois grandes périodes, dont les doubles célébrations du centenaire, de l'institution en 1998 et de son édifice actuel en 2010, constituent le point d'inflexion. La première serait ainsi constituée par son rôle dans la propagande coloniale belge au Congo, au cours de son premier siècle d'existence, la seconde, peu connue constituerait sa conversion en musée ethnologique, sous l'influence du paradigme parisien du musée de l'homme, tandis que la troisième constituerait sa modernisation et son ouverture vers les sociétés africaines contemporaines.

Au cours de notre travail de terrain en 2012, peu avant sa fermeture pour rénovation, le musée se situait dans une phase de transition vers cette troisième phase, le projet de rénovation prévu autour de la célébration du centenaire ayant pris du retard. Le principal objectif de ce dernier constituerait dès lors, selon nos observations de la politique institutionnelle et des expositions et activités, en une décolonisation de l'institution, située entre 2000 et 2010, ainsi qu'à son ouverture corollaire vers l'ensemble du continent africain, et particulièrement à sa contemporanéité à partir de 2017, lorsque le musée rouvrira ses portes. Cette phase de transition correspondrait ainsi à la volonté de donner naissance à une future institution décomplexée de son lien avec le colonialisme, ayant crevé l'abcès de nombreux tabous autour de cette histoire, en de nombreux points sentimentale. C'est dans ce sens que le musée intégra le multiculturalisme, à partir de ses particularités en Belgique, en tant que stratégie, au travers de la mise en place de nouvelles méthodes d'acquisition mais également de pratiques muséologiques participatives avec les populations africaines vivant sur le continent noir mais également en Belgique, dont cette histoire constitue un point commun. Ces pratiques constituent ainsi très certainement la principale action menée par le gouvernement fédéral en lien avec cette histoire ainsi que ses effets sur la société belge actuelle.

7.1. Traitement belge de l'immigration et de l'histoire coloniale

Depuis les années 1970, la Belgique s'est progressivement fédéralisée, pour se composer actuellement, et depuis la réforme de l'Etat de 1993, de trois régions territoriales et trois communautés linguistiques, dont chacune possède des compétences spécifiques. Les régions sont compétentes en matières liées au territoire, telles que l'économie, l'environnement, le logement et l'emploi tandis que les communautés sont responsables des matières culturelles, éducatives, linguistiques, certains aspects de la santé ainsi que de la coopération intercommunautaire. Ces dernières sont en outre compétentes dans la mise en place des politiques d'intégration sociale de l'immigration, dont les particularités furent analysées par Adam (2010). Ainsi, outre la communauté germanophone (moins de 80.000 personnes), relativement peu significative en termes de populations immigrées, la Wallonie est plutôt influencée par l'universalisme français, marqué par un certain « laissez-faire », tandis que la Flandre a mis en place des politiques plutôt influencées par le multiculturalisme, tout particulièrement à partir de 2004, faisant de l'interculturalisme une priorité gouvernementale. C'est ainsi dans ce contexte que le Ministre flamand de la culture Bert Anciaux mit en place, entre 2006 et 2009, un plan afin de favoriser le dialogue interculturel dans le secteur de la culture, de la jeunesse et des sports. C'est donc en tant qu'héritier de cette perspective que le Museum Aan de Stroom fut orienté vers la promotion du dialogue interculturel, à partir notamment des collections ethnologiques de la ville, ou que le Red Star Line Museum fut construit en tant que musée d'émigration de la ville d'Anvers, sans aucun doute capitale culturelle de la Flandre.

Outre ces différentes compétences au niveau régional et communautaire, au niveau fédéral, ces dernières sont plutôt restreintes en termes de politiques d'immigration, se limitant à la gestion du droit de séjour et de celle des demandeurs d'asile et des clandestins. Ainsi, hormis certaines recherches réalisées en cette matière et financées au niveau fédéral, l'une des seules initiatives que nous pouvons mentionner en lien avec l'intégration est la campagne « Diversité.be » dont le but était de faciliter l'emploi des migrants. Cependant, même si le gouvernement fédéral ne possède pas de compétences en termes d'intégration de l'immigration, ce dernier tente de même de favoriser le dialogue interculturel. Notons ainsi que, selon la page internet « Intercultural dialogue » réalisée en lien entre l'Institut européen de recherche culturelle comparée (*European Institute for Comparative Cultural Research-ERICARTS*) et la Commission Européenne dans le contexte de l'Année 2008 pour le dialogue interculturel, le Musée de l'Afrique centrale de Tervuren est référencé comme l'une des institutions fédérales promouvant le dialogue interculturel au sein de ses expositions²⁷⁵. En effet, en tant qu'institution nationale, cette dernière intégra le discours interculturel, et ce tout particulièrement à partir de la reconnaissance de l'histoire coloniale belge, en lien avec les immigrés issus des colonies, et principalement de l'ancien Congo.

275 Voir <http://www.interculturaldialogue.eu/web/intercultural-dialogue-country-sheets.php?aid=96>. Consulté en mai 2014.

Les années 2000 marqueront en effet une phase importante dans le traitement de l'histoire coloniale belge, donnant lieu à de nombreux débats mais également à des publications et productions audiovisuelles, tant en République démocratique du Congo (RDC), qu'en Belgique. Dans un premier temps, comme le rappelle très justement Bambi Ceuppens (citée dans Gérard, 2010 : 76), la plupart de ces productions ne furent pas le fait d'académiciens mais plutôt de passionnés ou d'amateurs, qui présentèrent, voire « détabouïsèrent » la situation coloniale et les abus qui furent commis durant les cinquante ans de cette histoire. D'autres, principalement réalisés par des étrangers, portèrent tout particulièrement sur deux aspects de l'histoire coloniale ; les exactions commises par le roi Léopold II sur les populations congolaises, et le rôle du gouvernement belge dans l'assassinat de Patrice Lumumba, Premier Ministre de la République démocratique du Congo à son indépendance.

Dans le premier cas, et bien que le roi Léopold II ait déjà reçu de nombreuses critiques de la part de différents pays européens au cours du XIXe siècle, notamment de la Grande-Bretagne et des Etats-Unis, pour le traitement réservé aux populations africaines lors de l'Etat indépendant du Congo, ces critiques ressurgirent avec la publication en 1998 des « Fantômes du roi Léopold : La terreur coloniale dans l'Etat du Congo, 1884-1908 » d'Adam Hochschild, influencé par les recherches effectuées par le diplomate belge Jules Marchal sur le Congo Belge. Cet ouvrage attaquait ainsi durement la figure royale et ses exactions commises sur les populations congolaises. Après le succès éditorial de l'ouvrage, fut également diffusé en 2003, pour la première fois, le documentaire « Roi blanc, caoutchouc rouge, mort noire » du cinéaste britannique Peter Bate, portant sur la même thématique et sur un ton ouvertement critique, qui suscita de nombreuses réactions, dont celles de la famille royale belge.

Dans le deuxième cas, alors que l'innocence de la Belgique dans l'assassinat de Lumumba fut tentée d'être démontrée jusqu'à la fin des années 1980, notamment dans une thèse en sciences politiques de l'Université libre de Bruxelles en 1989, plusieurs ouvrages et documentaires publiés à la fin des années 1990 attestèrent le rôle joué par la Belgique dans l'assassinat de l'ex-Premier Ministre. Mentionnons ainsi la publication de l'ouvrage « L'assassinat de Patrice Lumumba » en 1999 par Ludo De Witte ainsi que la réalisation du film « Lumumba. La mort d'un prophète » par Raoul Peck en 1990 et de « Lumumba » par le même réalisateur en 2000, qui retrace l'ascension politique de Lumumba, ses relations avec le futur président Mobutu et son assassinat en 1961. Comme conséquence de ce regain d'intérêt pour la figure de Lumumba, érigé comme l'un des pères du panafricanisme, une commission d'enquête parlementaire fut créée par la Chambre des représentants de Belgique en 1999-2000 « visant à déterminer les circonstances exactes de l'assassinat de Patrice Lumumba et l'implication éventuelle des responsables politiques belges dans celui-ci »²⁷⁶.

Ces différentes productions et enquêtes contribuèrent à faire passer cette question dans l'agenda public belge, mais également international. Notons ainsi la polémique née autour de la volonté de certains membres des populations congolaises de Belgique, de renommer « Place

276 Voir http://www.lachambre.be/kvvcr/pdf_sections/comm/lmb/312_6_volume1.pdf. Consulté en mai 2014.

Lumumba » la place située à l'arrière de l'église Saint-Boniface, proche du quartier Matonge de la commune bruxelloise d'Ixelles²⁷⁷, bien que la proposition fut finalement rejetée par le gouvernement. Aux Etats-Unis, la reconnaissance de cet épisode eut des effets dans le domaine muséal, avec la tenue, en 1999, de l'exposition « Une chronique du Congo. Patrice Lumumba dans l'art urbain » (*A Congo Chronicle. Patrice Lumumba in Urban Art*) au Musée d'art africain de New York qui explorait la figure de Lumumba dans l'art urbain congolais. Depuis, ce dernier fut repris par plusieurs artistes défenseurs du panafricanisme, notamment dans les Caraïbes, avec l'hommage réalisé par Yuri Buenaventura dans sa chanson « Patrice Lumumba » en 2005. Enfin, notons la réalisation, en 2011, du film « Spectres » du réalisateur bruxellois Sven Van Augustijnen, abordant les différents « fantômes » de l'histoire coloniale belge, et tout particulièrement de Lumumba, cinquante ans après sa disparition.

Outre les différentes critiques de ces deux aspects de l'histoire coloniale belge, la célébration du cinquantième de l'indépendance congolaise, donna lieu à une série de publications, dont la parution de l'ouvrage « Congo. Une histoire » de David Van Reybrouck en 2010, mais également d'expositions portant sur différents aspects de l'histoire coloniale belge, réalisées dans des institutions « majoritaires » belges²⁷⁸. Cependant, outre le traitement de cette histoire coloniale qui constituerait sans aucun doute l'un des épisodes historiques fédéral le plus important des deux côtés de la frontière linguistique, il existerait selon Bragard (2011 : 63) une certaine réticence du pays à se confronter à son passé colonial, que l'auteur appelle « contentieux congolais » en référence à l'expression « contentieux belgo-congolais » née au lendemain de l'indépendance afin de signifier l'ensemble des problèmes financiers entre les deux pays suite à la rupture diplomatique.

En effet, outre le lourd passé colonial qui unit les deux pays ainsi que les nouvelles relations postcoloniales, et notamment le rôle joué par la Belgique dans le génocide rwandais éclairé par la Commission d'enquête parlementaire concernant les événements du Rwanda, il existe encore en Belgique, à l'image des Pays-Bas, une sorte de « nostalgie coloniale », que l'on retrouve notamment dans certaines institutions muséales. En effet, à l'image du Musée néerlandais de Bronbeek, notons en Belgique l'existence du Musée africain, créé en 1912, et actuellement hébergé dans les anciennes casernes de la Gendarmerie nationale de la ville belge de Namur, qui traite des grandes figures de la colonisation belge²⁷⁹. Par ailleurs, alors que le roi des Belges prit

277 Ce quartier de la commune bruxelloise, qui tire son nom d'un quartier de la ville de Kinshasa, constitue historiquement le quartier congolais de Bruxelles, avant d'accueillir de nombreux autres représentants des populations africaines. Il subit cependant actuellement les pressions immobilières suite à sa proximité du centre de la capitale et des quartiers européens de la ville.

278 Ce fut le cas de « Lisolo Na Bisu (Notre histoire) : Le soldat congolais de la force publique (1885-1960) » au Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire à Bruxelles portant sur l'histoire des soldats congolais au temps de la colonie. Notons également l'exposition « Ligablo » à la Bibliothèque royale de Belgique, qui tentait de souligner la créativité et l'identité du peuple congolais à partir d'objets emblématiques, quotidiens et historiques du Congo ainsi que des photographies, des installations vidéos et artistiques. L'exposition « Visages de Paul Panda Farnana » présentée à l'espace Senghor d'Ixelles ainsi qu'à la Bibliothèque communale de Saint-Josse-ten-noode sous le nom « Paul Panda Farnana. Un humaniste congolais (1888-1930) », explorait la figure de ce premier universitaire congolais ayant étudié en Belgique, perçu par certains comme le père spirituel de Lumumba, et rendue célèbre par la réalisation du documentaire « Paul Farnana. Un congolais qui dérange » de Françoise Levie. Mentionnons également le festival « Salut Congo. Salut Molenbeek » tenue à la Maison des cultures et de la cohésion sociale de la commune bruxelloise de Molenbeek-Saint-Jean au cours duquel était présentée une exposition photographique qui confrontait les témoignages d'anciens coloniaux ayant dû quitter le Congo au moment de l'indépendance et ceux des réfugiés congolais.

279 Pour une analyse de cette institution, par ailleurs peu étudiée, nous renvoyons à Arnaut (2001).

part aux célébrations de l'indépendance en juin 2010, certains activistes comme Pauline Imbach demandèrent des excuses officielles pour ces épisodes historiques, que cette dernière ne voyait pas reflétées dans les expositions réalisées dans le cadre de la célébration. Dans une interview donnée à la revue *Mrax*, cette dernière affirma ainsi,

« Le plus important serait la reconnaissance de ce passé qui reste aujourd'hui un tabou. La Belgique refuse de reconnaître ses responsabilités historiques, comme l'ont montré les festivités autour des cinquante ans de l'indépendance, où la question historique a été simplement évacuée » (Desert et Imbach, 2010)

En outre, selon Bragard (2011 : 63), les expositions et les activités réalisées dans le cadre de la célébration du cinquantenaire de l'indépendance furent essentiellement culturelles, et ne permirent pas le développement d'un débat politique sur la présence congolaise en Belgique. Arnaut et Ceuppen indiquèrent ainsi que « beaucoup de belges sont plus attentifs aux statues léopoldiennes qu'aux Congolais vivant parmi eux » (Arnaud et Ceuppens, 2007). En effet, suite notamment aux spécificités fédérales en termes de traitement de l'immigration, peu de politiques furent liées aux populations congolaises au sein des politiques migratoires. Ces derniers furent cependant très nombreux à être arrivés en Belgique après l'indépendance du Congo, en tant qu'étudiants, puis, dans un deuxième temps, suite au génocide rwandais, en provenance de la République démocratique du Congo, du Rwanda mais également du Burundi, anciens protectorats belges. Ainsi, de l'ensemble des réfugiés de ce drame répartis dans le monde, soixante pour cent se trouveraient actuellement en Belgique, suite aux relations privilégiées entretenues avec l'ancienne métropole.

7.2. De la vitrine coloniale au Musée d'ethnographie de l'Afrique (1898-1998)

Dans le contexte des grandes explorations faites en Afrique centrale, notamment par David Livingstone²⁸⁰, l'histoire des relations entre la Belgique, alors en plein essor industriel, et le territoire congolais remonte à la période de l'Association Internationale Africaine (AIA) (1879-1885). Cette dernière fut créée par le roi Léopold II, deuxième roi des belges (1865-1909), suite à la Conférence géographique de Bruxelles de 1876, organisée par le Roi à titre privé et qui accueillit de nombreux experts venus de toute l'Europe. Les objectifs de cette dernière étaient d'explorer les terres jusqu'alors inconnues du bassin du Congo, de civiliser leurs habitants mais également de supprimer la traite des esclaves africains par les populations arabes.

280 David Livingstone (1813-1873), médecin, missionnaire protestant et explorateur écossais participa au mouvement d'exploration et de cartographie de l'intérieur du continent africain, en consacrant une partie de sa vie à rechercher les sources du Nil. Sa disparition en 1866 donna lieu en 1869 à une expédition de recherche, commissionnée par le *New York Herald*, et dirigée par Henry Morton Stanley (1841-1904). Leurs retrouvailles eurent lieu aux bords du Lac Tanganyika en 1871, au cours desquelles Stanley aurait prononcé le fameux « *Dr Livingstone, I presume ?* ». Par la suite, Stanley fut le premier européen à traverser l'Afrique centrale, depuis Zanzibar jusqu'à la côte Atlantique.

Outre ces objectifs philanthropiques, les différents comités nationaux qui composaient cette Association, cherchèrent également progressivement à prendre possession des terres découvertes à des fins commerciales. C'est ainsi, dans le contexte de compétition internationale entre Etats à la fin du XIXe siècle, que Stanley fut employé par le Roi belge afin d'établir les bases d'un futur Etat du Congo. Ce dernier souhaitait en effet donner une colonie à son petit pays enclavé entre la France et l'Allemagne, combinant de la sorte les objectifs commerciaux et philanthropiques. Ce comité au sein de l'AIA fut ainsi rebaptisé Comité d'Etudes du Haut-Congo puis Association internationale du Congo en 1879, donnant peu à peu naissance à une entreprise commerciale privée, attirant de nombreux investisseurs.

Suite à la ruine de l'Association en tant qu'organisme philanthropique international, la Conférence de Berlin de 1884-1885 consacra le « Partage de l'Afrique » entre les différentes puissances européennes, dans le but de garantir la liberté des activités commerciales en Afrique centrale, mais également d'améliorer le bien-être moral et matériel des Africains et d'assurer la suppression du commerce des esclaves. Dans ce contexte, l'Association internationale cédera sa place en 1885 à l'Etat indépendant du Congo (1885-1905), qui héritera de ses structures mais également d'une grande partie de ses fonctions en tant que propriété privée du Roi des belges, dont la souveraineté fut reconnue par les différents pays ayant participé à la Conférence. Dans ce contexte, des premières collections ethnologiques récupérées sur le territoire congolais furent déposées au Musée royal d'histoire naturelle de Belgique, à Bruxelles. Cependant, dès 1894, le directeur du Musée royal d'histoire naturelle, Edouard Dupont (1868-1909), plaida en faveur de la création d'un musée du Congo, dont les bases furent créées lors de la tenue de l'Exposition Universelle de Tervuren en 1897.

Cette exposition, qui connut un franc succès en accueillant plus d'un million de visiteurs, et originellement conçue pour avoir lieu sur un unique site, fut présentée à deux endroits de la capitale. Le premier, situé dans le parc du Cinquantenaire (célébrant le cinquantenaire de la création du Royaume), fut créé dès 1888 en centre-ville dans le but de concentrer « tout le savoir de la nation » et de présenter les différents pavillons de l'exposition, auxquels devait être ajouté le Palais des Colonies. Ce dernier fut, quant à lui, installé dans le parc de Tervuren, alors propriété princière située à Tervuren (le Roi étant également prince du Brabant), situé à une dizaine de kilomètres du parc du Cinquantenaire, et relié à cette dernière, selon les projets du « roi bâtisseur » par l'Avenue de Tervuren ainsi qu'une ligne de tram créée pour l'occasion²⁸¹. Ce dernier constituait ainsi la « vitrine de la colonie », en exposant les collections ethnographiques et naturelles du Congo. A proximité du Palais, et comme il était fréquent à cette époque, l'exposition présentait également la reconstitution de quatre villages congolais dans le parc de Tervuren, tel que représentés par la figure 157, habités par près de soixante personnes, et dont la mort de plusieurs d'entre elles causa une profonde émotion parmi la population belge de l'époque (Wynants, 1997).

281 Notons ici que ces deux dernières sont encore utilisées à l'heure actuelle. Ainsi, alors que l'Avenue de Tervuren constitua l'une des principales bases pour la modernisation de l'urbanisme bruxellois, celle-ci constitue actuellement l'un des principaux accès routier à la capitale.



Figure 157 : Photographie inconnu (1897). Vue de l'un des villages congolais de l'exposition universelle de Bruxelles de 1897. Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.

Bien en lien avec l'objectif du roi de donner à la Belgique une colonie, cette exposition universelle ainsi que le Palais des Colonies avaient pour but d'éduquer le public belge quant à son rôle philanthropique de civiliser les tribus « sauvages » du Congo, alors propriété privée du Roi. De plus, ils devaient informer au mieux la population ainsi que la riche bourgeoisie industrielle des possibilités économiques qu'offrait ce territoire afin de susciter leur engagement dans l'entreprise civilisatrice et commerciale. Enfin, ils devaient servir à lutter contre les critiques faites au Roi de ses activités africaines, (Muteba Rahier, 2003: 61). En effet, dès la fin du XIXe siècle, certains témoignages relataient l'exploitation et les mauvais traitements dont était victime la population congolaise dans l'industrie du caoutchouc, dont l'affaire des « mains coupées » fut sans doute la plus connue. Un mouvement international de protestation se déclencha, mené par le Royaume-Uni et les Etats-Unis à partir de 1894-1895, et dont de nombreux journalistes s'attachèrent à en diffuser les faits, qui donnèrent lieu, en 1904, à une Commission d'enquête.

Pour ce faire, le Palais des Colonies, devenu Musée colonial permanent en 1898 sur ordre du Roi, et dont le bâtiment existe toujours actuellement, présentait une salle d'ethnographie divisée en six sections, tel que l'on peut le voir sur la figure 158, chacune propre à l'une des régions géographiques du Congo, et étant artistiquement décorée avec des objets de la région concernée et quelques photographies et maquettes des habitats locaux. Il y avait également dans le Palais des Colonies une section militaire présentant des armes et des équipements de la Force publique de l'Etat indépendant du Congo ainsi que des drapeaux d'ennemis, une section sur la faune, une section ichtyologique, une section tropicale, un espace des produits d'importation ainsi qu'une section des grandes cultures (café, cacao et tabac).



Figure 158 : Photographie de J-M. Vandyck (date inconnue). Vue générale de la salle d'ethnographie du Palais des Colonies. Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.

Cependant, vu le nombre de pièces collectées, un projet de construction de nouveau bâtiment vit le jour dès la fin du XIXe siècle, dans une logique similaire au Musée de Haarlem étudié précédemment. Ce nouveau musée fut inauguré en 1910 par le Roi Albert Ier, successeur de Léopold II, dans le cadre de l'exposition universelle de Bruxelles, dans un édifice construit par l'architecte français Charles Girault dans une architecture néoclassique proche de celle du Petit Palais parisien. Ce dernier se trouve ainsi représenté sur l'affiche de la section coloniale de l'exposition, tel que l'on peut le voir sur la figure 159.



Figure 159: Artiste inconnu (avant 1910). Affiche pour la Section coloniale de l'exposition universelle de Bruxelles de 1910. Cliché de l'auteur à partir de l'originale, 2012.

Ce musée prit en outre, dès cette époque, le nom de Musée du Congo, suite à la sanction de la Commission d'enquête de 1904 qui confirma les exactions commises sur les populations congolaises et imposa la nationalisation du territoire congolais en 1908 au travers du don fait par Léopold II de l'Etat Indépendant du Congo à la Belgique. Ce nouveau musée fut dès lors placé sous la tutelle du Ministère des colonies tandis que son rôle fut conçu comme dépôt d'objets ayant trait à l'histoire politique, morale, scientifique et économique de la colonie, tout en procédant à des activités de classement, de conservation et d'archivage afin de rédiger des catalogues et des inventaires (Cornelis, 2000: 74).

Le musée présentait ainsi cinq sections: économie politique, sciences morales et politiques, sciences naturelles, ethnographie, photographie et vulgarisation (Bouttiaux, 1999: 599). La place la plus importante fut accordée à l'économie avec cinq salles publiques: une réservée aux importations du Congo et quatre autres aux exportations. La section d'ethnographie, illustrée sur la figure 160, était, quant à elle, avec 45.000 objets exposés, divisée en trois sections: géographie et minéralogie, zoologie et entomologie et botanique, dont de nombreux objets furent ramenés par les expéditions. Notons ainsi l'expédition G. De Witte (1931) dont les objets constituent, avec ceux de l'expédition de Charles Lemaire au Katanga (1898-1900) la base des collections du musée, dont deux superbes clichés sont représentés sur les figures 161 et 162.



Figure 160 : Photographie inconnu (1923). Salle ethnographique du Musée du Congo Belge. Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.



A gauche, figure 161 : Photographie de De Witte (1931). Mukisi de la région Dilolo. A droite, figure 162 : Photographie de De Witte (1931). Mukisi de la région Dilolo. Clichés extraits de la base de données du MRAC. Reproduits avec autorisation.

Dans ce contexte de la gestion de la colonie par la Belgique, cette salle d'ethnographie avait pour but de « préparer les voies à un gouvernement rationnel des tribus » et d'en faire « l'un des plus précieux adjouvants de la civilisation » grâce à une meilleure connaissance de « l'indigène » (Cornelis, 2000: 75, et Couttenier, 2005). Ainsi, dans le guide officiel du Musée rédigé en 1925, l'ethnologue et conservateur Maes, affirmait « qu'en écrivant ces quelques pages, notre seul et unique but fut de collaborer, dans la mesure de nos faibles moyens, à la grande poussée de l'œuvre de vulgarisation et de propagande coloniale », dont les propos rappellent ceux de Mauss qui, dans un essai de 1913, définissait l'ethnographie comme « la description des peuples dits primitifs » et déclarait que la France, comme pouvoir scientifique et colonial, avait l'obligation morale d'étudier les habitants primitifs de ses colonies comme les autres populations inférieures du reste du monde (Mauss, 1913). Maes ajoutait par ailleurs,

« puisse-t-il [le musée] aussi collaborer largement et faire pénétrer dans la grande reconnaissance belge, la conviction que l'avenir, le développement et la prospérité de la Belgique, sont intimement liés au progrès de notre domaine colonial et à la réalisation complète de l'œuvre civilisatrice dont nous avons la charge » (Maes, 1925: 5-6).

De manière similaire au musée colonial néerlandais, cette fonction du musée était particulièrement perceptible au moyen de la mise en place d'un programme iconographique, encore en partie visible à l'heure actuelle, mettant en valeur la politique coloniale belge et son œuvre civilisatrice, au travers de sculptures et de « groupes ethnographiques », répartis dans les salles d'exposition et présentant les différentes populations locales, tel que nous le verrons.

Suite à cette phase de l'institution, après avoir ajouté l'adjectif « royal » à sa dénomination en 1952, en tant que Musée royal du Congo Belge, avec l'indépendance du Congo et la naissance

de la première République démocratique du Congo en 1960, le musée changea une nouvelle fois sa dénomination pour adopter celle de Musée royal de l'Afrique centrale. En effet, et alors que la période qui suit cette indépendance constitue une phase très peu traitée par les muséologues et les historiens, le musée semble avoir voulu se transformer en musée d'ethnographie, en s'ouvrant à d'autres régions du monde, en récoltant des pièces provenant d'autres contextes géographiques et culturels d'Afrique mais également du Brésil et l'Inde. Outre cette particularité cependant, il semble que le musée se soit à cette époque lentement enfoncé dans une période de stagnation, comme le firent de nombreux musées ethnologiques et coloniaux du monde, dont témoigne, à Tervuren, l'absence de grande rénovation des expositions entre 1958 et l'heure actuelle.

Notons par ailleurs que certaines traces subsistent au sein du musée, au moyen d'installations muséographiques, de ce qui aurait pu être, au cours des années 1970, une sensibilisation au « Tiers-monde », comme ce fut le cas du Musée des Tropiques, bien que cette idée ne soit commentée dans aucune publication de l'institution. En effet, on peut y voir des reproductions de photographies des années 1950 illustrant les maladies tropicales et leurs causes, de la malaria notamment mais également de l'*Elephantiasis*, comme on peut le voir sur la figure 163, mais également une certaine sensibilisation, dans quelques vitrines des sciences naturelles, quant à l'extinction des espèces animales du fait de l'exploitation commerciale de leurs fourrures ou de leurs écailles, comme on peut l'observer sur la figure 164.



A gauche ; figure 163 : Agrandissement d'une reproduction d'une photographie originale de H. Golstein (v.1950). Elephantiasis. Enflure de la jambe suite à une infection due au filaire *Wuchereria bancrofti*. Salle de la girafe du Musée royal de l'Afrique centrale. A droite ; figure 164 : Vue d'une vitrine de la galerie animale du musée. Clichés de l'auteur, 2012.

7.3. Modernisation du musée et projet de rénovation (1998-2013)

Alors que la majorité des articles et des commentaires traite du passé colonial de l'institution, peu de publications portent sur son futur projet de rénovation, sa période de transition et la politique institutionnelle qui l'accompagne, qui constituent cependant, selon nous, un moment capital dans son histoire et permet d'expliquer le caractère hétérogène actuel du musée. En effet, au cours des années 1990, une première réflexion naquit, dans le cadre de la célébration du centenaire de l'institution, donnant lieu à de nombreuses publications portant sur l'histoire du musée²⁸², ainsi qu'à la mise en place d'une nouvelle mission institutionnelle engendrant un projet de rénovation complet de l'institution, à partir de sa fermeture à la fin de l'année 2013. Nous nous centrerons dès lors ici tout particulièrement sur les activités et les expositions proposées par le département d'anthropologie et celui d'histoire pour leur lien avec notre thématique d'étude, les autres jouant également un rôle important dans la rénovation du musée, bien que surtout liées à l'ouverture vers les sciences naturelles de l'Afrique.

7.3.1. La définition d'un nouveau projet

Selon la page web de l'institution, le rôle de cette dernière est « de conserver et de gérer les collections, de mener des recherches scientifiques et de diffuser ses connaissances via de nombreuses activités muséales, éducatives et scientifiques à destination d'un large public »²⁸³. Cette mission repose ainsi sur cinq piliers : la diffusion des connaissances, la sensibilisation, la gestion des collections, la recherche scientifique et le développement durable. Gérard indique ainsi que,

« Le musée doit être un centre mondial de recherche et de diffusion des connaissances consacré au passé et au présent des sociétés et de leurs environnements naturels en Afrique, et en particulier en Afrique centrale, afin de stimuler l'intérêt et d'assurer une meilleure compréhension de cette partie du monde pour le grand public et la communauté scientifique, et de contribuer de manière significative, au moyen de partenariats, à son développement durable. Les missions principales de cette institution centrée sur l'Afrique comprennent donc l'acquisition et la gestion de collections, la recherche scientifique, la valorisation des résultats de celle-ci, la diffusion des connaissances, et la présentation au grand public d'une partie de ses collections » (cité dans Gérard, 2010 : 9).

Cette mission illustre une série de modifications quant aux objectifs de l'institution. Ainsi, du point de vue de la recherche, dans l'optique d'un développement durable, le but de l'institution

282 Cette dernière fut traitée par Maréchal (1990), Thys Van Den Audenaerde (1994), Wynants (1997), la publication *Africa Museum Tervuren 1898-1998* et Cornelis (2000). Cette dernière publication traitait tout particulièrement de la période 1910-1930 qui constitue, selon l'auteur, membre du musée, une phase capitale pour la constitution et l'accroissement des collections.

283 Voir <http://www.africamuseum.be/about-us/museum>. Consulté en novembre 2013.

est passé de l'étude du Congo au cours de l'époque coloniale à la recherche conjointe avec ses partenaires internationaux et notamment africains. En effet, cette collaboration constitue depuis lors l'une des priorités du musée, en lien avec les acteurs locaux et leurs institutions, alors que le musée belge accueille, selon cette même logique, des chercheurs internationaux, et tout particulièrement africains. C'est également dans cette logique que le musée contribue à la réalisation d'une trentaine d'expositions à l'étranger et en Belgique via le prêt d'objets et son expertise. A partir de cet objectif du musée, qui est passé de la propagande à la sensibilisation à l'Afrique contemporaine et à ses caractéristiques socioculturelles et naturelles, le musée a acquis le nom officieux de « *Africa Museum* », que l'on retrouve notamment sur les panneaux de signalisation du musée, utilisé parallèlement à son nom officiel.

Outre cette redéfinition de la mission du musée, une décision officielle de 2002, votée en 2007, porta sur la rénovation des salles d'expositions, qui devaient originellement être inaugurées en 2010 pour la célébration du premier centenaire du musée dans son édifice actuel. Ainsi, selon le rapport annuel de l'institution de 2005-2006, l'objectif de cette rénovation est d'adapter le musée aux besoins et aux nécessités du XXI^e siècle afin de « devenir un musée moderne et dynamique avec un aménagement optimal pour le public et avec un encouragement de la connaissance multidisciplinaire sur l'Afrique » (Gérard, 2007 : 47). En effet, selon le rapport, il existe une série de raisons, dont trois principales, qui engendraient le besoin d'une rénovation en profondeur. Dans cette optique, un nouveau directeur prit les commandes du musée, Guido Gryseels, afin de diriger le processus de rénovation de l'institution, comme ce fut le cas de Schenk à Amsterdam.

Premièrement, les expositions permanentes furent très peu changées depuis les années 1950, la dernière remontant à 1958 dans le cadre de la tenue de l'exposition universelle de Bruxelles. Les conséquences de cette situation sont triples. Les expositions permanentes de l'institution présentent ainsi un caractère très ancien en comparaison avec les autres musées ethnologiques de son ampleur. Par ailleurs, de par son caractère colonial d'origine, les expositions permanentes présentent encore actuellement un contenu colonialiste jugé tout à fait incorrect pour notre époque. Enfin, les expositions permanentes, réalisées à des époques différentes, créent une forte hétérogénéité muséologique jugée comme entravant la compréhension des visiteurs, comme c'était le cas du musée en 2012 lors de la réalisation de notre recherche.

Deuxièmement, les expositions permanentes actuelles ne présentent pas les recherches scientifiques en cours, qui constituent une partie très importante de l'institution. Ainsi, certaines thématiques contemporaines, telles que l'environnement, la biodiversité ou la migration sont invisibles au sein du musée.

Troisièmement enfin, les expositions permanentes du musée ne présentent que moins d'un pour cent des collections. En effet, à l'heure actuelle, les collections du musée sont immenses et constituent le musée sur l'Afrique le plus important du monde. Selon la page internet de l'institution, elles contiennent ainsi plus de dix millions d'animaux, plus de deux cent mille

spécimens géologiques, plus de cent trente mille objets ethnographiques, plus de trois cent mille photographies, quelque vingt mille cartes, cinquante mille extraits de bois, huit mille instruments de musique et plus de trois cent cinquante archives, dont les journaux de Stanley²⁸⁴.

Dans ce cadre, et afin de donner une plus grande visibilité à ses collections, le musée a lancé la série de deux expositions « Collections du MRAC » afin de montrer sa collection au public. La première fut « Papillons » en 2006-2007, présentant les collections de papillons, suivi de « Couvre-chefs » en 2007-2008, montrant quelques exemplaires des collections de couvre-chefs, épingles à chapeaux et à cheveux, diadèmes et perruques d'Afrique centrale, considérées comme l'une des plus représentatives au monde. Dans ce même ordre d'idée, l'institution a tenté de donner une plus grande visibilité aux archives Stanley, conservées au musée, au travers de leur présentation dans le cadre de l'exposition « Les trésors des archives Stanley », au Palais royal de Bruxelles en 2007. C'est dans ce même dessein que le musée utilise son site internet pour présenter « le trésor du mois », parmi les objets les plus emblématiques du musée, en décrivant son contexte, mais également son « histoire de vie », jusqu'à son arrivée au musée.

A partir de ces trois raisons, cette rénovation souhaitée sera à la fois architecturale, institutionnelle et muséale. Elle semble revêtir en outre une grande importance au sein des politiques fédérales, tel que le démontre le budget de la rénovation pris en grande partie en charge par l'Etat, très certainement dans le but d'ouvrir de nouvelles relations politiques entre le pays et le continent africain. En effet, le coût total des travaux architecturaux est estimé à plus de 66,5 millions d'euros auxquels s'ajoutent six millions d'euros pour l'aménagement du musée. Cependant, alors que la réouverture des salles du nouveau musée était originellement prévue pour 2010, dans le cadre de la célébration du premier centenaire du musée dans son édifice actuel, le projet prit depuis du retard et les travaux commenceront avec la fermeture du musée en décembre 2013. Ce dernier devrait ainsi rouvrir ses portes en 2017, relayé par la presse, et tout particulièrement par Duplat (2013), qui titrait, dans l'édition du quotidien La Libre du 29 août 2013, « Tervuren : après 10 ans d'attente, enfin le nouveau musée ». Ce musée deviendra alors un Musée de l'Homme en Afrique, ou de la société africaine, depuis un point de vue belge, influencé de la sorte par les musées des cultures du monde, dans une direction similaire à celle prise par le Musée des Tropiques au cours de sa rénovation.

Pour le projet architectural, des artistes de grand renom furent choisis pour la construction du nouveau bâtiment d'accueil. Le concours pour ce dernier, qui sera situé entre le pavillon des colonies et le pavillon de la direction, fut en effet remporté en 2007 par le bureau de Stéphane Beel, architecte belge, également auteur de l'aile neuve du Singel à Anvers et du nouveau Musée M de Louvain. Ce projet architectural, présenté aux visiteurs dans le hall d'entrée du musée et visibles sur les figures 165 et 166, donnera ainsi accès au bâtiment de Girault (classé bâtiment historique) par un couloir sous-terrain, alors que le musée récupèrera son entrée originale, sur la chaussée de Louvain. Outre cet aspect architectural, du point de vue institutionnel, cette rénovation vise par ailleurs à la réorganisation des différents départements et

284 Voir http://www.africamuseum.be/museum/collections/general/index_html. Consulté en novembre 2013.

services au sein des divers espaces répartis dans le parc de Tervuren, dont la figure 167 présente une vision pre-rénovation, par fonctions (recherche, expositions, ...), dans un souci d'efficacité et de centralisation de ces derniers.



Figure 165 : Vue de l'espace « Rénovation du Musée royal de l'Afrique centrale » dans le hall d'entrée du musée.
Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 166 : Maquette du projet de rénovation, dans l'espace « Rénovation du Musée royal de l'Afrique centrale » dans le hall d'entrée du musée. Cliché de l'auteur, 2012. Sur la gauche, on peut y voir le nouveau bâtiment qui sera connecté à l'édifice de Girault par un sous-terrain.

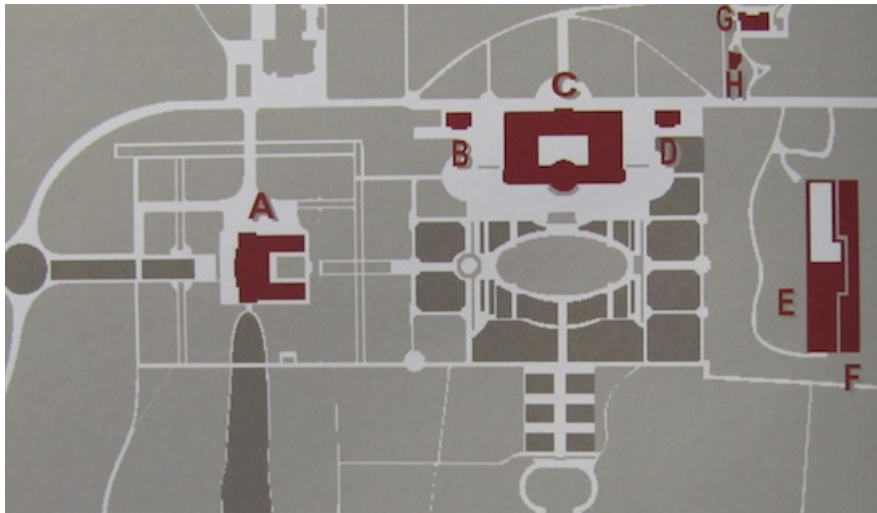


Figure 167 : Plan du site du Musée royal de l'Afrique centrale et de son occupation par les différents services et départements de l'institution: Le palais des colonies (A), le pavillon de la direction (B), le Musée (C), le pavillon Stanley (D), le CAPA (E), les espaces pour les collections conservées dans l'éthanol (F), les locaux de la section d'Histoire du Temps présent (G) et ceux du service des Publications (H). Cliché de l'auteur à partir du plan de situation original, 2012.

Enfin, au niveau muséologique, la définition du nouveau projet se fit de manière participative entre tous les membres de l'institution, à partir d'une équipe interdisciplinaire, alors que chaque département a donné ses idées de rénovation de chacun des espaces expositifs au travers de réunions et de ce qui fut appelé des « *Exhibition Briefs* », demandés aux coordinateurs scientifiques sur base d'un premier scénario de rénovation défini en 2008. A partir de treize documents de travail, fut réalisée la version 9 du scénario, finalisée le 20 septembre 2011, qui constitue la base du projet de rénovation, dont le projet visuel 10, présentée au cours des derniers jours de notre travail de terrain au travers d'une petite exposition destinée aux membres de l'institution, constitue une première évolution.

Selon Terenja van Dijck, responsable de la nouvelle exposition de référence, les objectifs muséologiques de cette rénovation seraient

« de sensibiliser le grand public, à partir d'une attitude active et réflexive, à l'Afrique centrale, tant passée que présente, et de l'informer sur l'histoire coloniale et les relations ayant existé entre la Belgique et l'Afrique centrale, en particulier concernant le Congo » (van Dijck, entretien, mars 2012).

En outre, ce projet répond également à l'objectif de proposer à un public averti des informations ciblées sur les collections, le bâtiment, les recherches en Afrique centrale. En effet, selon la version 9 du scénario de réorganisation, l'Afrique centrale est une région incroyablement riche et diverse, par la nature et la culture mais c'est aussi, et depuis longtemps, un objet de convoitise, dont témoigneraient les collections et l'histoire du musée.

Pour ce faire, en résumant les principales idées du scénario 9 et du projet visuel, l'idée de la rénovation serait de présenter, interdisciplinairement et selon différents points de vue, l'Homme en Afrique, bien qu'ouvrant des comparaisons avec d'autres régions du monde, traitant dès lors des zones de contact et de mobilité. Pour cela, le musée se centrera sur ses propres collections et expertises, mises en avant dans toutes les salles, et qui constitueront, selon le projet visuel, la base de la narration. Ainsi, ce projet de rénovation vise tout particulièrement à la redéfinition

des expositions permanentes actuelles en cinq expositions de référence, dont la constitution est placée sous la direction d'une équipe dans une logique interdisciplinaire. Ces expositions de référence, appelées modules dans le projet visuel 10, seraient ainsi « Museum », « Art & Expressivité », « Homme & Société », « Richesses » et « Paysages & Biodiversité », tel que l'on peut le voir sur la figure 168.

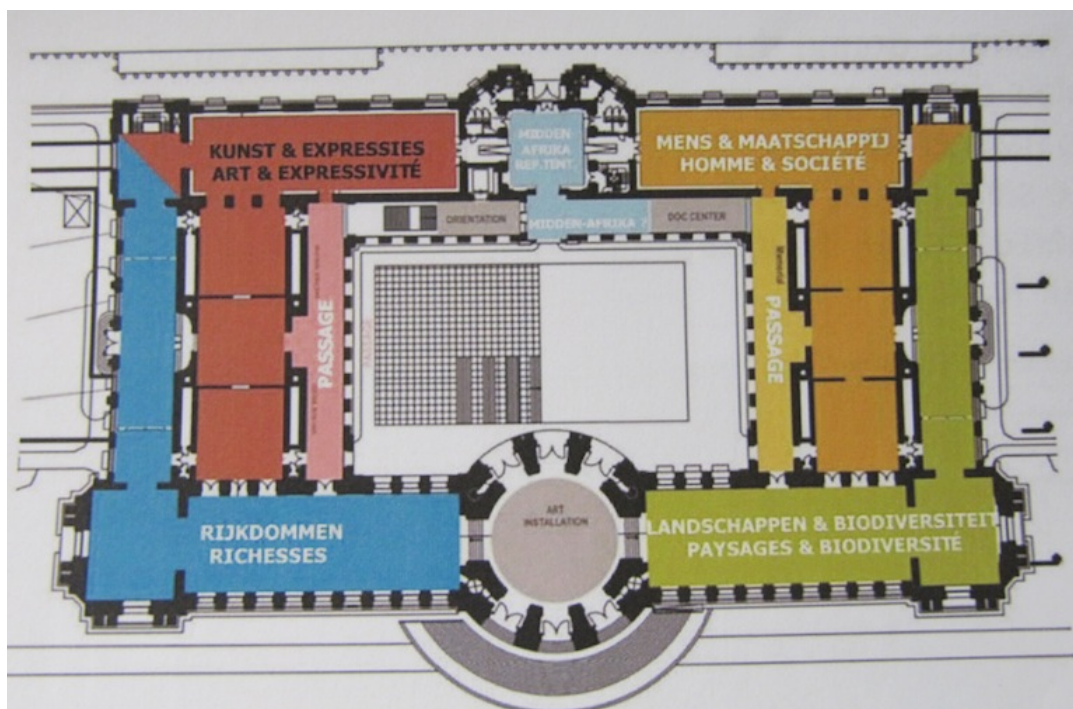


Figure 168 : Plan du musée et présentation des futures expositions de référence. Scénario 9. Cliché de l'auteur à partir du plan original, 2012.

Suivant un espace d'exposition temporaire « Teaser » présentant des chefs-d'oeuvre des collections, le Module « Museum », situé dans le tunnel reliant le futur pavillon d'accueil à l'édifice de Girault, visera ainsi, en guise d'introduction et d'invitation à la réflexion, à présenter la réalité du musée aux visiteurs et son caractère interdisciplinaire. Cet espace traitera ainsi de la gestion des collections, de son histoire et de ses liens avec le colonialisme, de la présentation de sa recherche scientifique actuelle et de ses liens avec la coopération internationale, tout en insistant sur le fait que le musée est un institut de recherche sur l'Afrique, et plus particulièrement sur l'Afrique centrale.

Une fois pénétré au sein du bâtiment, le visiteur aura le choix de poursuivre sa visite dans l'un des deux modules portant sur l'art, l'histoire et la culture de l'Afrique, soit dans « Arts & Expressivité » ou dans « Homme & Société ». Dans le premier cas, il pourra découvrir la manière dont les populations africaines donnent un sens à leur monde au travers de différentes expressions, tout en étant questionné sur la conséquence du retrait des objets de leur contexte original mais également sur l'acquisition de nouvelles significations et interprétations une fois intégrés au musée. Ces questions seront présentées aux visiteurs, non seulement en lien avec le musée, mais également dans toutes les représentations des « Autres », qu'elles soient coloniales ou publicitaires, dans une approche que nous avons pu qualifier de réflexive.

Dans le second cas, le visiteur pourra également découvrir le Module « Hommes et société » dont l'objectif sera de lui présenter la dynamique des sociétés en Afrique centrale, dans la longue durée, et non seulement au cours de l'époque coloniale, abordant de la sorte la société rurale mais également urbaine, tout en questionnant, dans une logique sensiblement anthropologique, le moteur de ces transformations, envisageant dès lors les rencontres et les échanges, notamment entre l'Afrique et l'Amérique.

Enfin, parallèlement à ces modules socioculturels, le visiteur pourra également découvrir deux modules dédiés aux sciences naturelles, qui constitueront la rénovation des actuelles salles de sciences naturelles. Dans le Module « Paysage et diversité », au travers d'une visite de six biotopes (désert, savane, lacs, montagnes, forêts tropicales et environnement maritime), les visiteurs pourront découvrir les fleurs, les paysages, les plantes et les animaux spécifiques aux conditions climatiques auxquelles les hommes sont également confrontés. Dans le Module « Ressources » au contraire, le visiteur sera mis en face de la diversité des ressources minérales et non-minérales de l'Afrique centrale ainsi qu'à l'attention continue portée à ces dernières au cours de l'histoire.

Selon le projet, dont la figure 169 offre une vue de la maquette de l'une des salles d'expositions, la présentation des collections sera centrale. Cependant, bien que les objets ethnologiques y occuperont une place importante, les expositions présenteront également d'autres types d'objets, tels que des archives, des productions audiovisuelles, des photographies, des œuvres d'art contemporain mais également des objets relatifs aux sciences naturelles, tandis que les « Blackbox », situés au centre de chacun des modules se centreront sur le patrimoine immatériel, au travers particulièrement de projections.

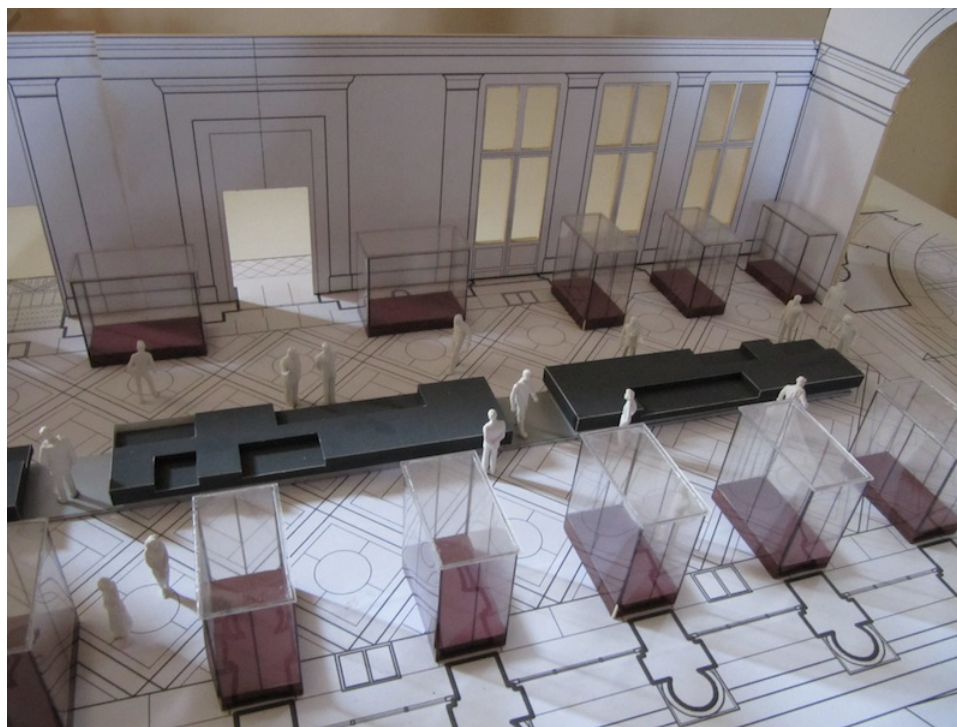


Figure 169: Maquette de l'intérieur des salles d'exposition. Cliché de l'auteur, à partir de l'original, 2012.

7.3.2. Une phase actuelle de transition

Alors que ce projet n'était pas encore en marche au cours de la réalisation de notre travail de terrain, le musée présentait une profonde hétérogénéité dans ses expositions permanentes, illustratrice du processus de transition et de réflexion dans lequel se situait le musée. Certaines expositions temporaires réalisées au cours des années 2000 furent en effet sédentarisées, tandis qu'une salle mettait en valeur le caractère esthétique des collections et que d'autres expositions présentaient les caractéristiques culturelles des peuples de l'Afrique centrale des années 1950-60, en lien avec la faune et la flore. En outre, les expositions présentent différents registres au cours du temps dans la muséographie et la scénographie mises en place. Ainsi, dans la salle de la girafe, certaines vitrines ont recours à l'humour dans la scénographie, que l'on retrouve très peu dans les autres salles de l'institution.

Lors de notre phase de recherche au sein du musée, comme on peut le voir sur la figure 170, les expositions permanentes pouvaient se diviser en sciences naturelles ou en sciences sociales et culturelles. On y trouvait ainsi des salles liées aux sciences naturelles du Congo, composées de la salle de la girafe et des insectes, de la salle des crocodiles, de la salle des oiseaux, de la salle des animaux empaillés, de la salle de botanique et de la salle de l'éléphant, qui constitue l'un des objets le plus fameux et populaire de l'institution, acquis dans le cadre de l'exposition universelle de 1958, qui montrait une colonisation brillante du Congo, bien que cette dernière touchait alors à sa fin.



Figure 170 : Plan de l'institution, dans le cadre de l'exposition « Uncensored ». Cliché de l'auteur à partir de l'original, 2012.

Du point de vue muséographique, certaines de ces salles présentent un aspect homogène, qualifiable « d'œuvres d'art totales ». En effet, situées dans un cadre représentant les paysages du Congo au travers de peintures murales, les vitrines du début du siècle que l'on y retrouve exposent les collections entomologiques et des invertébrés tandis que des animaux empaillés sont exposés, soit à l'air libre, comme c'est le cas de la girafe ou de l'éléphant, représenté sur la figure 171, soit dans des vitrines, en tant que dioramas de leurs habitats naturels. Ces derniers

furent construits par l'équipe du musée entre 1959 et 1972, lorsque les animaux étaient classés par taille. La plus fameuse de ces salles est très certainement la salle des crocodiles, illustrée sur la figure 172, très peu remaniée depuis sa construction en 1910, et qui permet dès lors de documenter la muséographie ainsi que l'ornementation du musée à cette époque.



Figure 171 : Vue de l'éléphant. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 172 : Vue de la salle des crocodiles. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre ces salles des sciences naturelles, le musée présentait également deux salles présentant l'ethnographie de l'Afrique centrale, constituées au cours des années 1960. Ces dernières furent constituées au cours des années 1960, inspirées du paradigme du Musée de l'Homme, et

présentent les différents groupes culturels du Congo. Dans la salle d'ethnographie comparée, les collections sont présentées par thématiques (la métallurgie, le tissage, le mobilier, le transport la pêche, l'agriculture, la guerre, les narcotiques et les stimulants, les parures et vêtements, la vannerie, l'enfance et les jeux, la mort et enfin la culture des ancêtres). Dans la salle d'ethnographie d'Afrique centrale, représentée sur la figure 173, au milieu de laquelle est exposée la grande pirogue, l'une des pièces les plus populaires de l'institution, les différents groupes culturels sont présentés dans des vitrines au travers de l'exposition de leurs objets les plus représentatifs, dont l'usage et l'identification varient selon les informations obtenues par les anthropologues de l'époque et dont l'exposition oscille entre présentation contextuelle et esthétique, tel que l'illustrent les figures 174 et 175.



Figure 173 : Vue de la salle d'ethnographie d'Afrique. Cliché de l'auteur, 2012.



A gauche ; figure 174 : Vue de la vitrine dédiée aux Luba. A gauche ; figure 175 : Vue de la vitrine dédiée à la pêche. Clichés de l'auteur, 2012.

Outre celles-ci, l'institution présentait également quatre salles d'histoire. La première, la « salle du mémorial », inaugurée en 1934, témoigne de l'histoire coloniale de l'institution en exposant les différents symboles de cette dernière et des vitrines de l'époque, que nous analyserons plus en détails. Une deuxième salle présente l'histoire et la vie de Stanley et tout particulièrement son rôle dans l'exploration de l'Afrique centrale. Une troisième salle, « Congo. Le temps colonial », représentée sur la figure 176, et qui constitue une partie sédentarisée de l'exposition temporaire « La mémoire du Congo : la période coloniale » (2005), présente l'histoire de l'Etat indépendant du Congo et du Congo Belge.



Figure 176 : Vue de l'exposition permanente « Congo. Le temps colonial ». Cliché de l'auteur, 2012.

Enfin, la dernière exposition permanente est constituée par la salle d'art, rénovée en 2006 en lien avec le département d'anthropologie, qui présente l'aspect esthétique des œuvres. En se référant à cette salle, illustrée sur la figure 177, en se positionnant dans la fameuse dichotomie art/ethnologie, la responsable du département d'anthropologie, Anne-Marie Bouttiaux, rappelle les limitations du musée ethnologique soulevées par Boas dès 1907. En effet, selon cette dernière,

« cette salle permet de représenter les points communs entre les différentes cultures au travers de l'appréciation de l'objet pour lui-même. En effet, la vision ethnologique mène toujours à une impasse. On n'atteint jamais la connaissance d'une société en mettant ses objets dans les musées. Ainsi, l'abord des cultures doit être esthétique et non pas ethnologique » (Bouttiaux, entretien, mai 2012)

Notons cependant, qu'outre cet intérêt pour l'aspect esthétique des œuvres, certains membres de l'équipe du musée critiquent l'absence d'historiens d'art de l'Afrique. En effet, selon Julien Volper, commissaire assistant de la section d'ethnographie du musée,

« il semblerait que l'histoire de l'art de l'Afrique n'existe plus dans les musées. En effet, alors qu'au sein des musées d'art européens, on ne trouve que des historiens de l'art, au sein des musées ethnographiques la plupart des conservateurs sont des ethnologues » (Volper, entretien, mai 2012).



Figure 177 : Vue générale de la salle d'art. Cliché de l'auteur, 2012.

Finally, in one of the two spaces formerly dedicated to temporary exhibitions, let us note the permanent exhibition « Fleuve Congo », represented in figure 178, which presents a contemporary vision of nature and culture through the journey of the Congo river, and which consists in a sedentarisation of the exhibition « Fleuve Congo. 4700 km de nature et culture en effervescence » presented in 2010-2011, in the framework of the project « Congo 2010 » which celebrated the fiftieth anniversary of the independence of the Democratic Republic of the Congo.



Figure 178 : Vue de l'exposition « Fleuve Congo ». Cliché de l'auteur, 2012.

Cette hétérogénéité des expositions permanentes, avant la fermeture du musée en décembre 2013, ainsi que les enjeux de la rénovation furent particulièrement compris par les visiteurs de l'institution, de différentes nationalités, si l'on observe leurs commentaires dans le livre d'or de l'institution. Parmi les nombreux commentaires, notons ainsi ce visiteur qui a soulevé, en anglais, ce qu'il considère comme une absence de traitement de l'histoire coloniale, en lien avec l'exposition « Uncensored » « Non censuré ? C'est une honte !! Combien de temps l'histoire coloniale continuera-t-elle à être déniée dans ce musée ? ». Notons également cette autre personne qui, en lien avec le projet de rénovation, se demandait s'il s'agissait actuellement du Musée de l'Afrique centrale ou du Musée du Congo (« Musée de l'Afrique centrale ou Musée du Congo »).

Un autre visiteur germanophone traita ainsi de l'air du temps colonial dégagé par le musée, qu'il comprit comme une optique réflexive de l'institution. Cette personne indiquait ainsi « Un musée du musée. C'est ce que j'ai voulu lire ». Un autre commentaire se réjouit de la future présentation de l'Afrique contemporaine dans le projet de rénovation, indiquant « C'est bien de voir que le musée se concentrera sur l'Afrique contemporaine plus que sur l'Afrique colonisée car elle a bien plus à nous offrir que cela ». Le caractère exotisant du musée, fut également soulevé par un visiteur qui indiqua « Cela me donne l'envie d'aller en Afrique. C'était magnifique », alors qu'une personne évaluait positivement les expositions permanentes de l'institution en indiquant « Que de merveilles ! Quels beaux compléments aux cours d'ethnologie reçus à l'école en 1967 !! Je reviendrai [...] ». Enfin, en lien avec la présentation de la faune et de la flore, et son caractère démodé muséologiquement parlant, un visiteur indiqua « Pas mal, mais je préfère les zoos ! ».

7.4. Intégration du multiculturalisme et stratégie décolonialiste du musée

A partir de la définition de ce processus de rénovation, et de son histoire particulière, le Musée de l'Afrique centrale de Tervuren propose une approche originale de la question du multiculturalisme, en tant que possibilité de décoloniser le musée, au travers du traitement de l'histoire coloniale belgo-congolaise. En effet, l'institution propose de présenter cette histoire à partir de différents points de vue, tant belge que congolais, mais également des diasporas africaines vivant en Belgique, qui constituent l'une des conséquences les plus claires de cette histoire commune.

7.4.1. Une omniprésence du passé colonial

Comme conséquence de l'histoire du musée et de ses liens intrinsèques avec l'histoire coloniale belge, le musée donnait encore l'impression, lors de notre travail de terrain en 2012, d'un « musée de la mémoire coloniale belge », en paraphrasant la notion de « lieu de mémoire » employée par Nora (1989), en incarnant un musée où la mémoire s'est cristallisée. Dans ce sens, cet aspect du musée correspond à une logique tout à fait différente de la perspective du Musée Pitt-Rivers de l'Université d'Oxford analysé précédemment dans le sens où cette situation est

due, à Tervuren, à l'absence de rénovation depuis plus de cinquante ans à l'inverse du musée britannique où cette situation est la conséquence d'une volonté de l'institution.

Alors que la réflexion sur l'histoire coloniale commençait à faire son entrée en Belgique, cette caractéristique fut soulevée en 2002 par le nouveau directeur du musée, Guido Gryseels, qui le qualifia dès son arrivée à la tête de l'institution de « musée du musée » ainsi que de « relique de ce qu'était un musée colonial » (cité dans Duplat, 2013)²⁸⁵. Muteba Rahier ajouta que l'aspect de ce musée constitueraient des symptômes et des supports du racisme reflétant et renforçant « un certain déni de responsabilité pour le passé colonial dans la société civile belge » (Muteba Rahier, 2003 : 77), alors que Hasian et Rulon (2010) le qualifièrent de dernier musée colonial du monde. Cette idée fut ensuite relayée par de nombreux médias, dont Jeune Afrique, par Meunier notamment, qui le qualifia en 2010 de « voyage dans le temps colonial » (Meunier, 2010a) ou encore de « formol belge » (Meunier, 2010b).

Cette présence coloniale se retrouve en termes conceptuels au sein des expositions permanentes, au travers de la tentative de représenter sous un même toit la nature et la culture intemporelles de l'Afrique centrale, tandis que, au sein des salles ethnographiques, l'histoire fait son entrée avec l'exploration occidentale et la colonisation de la fin du XIXe siècle (Couttenier, 2010). Ainsi, pour paraphraser Fabian, le Musée de Tervuren se serait développé « en oubliant l'Afrique, c'est-à-dire, en refusant de reconnaître la contemporanéité de l'Afrique traditionnelle (Fabien, 2007 : 70).

Cette présence coloniale est cependant surtout visible, de manière explicite, dans les nombreuses références faites au roi Léopold II dans de multiples détails architecturaux et sculptés de l'édifice, mais également dans le programme iconographique que l'on y retrouve, tel que cela fut soulevé dans de nombreuses publications²⁸⁶. C'est ainsi tout particulièrement le cas des « groupes ethnographiques », conçus pour animer les salles d'exposition ethnographiques du Palais des colonies et du Musée du Congo Belge au début du XXe siècle, dont la figure 179 représente l'un des exemples les plus fameux. Notons ainsi tout particulièrement le cas du « Groupe des Aniota », sculpté par Wissaert et acquis par le musée en 1913, représentant la société des Aniota alors assimilée à des pratiques obscurantistes. Cette statue, représentée sur la figure 180, fut tout particulièrement intégrée à l'imaginaire collectif belge, mais également européen, en servant d'inspiration à certaines représentations que l'on retrouve dans l'album « Tintin au Congo » du dessinateur Hergé.

285 Voir <http://www.lalibre.be/culture/arts/tervuren-apres-10-ans-d-attente-enfin-le-nouveau-musee-521ec3aa3570e717dc05bb00>. Consulté en novembre 2013.

286 Notons, entre autres, les publications de Couttenier, muséologue de l'institution (2008, 2010) ainsi que celle d'Aydemir (2008).



A gauche, figure 179 : C. Samuel (date inconnue). *Vuakusu Batetela défendant une femme contre un arabe*. Sculpture. A droite, figure 180 : P. Wissaert (avant 1913). *Les Aniota*. Sculpture. Clichés de l'auteur, 2012.

Cette sculpture est ainsi devenu l'un des symboles du caractère colonial de l'institution que le musée tente d'évacuer, comme en témoigne sa représentation dans la toile « réorganisation » de Chéri Samba de 2002, représentée sur la figure 181, où des africains, et tout particulièrement leurs diasporas en Belgique, tentent de retirer la sculpture du musée, tandis que les membres du personnel tentent de la conserver, dans l'idée qu'elle témoigne dans le présent du passé colonial de l'institution, en tant que « musée du musée ». Face à cette situation, le directeur de l'institution s'exclame, dans un parfait bilinguisme supposé typiquement belge, que « C'est vrai que c'est triste mais eigenlijk moet het museum volledig georganiseerd worden » (C'est vrai que c'est triste mais le musée doit être complètement réorganisé), faisant de cette œuvre une représentation tout à fait illustratrice du traitement réservé à ce passé colonial au sein de ce processus de transition. C'est très clairement pour cette raison que l'œuvre fut choisie comme illustration du scénario 9 de la rénovation de l'institution.



Figure 181 : Détail de C. Samba (2002). *Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. Reorganisatie. Musée Royal de l'Afrique Centrale. Réorganisation.* Acrylique sur toile. Cliché de l'auteur à partir de l'originale, 2012.

Outre ce groupe des Anioto, ce passé colonial se retrouve tout particulièrement dans la salle du mémorial (figure 182), inaugurée en 1934, jadis salle de la présence belge outre-mer, et qui a conservé certaines de ses vitrines originales, concentrant les symboles coloniaux les plus expressifs de l'institution. C'est ainsi le cas des documents évoquant la découverte de l'Afrique par le monde occidental, la lutte contre les esclavagistes qui constituait l'une des justifications de la présence belge sur le territoire dès l'Association Internationale Africaine, mais également des plaques commémoratives, dont le mémorial à la mémoire des 1508 belges morts entre 1876 et 1908 dans l'Etat indépendant du Congo.



Figure 182 : Vue générale de la « salle du mémorial ». Sur la droite de l'image, on peut voir le groupe de l'Anioto. Cliché de l'auteur, 2012.

Notons également le cas de la « Rotonde », actuelle entrée du musée, où sont encore exposées dans des niches les sculptures d'Arène Matton, présentant l'œuvre civilisatrice belge et la lutte contre l'esclavage, représentée sur la figure 183, ainsi que les quatre groupes ethnographiques sculptés d'Herbert Ward présentant la vie quotidienne des congolais, dont un exemple est visible sur la figure 184.



A gauche, figure 183 : A. Matton (date inconnue). *La Belgique apportant le bien-être au Congo*. Sculpture. A droite, figure 184: H. Ward (date inconnue). *Le faiseur d'idoles*. Sculpture. Clichés de l'auteur, 2012.

A partir de ces témoignages de l'histoire coloniale et du rôle du musée, alors que le rôle colonial de la Belgique entra de plus en plus dans l'agenda public à partir des années 1990, le musée engagea une profonde réflexion quant à son rôle historique dans la propagande coloniale au cours de son processus de rénovation. En effet, l'un des objectifs de l'institution est, depuis cette époque, d'informer les visiteurs sur le fait qu'ils entrent dans un bâtiment historique à vocation de propagande coloniale mais que, bien qu'il existe une continuité dans le bâtiment, il existe cependant une très nette rupture dans le discours proposé par le musée.

Ainsi, au sein de cette rénovation, le traitement du colonialisme est conçu, selon nous, comme un point d'inflexion dans l'histoire de l'institution, lui permettant de se rénover, en assumant son histoire de manière apaisée et décomplexée. Dans ce sens, le musée conçoit cette histoire, non pas comme un « patrimoine difficile » et tabou, mais bien comme une partie de l'histoire de l'institution que cette dernière, et dès lors l'ensemble du peuple belge et des diasporas africaines, doit assumer en la présentant sans concession, bien qu'il puisse encore y avoir des zones d'ombre. Cette politique de l'institution est ainsi similaire au traitement réservé par les musées britanniques, suite à une décision gouvernementale, au rôle joué par ce pays dans le commerce des esclaves.

Perçue de cette manière, cette étape de décolonisation au cours des dix premières années du millénaire est indispensable pour pouvoir aborder les sociétés africaines du présent à la lumière de leur passé, et des relations coloniales, tel que prétend le faire le projet de rénovation. Ainsi, bien que Seiderer, assistante de recherche de la Section d'Ethnographie, affirme que

« le Musée ne s'est pas entièrement décolonisé car la Belgique continue de croire qu'elle est spécialiste du Congo, du fait des liens historiques qui unissent les deux pays mais également du fait des recherches et des réflexions qu'elle y mène » (Seiderer, entretien, mai 2012)

au sein du projet de rénovation, l'institution semble vouloir dépasser ce passé colonial, en se centrant sur la présentation de l'Homme en Afrique. Cette histoire sera cependant toujours présente au sein des expositions, sans pour autant constituer la base du projet. En effet, selon Christine Bluard, directrice du service des publics et membre de l'équipe de rénovation,

« au sein du futur projet, afin de traiter de cette histoire coloniale et de la présenter aux visiteurs, le musée se concentrera plutôt sur la présentation de la pédagogie coloniale et ses différentes composantes que sur le passé colonial » (Bluard, entretien, mai 2012).

Ainsi, dans cette optique « méta-muséale » portant sur la pédagogie coloniale, le projet prévoit de conserver certaines salles qui ont peu changé depuis l'inauguration de l'institution. Ce dernier a décidé de conserver la « salle des crocodiles » en tant que témoin des techniques muséographiques du début du siècle, plutôt que la « Salle du mémorial », et dont la légitimité fut amplement débattue. Certains muséologues, fortement influencés par la réflexion postcolonialiste souhaiteraient ainsi voir conserver cette partie de l'histoire de l'institution. C'est ainsi le cas de Bambi Ceuppens du département d'histoire et des services scientifiques généraux et commissaire, entre autres, de l'exposition « Indépendance ! » que nous analyserons, et qui souhaitait la création d'un musée du musée colonial qui aurait permis de comprendre la construction de l'image de l'autre.

Au contraire, l'historien Zana Etambala, académicien et historien de la section de l'histoire du temps présent du musée, indique que, alors que l'histoire de la République démocratique du Congo a dépassé la moitié de son histoire en tant que pays indépendant, cette histoire ne se situera sans doute plus au sein des préoccupations sociales au cours des prochaines années (cité dans Gérard, 2010 : 75). L'auteur questionne ainsi la pertinence du traitement de cette histoire coloniale sous prétexte que les deux pays ont une période historique en commun, en la comparant à la présence chinoise au Congo, devenue l'un des principaux acteurs de son économie, mais absolument absent du musée belge.

Outre ces prises de positions concernant le passé colonial, notons que le service anthropologique de l'institution interprète cette volonté du musée comme le symbole de l'importance prise par le service éducatif dans les musées ethnologiques, qui coordonne en effet le processus de rénovation du musée. En effet, comme le démontraient Schiele et Landry (2013) les équipes de didactique possèdent actuellement de plus en plus de poids au sein des musées, constituant de la sorte l'évolution des musées de société. Ainsi, au Musée de Tervuren, outre son influence dans le processus de rénovation, notons que l'équipe de didactique prépare en général les expositions, après s'être réunie avec les chercheurs qui leur fournissent les contenus. Cette

pratique fut cependant grandement critiquée par certains membres du service d'anthropologie pour qui le discours des expositions s'en verrait de plus en plus simplifié.

Outre ce « conflit » latent, pour tenter de se décoloniser, au cours de son processus de rénovation, l'institution a mis en place une série d'expositions temporaires de référence et d'activités ainsi que de nouvelles acquisitions de collections, tel que nous l'analyserons. Par ailleurs, cette dernière a surtout mis en place une méthodologie particulière, au travers de la collaboration permanente entre le musée et les communautés africaines vivant en Belgique, principalement de première génération.

7.4.2. « Des indigènes aux diasporas ». La mise en place de pratiques muséologiques participatives

Depuis la définition de la nouvelle mission de l'institution, en vue de sa rénovation, la participation des homologues africains est considérée comme capitale aussi bien dans les projets internationaux qu'en Belgique, moyennant la participation des populations congolaises et africaines. En effet, selon l'idée que l'histoire du musée ainsi que de ses collections appartiennent autant à la mémoire des Belges qu'à celle des populations d'Afrique centrale et de leurs diasporas, l'institution a tenté d'associer dès le début des rénovations, les ressortissants des pays d'Afrique d'où proviennent la quasi-totalité des collections du musée (Djongakodi, 2007 : 44).

Cette notion de diaspora est comprise par Ken Ndiaye, collaborateur scientifique et culturel du musée, comme « n'importe quelle population vivant en dehors de son territoire d'origine, réel ou mythique, et organisée pour maintenir avec le territoire des liens culturels, économiques et politiques pérennes, et également d'affirmer sa contribution spécifique dans la société réceptrice » (Ndiaye, 2011 : 31). Cette notion, préférée à celle d'immigrés, est ainsi plus large que la notion de « communautés sources », utilisée par les musées anglo-saxons, en lien avec les populations autochtones ou les Premières Nations, car le Musée de Tervuren y ajoute le concept de déplacement géographique (ou encore de transnationalisme). Dans ce sens, la participation de cette diaspora au musée se base sur le principe que ces populations entretiennent des relations avec le contexte d'origine, apportant dès lors à l'institution une vision « *d'insider* » du continent représenté, bien en lien avec l'approche « sujet-objet » définie par Ames (1992) dans le contexte de la muséologie participative.

A la différence d'autres institutions analysées jusqu'à présent, la participation des diasporas africaines en Belgique s'est ainsi transformée en une méthodologie de premier plan dans le processus de transition de l'institution, qui devrait en outre se prolonger et prendre une place permanente au sein du nouveau projet. En effet, de par leur participation dans la construction d'une nouvelle image de l'Afrique ainsi que d'un effort de décolonisation conjoint de cette histoire coloniale partagée, visible dans l'institution, et choquante selon un certain nombre de ses représentants, leur participation est essentielle pour l'institution afin d'entamer dans le futur de nouvelles relations avec l'Afrique, dont ils sont les principaux représentants en Belgique.

Cette participation s'est formalisée en 2003 au travers de la création d'un organe consultatif du musée intégré dans son organigramme institutionnel, le COMRAF (Comité Musée royal de l'Afrique centrale-Associations Africaines), composé de dix-sept personnes provenant de la

communauté d'Afrique centrale de Belgique (principalement de République démocratique du Congo, du Burundi et du Rwanda) ainsi que de certains membres du personnel du musée. Le but du COMRAF est ainsi de donner l'avis des diasporas africaines, au moyen de ses représentants siégeant en son sein, sur les activités culturelles et éducatives du musée ainsi que ses expositions au cours de cette transition ainsi que sur le projet de rénovation. L'article 3a de la charte du COMRAF précise ainsi que sa mission consiste à :

« réfléchir et à faire des propositions et des recommandations sur tout aspect concernant le fonctionnement et les activités du MRAC, plus particulièrement (mais pas exclusivement) sur le contenu et la programmation des expositions, des activités éducatives et culturelles »²⁸⁷.

Outre cette fonction consultative, notons également que le COMRAF sert de moyen de communication de l'institution vers l'ensemble de la diaspora africaine afin de l'attirer aux expositions en tant que public mais également en tant que collaborateur du musée.

Ces dernières participèrent également tout particulièrement avec l'institution au cours de l'élaboration des projets culturels. En effet, dans la mise en place de ces derniers, réalisés chaque année par le service Education & Culture en lien avec les communautés africaines de Belgique, les animateurs, les artistes et les spécialistes d'origine africaine participent à la sélection du contenu et à la réalisation des activités éducatives et culturelles. Notons ainsi tout particulièrement le cas des journées « Africa <> Tervuren » réalisées bisannuellement au mois de mai, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du musée et dont le but est d'établir des liens entre la ville de Tervuren, et la Belgique en général, et l'Afrique, au travers des diasporas.

Chacune de ces éditions, depuis la première en 2004, est réalisée conjointement avec les diasporas sur une thématique spécifique, en lien parfois avec les expositions temporaires, incarnant un forum de l'Afrique contemporaine et de la diaspora africaine en Europe²⁸⁸. En effet, à l'image des fêtes de la diversité présentées dans de nombreuses villes occidentales, cette journée propose aux participants des ateliers, des films, des formes artistiques telles que la musique et la danse, du théâtre ou du cirque, plongeant le musée le temps d'une journée ou d'un week-end dans une ambiance africaine, dans le but de les ouvrir à la diversité, mais également de les attirer vers le Musée et de les fidéliser en tant que visiteurs.

En 2011, la septième édition de la journée, intitulée « Mix it up ! » et attirant plusieurs centaines de personnes, portait ainsi sur la modernité, dans le cadre de l'exposition « Modernité fétiche », et tout particulièrement sur les arts hybrides et contemporains, en tant que résultats d'une fécondation croisée des cultures. Des spectacles de hip-hop, de capoeira mais également des concerts de « rumba congolaise » furent ainsi présentés au public au cours de cette journée, puisant leur inspiration dans des expressions des patrimoines culturels africains. Par ailleurs, au

287 Voir <http://www.africamuseum.be/museum/about-us/doc/comraf-charte.pdf>. Consulté en novembre 2013.

288 En 2004, « Paroles d'Afrique », portait sur les formes de communication en Afrique. En 2005, « Congo Ya Biso » portait sur la République démocratique du Congo. En 2006, « Calebasses en fête » portait sur la Calebasse. En 2007, « Look ! » portait sur la mode et le vêtement. En 2009, « Mask-Up ! » portait sur les masques et les identités, en lien avec l'exposition temporaire « Persona » du Musée.

cours de cette journée, il était possible de visiter le « Matchbox on Tour », une exposition temporaire « sur roulettes », dans laquelle un duo d'artistes, l'un occidental, l'autre non-occidental, exprimèrent leur vision de la diversité culturelle au travers de leur art.

Soucieux de diffuser cette méthodologie participative et de l'approfondir dans le contexte de cette rénovation, et alors que les musées ethnologiques repensent depuis les années 2000, les liens à établir avec les diasporas, le Musée royal de l'Afrique centrale, sous la direction de Bouttiaux, a dirigé un projet de recherche européen avec d'autres musées européens préoccupés par cette question. La première version de projet, « READ-ME » approcha cette méthodologie avec le Musée Pigorini de Rome, le Musée du Quai Branly, le Musée ethnologique de Stockholm ainsi que le Musée du Carnaval et du masque de Binche, en lien avec les diasporas. Ce projet se finalisa avec l'exposition « Persona » (2009-2010), comme résultat scientifique de ces questionnements, qui tentait de mettre en dialogue l'histoire des masques africains exposés avec les peuples qui les avaient créés, en lien avec des œuvres d'artistes contemporains issus notamment des diasporas, tel que cela avait déjà été mis en place par l'exposition « Les magiciens de la terre » de Paris.

Suite à cette première version du projet, une nouvelle édition, le « READ-ME II » fut mis en place en coopération avec le Musée de Tervuren, mais cette fois sous la tutelle du Musée Pigorini de Rome, en lien également avec les représentants des diasporas des différents pays participant au projet. Dans ce contexte, notons la Rencontre internationale sur le thème « Sujets/objets migrants » réalisée au Musée royal de l'Afrique centrale le 13 et 14 octobre 2011 qui s'inscrivait dans une interrogation commune des acteurs, concernant la politique culturelle élaborée à l'égard du patrimoine des sociétés « autres » et la politique intérieure adressée à l'encontre des populations immigrées. L'objectif était de confronter ces deux pratiques menées à l'échelle nationale et européenne et d'en expliquer les formes, les enjeux et éventuellement les paradoxes. Tout comme la première version du projet, les recherches de cette deuxième recherche furent présentées dans le cadre de l'exposition « *(S)oggetti migranti* » du Musée Pigorini.

Notons cependant, qu'outre la présentation de cette expérience mise en place par le musée, les résultats de cette collaboration furent jugés comme mitigés par certains membres de l'institution, tant dans la tenue des réunions que dans la méthodologie de participation élaborée. En effet, dans le premier cas, Isabel Van Loo, employée du musée et responsable des relations entre le musée et le COMRAF, nous confessait

« que la tenue de ces réunions est très complexe, tant dans son organisation que dans sa tenue. Par ailleurs, la participation des diasporas se réalise moyennant paiement aux assistants qui peut mettre en péril le désintérêt de la participation de ces derniers » (Van Loo, entretien, mai 2012).

Outre cet aspect, c'est cependant dans la méthodologie, qui constitue la légitimité même de l'entreprise, que cette pratique fut critiquée par certains membres de l'institution. Ces réactions nous apportent ainsi quelques éléments de réponse importants quant à la réflexion muséologique théorique portant sur la muséologie participative.

Cette pratique du Musée fut en effet contestée principalement pour trois raisons. Premièrement, à partir d'une vision critique des pratiques jugées postmodernes, la participation des communautés refléterait une approche émotive de l'histoire, qui a pu être perçue comme

contraire à l'approche scientifique souhaitée du musée. Cette pratique est en effet importée des musées de l'immigration, où ces deux approches ne sont pas exclusives, où l'approche « scientifique » fait place aux récits personnels, aux anecdotes et à l'émotion.

Deuxièmement, selon la conférence donnée par Bouttiaux (2012b), dans le cadre de la conférence du projet RIME au Musée Pigorini en 2012, le problème du travail entre les musées et les diasporas est que les institutions les considèrent à la fois comme membre de la société civile, pouvant dès lors donner leur avis sur la légitimité de l'institution, mais également comme membre de la communauté scientifique, donnant dès lors leur avis scientifique sur l'institution. Selon l'auteur, cette double appartenance des diasporas aurait pour effet que bon nombre de ces expériences reste dans le discours de bonne intention.

Enfin, selon la muséologue (Bouttiaux, 2012b), le principal problème de ce type de pratique est que la participation des diasporas se limiterait, en tant que membre de la société civile, à confirmer le discours du musée ainsi que ses positionnements que ces représentants des diasporas auraient intégré inconsciemment au cours des réunions. Cette pratique pourrait ainsi soulever le risque de certains musées de se diriger vers ces communautés dans un esprit de bonne conscience, alors que ces dernières, lui confirmeraient les positions institutionnelles, intégrées et assimilées avant même leur participation. Selon cette critique, les conséquences réelles de cette participation seraient considérablement limitées tandis que les effets sur les pratiques muséologiques seraient négligeables. Rappelons dans ce sens l'interprétation déjà formulée dans le cadre de la tenue de l'exposition « Into the heart of Africa », traitée précédemment, par Cuyler Young Jr, directeur du Musée royal de l'Ontario. Ce dernier affirmait ainsi :

« Premièrement, on consulte quand on pense qu'il y a une bonne raison de consulter, ce qui, je suspecte, est assez rare. Deuxièmement, on se rappelle qu'il est impossible de consulter une communauté. De telles choses n'existent pas. Le mieux que l'on puisse faire est de sélectionner un éventail d'opinions individuelles. Troisièmement, on ne consulte pas des gens que l'on suspecte d'avoir une vision étroite et particulière [...]. Quatrièmement, on consulte d'une certaine manière et à un certain degré en fonction des problématiques. On consulte ainsi dans une certaine mesure les indigènes par rapport à une galerie ethnologique qui traite des aspects de leur culture vivante. On ne consulte pas les communautés iraniennes de Toronto par rapport à une galerie sur l'Iran préhistorique » (Cuyler Young Jr, 1993 : 180)

Cependant, outre ces critiques, suite à cette présentation du passé colonial au sein des expositions, ainsi qu'aux liens établis avec les représentants des diasporas africaines, il semblerait que les traumatismes liés à cette histoire coloniale aient un lieu d'expression au sein du musée à l'intérieur de cette phase de transition. Ainsi, et bien que cette attitude pourrait être encore beaucoup plus développée, selon certains membres du musée ou membres de la société belge, et bien que le racisme existe autant dans la société belge que dans le reste de l'Europe, il semblerait que le traitement de l'histoire coloniale belge, assumé par la population, ses représentants politiques et les représentants des diasporas, ait permis la naissance d'un débat public ayant détendu les tensions qui y existent dans d'autres pays.

7.5. Mise en place de nouvelles politiques multiculturelles

Afin d'incarner un « musée moderne » réflexif, décomplexé de son passé colonial et ouvert vers l'Afrique contemporaine en tant que conséquences de l'influence du discours multiculturel, une série d'expositions furent mise en place, au rythme de deux par an et très différentes entre elles, qui précédèrent la fermeture de l'institution et illustrèrent ce processus de transition, où tous les départements sont censés travailler. De manière générale, les expositions temporaires peuvent être classées selon deux grands types. La première grande politique constitue la réflexion sur le passé colonial de la Belgique et le rôle joué par le musée au sein de la propagande coloniale. La seconde est la présentation de l'Afrique contemporaine, tant culturelle que naturelle, afin de donner une visibilité aux recherches actuelles développées par l'institution et ses partenaires, qui prendront un rôle de première importance dans la rénovation.

7.5.1. Le traitement de l'histoire coloniale

En vue de sa rénovation, le musée belge mit en lumière son passé colonial au travers de diverses expositions, en se convertissant, selon Christine Bluard du Musée, en un « laboratoire pour repenser le musée » (Bluard et Lagae, 2011 : 115). La première exposition de ce type, que l'on pourrait qualifier de « réflexive », et portant sur l'histoire du colonialisme en tant que partie intégrante de l'histoire nationale belge, fut « ExitCongo Museum » en 2001, analysée par Wastiau (2000), Luntumbue (2001) et Corbey (2001). Cette exposition d'auteur proposait ainsi une réflexion conjointe de Wastiau, du département d'anthropologie de l'institution et désormais directeur du Musée d'ethnographie de Genève, sur la possibilité de rénover le musée, dans un contexte marqué par les nouvelles relations interculturelles, en proposant une réflexion critique sur les collections et leur constitution. L'exposition se proposait ainsi de montrer différents aspects de l'histoire de l'acquisition des collections, « l'histoire de vie des objets » (Wastiau, 2000), des classements et des expositions afin que les visiteurs puissent comprendre que leur histoire, celle des objets et celle des Congolais ont quelque chose en commun que l'étude des pièces peut nous aider à dégager et à débattre (Wastiau, 2002 : 99-100).

Pour ce faire, l'exposition partait de la présentation des collections du musée, déjà exposées en 1995 lors de l'exposition « Trésors cachés du Musée de Tervuren ». Le musée présentait ainsi, dans un premier temps, l'histoire sociale des objets, et comment ces derniers étaient arrivés au musée. Dans un deuxième temps, l'exposition proposait une réflexion sur la manière de présenter les objets, en s'attardant notamment sur la redécouverte de l'art primitif. Elle remettait ainsi en perspective les modèles hérités de production culturelle, d'historiographie et de muséologie fondés sur un idéal de « primitivité » africaine, sur l'autorité « scientifique » et sur l'anonymat présumé de l'artiste. Cette exposition était ainsi bien dans l'air du temps des expositions réalisées par Vogel au Musée d'Art Africain de New York à la fin des années 1980 et au début des années 1990.

Enfin, dans un troisième temps, l'exposition ouvrait des questions sur la manière dont le musée pouvait actuellement présenter ces collections (qui constituent en effet le point de départ du musée, qui doit alors poser un nouveau regard sur ces dernières). Toma Muteba Luntumbue, commissaire invité, et premier commissaire congolais de l'histoire de l'institution, proposait

ainsi le dialogue et non l'exotisme, refusant le dialogue esthétique, parti pris notamment par le Palais des Sessions de Paris, inauguré à la même époque, prônant ainsi l'idée du musée comme lieu de rencontre, de mémoire et de confrontation. Dans ce sens, huit artistes contemporains, parmi lesquels quatre belges, furent invités à mêler leurs œuvres aux « trésors » du musée, dans une logique voisine de l'approche des galeries africaines du British Museum, inaugurées également la même année.

Cette présence des artistes ne correspond cependant plus ici à une logique postcoloniale, comme c'était le cas des artistes traitant des musées dans les années 1990, dont le plus célèbre était Fred Wilson, critiquant la représentation faite des « autres » au musée. En effet, dans le cas de l'exposition « Exit Congo Museum », les œuvres présentées, dont notamment « sans titre » de Luntumbue, apportent surtout des réflexions portant sur les nouvelles stratégies des musées ethnologiques, dans un contexte de réappropriation de l'histoire par les Africains et leurs diasporas. Cette approche sera également celle prise par Chéri Samba dans son œuvre « rénovation », symbolisant la rénovation du musée. Cette approche du musée belge par rapport à l'art contemporain, tout du moins dans cette exposition, est ainsi sensiblement différente de celle d'autres institutions, dont notamment le Musée des Tropiques, et particulièrement dans son exposition permanente portant sur l'Afrique, où la présence d'art contemporain sert à créer une continuité avec les objets de la collection, dans une volonté universaliste critiquée par de nombreux auteurs, tel qu'analysé dans le chapitre précédent.

Outre cette première exposition proposant une réflexion sur l'institution à la lumière de son histoire coloniale et « l'histoire de vie des objets » co-jacente à cette histoire, l'une des expositions les plus importantes pour l'étude de la période coloniale fut « La mémoire du Congo. Le temps colonial » (2005), réalisée par le département d'histoire, dont une partie fut sédentarisée en 2006. Cette exposition, élaborée dans une logique de « devoir de mémoire », selon AGK (2003), proposait un nouveau regard sur le passé colonial et le lien du musée avec le colonialisme en utilisant des archives européennes et africaines mais également des témoignages de la diaspora congolaise, au travers notamment de la participation du COMRAF. Cette exposition permit ainsi de mesurer à quel point la colonisation du Congo par la Belgique suscitait encore de nombreuses controverses (Gérard, 2007 : 28). En effet, selon les dires de Gryseels,

« je reçois des dizaines de lettres de mécontentement. Les premières sont envoyées par d'anciens coloniaux pour lesquels Léopold II demeure le seul visionnaire que n'ait jamais compté la Belgique. Les secondes émanent de gens qui estiment qu'on ne va pas assez loin dans cette démarche de remise en question » (cité dans AGK, 2003).

L'exposition, accompagnée d'un ouvrage de référence sur la question (Vellut, 2005a), fut ainsi la première à traiter du colonialisme, à partir de la colonisation belge, indispensable selon le catalogue de l'exposition « pour aborder la rénovation de l'institution qui se veut demain un centre de savoir sur l'Afrique centrale » (Vellut, 2005b : 3). Elle présentait ainsi cette période coloniale en tant que phase particulière d'une histoire congolaise particulièrement longue, en se concentrant sur l'exploration du territoire et sur les transactions économiques et commerciales réalisées au cours de cette période. Elle abordait également les liens entretenus entre les populations colonisées et les colonisateurs ainsi que la représentation faite de la colonie au sein

du Musée colonial, avant de terminer sur l'indépendance et d'aborder rapidement les nouvelles relations existantes entre la Belgique et le Congo au travers de l'aide au développement et des effets visibles de la colonisation en Belgique, tel que cela fut repris dans l'exposition permanente du musée.

En effet, comme cela fut démontré par Aldrich (2005) dans le cas de la France, la colonisation a laissé de nombreuses traces dans les anciennes métropoles, bien plus que dans les seuls musées coloniaux, au travers de monuments, de noms de rue, d'éléments architecturaux, etc. bien que de manière différente selon les pays. En tant que conséquence de cette histoire, des témoignages des diasporas vivant en Belgique furent également présentés dans la version « sédentarisée » de l'exposition, illustrée par la figure 185, et qui vécurent de manières différentes l'expérience migratoire. C'est ainsi le cas du témoignage de Walter Geerts indiquant, dès 2002 en néerlandais « Même aujourd'hui, au XXI^e siècle, je ne me sens ni flamand, ni wallon, ni bruxellois. La Belgique est le lieu où je suis arrivé par hasard afin de vivre et de travailler. Mon pays est le Congo. Un pays perdu. Mais 'la nostalgie reste toujours' [en français dans le texte] ».



Figure 185 : Vue de l'installation se référant aux effets visibles de l'histoire coloniale en Belgique, au travers de l'évocation des noms de rue de la ville de Tervuren, dans l'exposition permanente « Congo. Le temps colonial ». Cliché de l'auteur, 2012.

Selon le rapport annuel de l'institution citant l'étude des publics réalisée autour de cette exposition, cette dernière aurait ainsi attiré un public très important d'Africains (plus de 51% du nombre total de visiteurs), tandis que cette étude révéla également que plus de 85% des visiteurs de l'exposition aurait été constitué par des personnes qui n'étaient plus venues au musée depuis longtemps (Gérard, 2007 : 27). Ce phénomène est sans aucun doute dû à l'importance historiographique de cette exposition, qui permet de « crever un abcès », et de traiter d'un tabou de l'histoire conjointe du Royaume et de son ancienne colonie. Afin de présenter cette histoire, cette exposition tenta ainsi d'éviter la nostalgie d'une époque coloniale sentie par de nombreux

belges, en se dirigeant principalement vers les jeunes générations, en tant que soutien aux cours d'histoire qui n'abordent que peu l'histoire coloniale.

Analysée sous cette forme, cette exposition peut être comparée à « Dans les Indes néerlandaises » du Musée des Tropiques, citée précédemment, et réalisée à la même époque. La première partie de cette dernière, qui traitait des premiers contacts et de l'exploration du territoire est semblable à celle du musée belge. Cependant, dans les autres salles, et tout particulièrement dans le théâtre colonial, l'approche du musée hollandais est particulièrement différente puisque cette salle fut réalisée à partir des objets, et non des archives, comme c'est le cas du musée belge, et surtout, à partir d'histoires de vie des colons et des colonisés, absentes à Tervuren. En effet, alors que le musée belge traite de la « Grande histoire » de la colonisation, peu évoquée dans le musée auparavant, le musée hollandais préfère se concentrer sur la vie quotidienne des différents secteurs de la population hollandaise dans le contexte de la colonisation, semblable à une approche de l'histoire sociale, illustrant très certainement un traitement différent du traumatisme lié à l'histoire coloniale, et à la perte des colonies dans le pays batave ainsi qu'à la reconnaissance des conséquences de la colonisation des Pays-Bas.

Outre ces deux expositions, c'est dans le cadre de la célébration du cinquantenaire des indépendances africaines, en 2010, et notamment du Congo, mais également de la célébration du centenaire de l'institution, que cette réflexion fut la plus développée par le musée, comme ce fut le cas de la plupart des musées européens. En effet, parallèlement à l'exposition « Fleuve Congo », dont nous parlerons ultérieurement, de nombreuses expositions eurent lieu en lien avec l'histoire coloniale. Ce fut le cas de l'exposition photographique « Bonjour Congo en Belgique » exposant, suite à un appel au public, des photographies illustrant les traces que le passé colonial a laissé en Belgique, d'une manière similaire à l'exposition « La mémoire du Congo ». Ce fut aussi le cas de l'exposition photographique « 100 ans du Musée en 100 photos », qui abordait, bien qu'indirectement, cette thématique au travers de représentations du musée au cours de son histoire, dans le cadre de la célébration de son centenaire. Ce fut enfin le cas de l'exposition photographique « Congo Belge en images » à partir des collections photographiques de l'exposition, portant principalement sur la période de l'Etat indépendant du Congo et montrées pour la première fois en public, retouchées par les photographes contemporains Carl Dekeyser et Johan Lagae.

Outre ces expositions de petit format, notons surtout l'exposition « Indépendance! 50 ans d'indépendance racontés par des Congolais » (2010-2011), dirigée par Bambi Ceuppens, qui présentait une approche très novatrice et inédite du traitement de l'histoire coloniale, et tout particulièrement de l'indépendance de la République démocratique du Congo. Cette exposition s'inscrivait dans la volonté de faire participer les partenaires du musée, dans le cadre d'une collaboration entre la Belgique et le Congo, entre les sections d'histoire coloniale et d'histoire du temps présent du Musée royal de l'Afrique centrale, de l'Institut des musées nationaux du Congo et de l'Université de Kinshasa. En outre, à la différence de l'exposition « La mémoire du Congo. Le temps colonial », selon Ceuppens,

« l'exposition partait de 1926, avec l'introduction de la ségrégation raciale dans les grandes villes et les contestations des règles coloniales parmi les classes populaires, pour se terminer, non pas en 1960, date de l'indépendance, mais aux premières élections démocratiques du pays en 2006 » (Ceuppens, entretien, mai 2012).

Pour ce faire, l'exposition présentait différentes expériences et interprétations du contexte historique, politique et géopolitique des événements survenus peu avant, pendant ou après la déclaration d'indépendance, du point de vue des Congolais, au travers notamment de témoignages, représentées sur la figure 186, mais aussi d'objets et de chansons associés à la culture populaire. Ainsi, plus de nonante pour cent des objets exposés (vêtements, bandes dessinées, dessins, photographies, etc.), étaient issus de la culture moderne de consommation développée au Congo suite à la colonisation et diffusés dans tout le pays favorisant le développement d'une culture nationale. Ces derniers aidaient ainsi à comprendre les continuités et les discontinuités dans les mémoires par rapport aux continuités et discontinuités dans l'histoire de la société congolaise. Comme on peut le voir sur la figure 187, elle ouvrait en outre la porte à des politiques de collections, que l'on retrouvera dans le nouveau projet de l'institution, en prolongeant la réflexion faite autour de l'art contemporain que nous avons pu qualifier d'ethnique, au cours de l'exposition « Exitcongo Museum », mais également dans de nombreux autres musées analysés dans le quatrième chapitre de cette thèse.



Figure 186 : Photographie inconnue (2006). Vue de l'exposition « Indépendance! 50 ans d'indépendance racontés par des Congolais ». Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.



Figure 187 : Photographie inconnue (2006). Vue des objets exposés lors de l'exposition « Indépendance! 50 ans d'indépendance racontés par des Congolais ». Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.

Au sein de cette exposition, en tant qu'inscrites dans le processus de transition de l'institution, les voix des Africains dans l'écriture de l'histoire partagée entre la Belgique et le Congo y occupèrent un rôle de premier plan, dans une logique de réappropriation de l'histoire par les intéressés, posée en dialogue avec l'histoire telle que construite par l'Académie. L'exposition mettait de la sorte en avant une histoire composée de mémoires conflictuelles belgo-congolaises. Dans ce contexte, dans son analyse de l'exposition, Bragard (2011) indique justement qu'elle peut être comprise comme un exemple de « zone de contacts », par l'intégration qu'elle fit, au sein de sa dernière section, de la diaspora congolaise, dont Bambi Ceuppens fait partie, et de ses difficultés d'intégration dans la société belge. Cette dernière sera tout particulièrement intégrée au sein du projet culturel « Héritage », réalisé dans le contexte de cette exposition.

Ce projet créatif que l'institution tenta de développer en lien avec l'exposition, consista en la réalisation de l'album musical « Héritage » développé par Pitcho Womba Konga, rappeur, comédien et collaborateur du musée. Ce dernier invita une quinzaine d'artistes belges d'origine africaine de hip-hop et d'autres musiques hybrides urbaines afin de mener une réflexion

commune autour de la célébration du cinquantenaire de l'indépendance du Congo²⁸⁹, questionnant les liens qu'ils entretiennent avec le pays et la manière dont ils vivent leur histoire partagée entre le Congo et la Belgique. Les grandes questions traitées dans ce projet furent ainsi l'interculturalité et la gestion des mémoires plurielles, l'insertion citoyenne, les relations intergénérationnelles au sein des familles de migrants, l'identité assumée afin de surmonter ce que Pitcho Womba Konga a appelé la « crise de nègre »²⁹⁰, afin de concilier leur identité mixte belgo-congolaise.

Cette idée est ainsi particulièrement claire dans l'extrait suivant, cité dans le projet : « On le fait par devoir de mémoire/Sans forcément chercher à émouvoir/Mais juste pour mieux nous voir/Dans le miroir de l'histoire. »²⁹¹. Notons ici que cette utilisation de la musique urbaine, et principalement du hip-hop, à des fins de dialogue interculturel, et surtout destinée à un public non issu de l'immigration, fut déjà utilisée en 2010 dans le projet « Diversidad », soutenu par la Commission Européenne, mêlant vingt artistes provenant de douze pays européens, dont Pitcho.

Au sein de cette vocation décolonialiste de l'institution, dans une logique beaucoup moins politisée que les expositions analysées jusqu'ici et critiquée par les anthropologues du musée, ce dernier a également exploré les coulisses de l'institution lors de l'exposition « Uncensored. Histoires animées des coulisses » en 2011-2012, en tant que dernière exposition temporaire avant la fermeture de l'institution pour restauration. Au cours de cette dernière, poursuivant la réflexion portée sur l'histoire du musée, ses collections ainsi que son histoire sociale pouvaient être découvertes par les visiteurs, dont de nombreuses anecdotes. Ainsi, outre l'explication des secrets scénographiques concernant les animaux empaillés exposés dans le musée, il était également possible de découvrir les réserves du musée (déjà présentées en partie au moyen des photographies de Jo Van de Vijver lors de l'exposition « Museum Dwellers » en 2011-2012), dont les collections sont classées typologiquement, pour des raisons de conservation préventive, comme c'était le cas du Musée des Tropiques.

Comme vestiges de l'histoire coloniale, on pouvait découvrir dans les réserves les moules et les statues en plâtre réalisées à la demande du Ministère des Colonies, visibles sur la figure 188 et que l'on retrouve dans les réserves de la plupart des musées analysés, dont l'objectif était d'exposer les différentes « races » congolaises, afin de constituer les « Archives totales du Congo », dans une logique proche du Musée de l'Homme parisien analysée dans le premier chapitre de cette étude. En outre, comme témoins des recherches menées par l'Anthropologie physique, on pouvait également y apprendre que le musée conserve deux momies africaines, dont le destin est discuté, selon le panneau d'explication du musée, à chaque nouveau directeur de l'institution. Cette attitude du musée d'assumer son histoire coloniale, est ainsi radicalement différente de celle du Musée des Tropiques, et de son approche de certaines collections

289 Notons ainsi tout particulièrement le titre « Le jour d'après/Sikuu ya Baadaye » de Baloji qui, à partir du fameux « hymne » ou « bande-sonore » des indépendances africaines, « indépendance cha-cha » de Grand Kalle, analysait les années qui suivirent la déclaration d'indépendance du Congo belge.

290 Du nom de son album, sorti en 2010.

291 Voir http://www.africamuseum.be/museum/about-us/museum/culturalprojects/Heritage-plaquette_FR_print.pdf. Consulté en novembre 2013.

embarrassantes, dont l'anecdote concernant les fœtus malformés rapportée dans le chapitre précédent.



Figure 188 : Vue des réserves de l'institution lors de l'exposition « Uncensored. Histoire animée des coulisses ». Cliché de l'auteur, 2012.

7.5.2. La sensibilisation à la nature et la culture de l'Afrique contemporaine

Outre cette réflexion sur l'histoire coloniale, en tant que partie intégrante de son processus de rénovation, le musée réalisa également une série d'expositions portant sur l'ensemble de l'Afrique. Ainsi, depuis son ouverture au continent au cours des années 1970-1980, alors que le musée passa de sa phase colonialiste à sa phase ethnographique, l'institution réalisa certaines expositions temporaires sur le continent, dont « Zimbabwe » en 1997-1998. C'est cependant au cours des années 2000, dans ce processus de transition, que le musée organisera le plus grand nombre d'expositions sur la nature et la culture africaine contemporaine, principalement du Congo, seul ou en partenariat avec d'autres institutions africaines, afin de donner une plus grande visibilité aux recherches actuelles. Le musée prendra ainsi la dénomination officieuse de « Africa Museum », tel que l'on peut le voir sur les panneaux de signalisation ainsi que sur la page internet et les documents officiels, parallèlement à son appellation officielle.

Notons ainsi tout particulièrement l'exposition « Congo. Nature et Culture » (2004-2006), la première exposition de grande échelle de ce genre, qui témoignait du patrimoine culturel et naturel du Congo. Cette dernière fut réalisée parallèlement à l'exposition « La mémoire du Congo. Le temps colonial » à l'image d'un diptyque, préfigurant la nouvelle orientation du musée, marqué par l'interdisciplinarité, au travers de la participation des différents départements

de l'institution, et le traitement de l'Afrique contemporaine, centrale surtout, de sa nature et de sa culture, dans une institution qui assume et dépasse son passé colonial.

Dans le prolongement de cette exposition, notons également le cas de « Fleuve Congo. 4700 km de nature et culture en effervescence », réalisée en 2010-2011 dans le cadre du centenaire de l'indépendance du Congo et de l'année internationale de la biodiversité, visant à montrer l'immense diversité culturelle et naturelle du pays, réalisée en lien avec la Coopération belge au développement et la Politique scientifique fédérale. De la même manière qu'une partie de l'exposition « La mémoire du Congo. Le temps colonial », cette exposition faisait partie des expositions permanentes de l'institution, lors de la réalisation de notre travail de terrain.

Cette dernière abordait ainsi la nature tout au long du cours du fleuve, mais également les différentes expressions culturelles des populations y vivant, abordant notamment la culture urbaine des villes voisines de Kinshasa et Brazzaville. Cette dernière était ainsi présentée au travers de la musique et de la littérature dont témoigne tout particulièrement la présentation d'un vélo similaire à ceux utilisés par les malades atteints de poliomyélite, représenté sur la figure 189, qui furent particulièrement popularisés en Europe et en Belgique par le documentaire « Staff Benda Bilili » portant sur l'histoire de ce groupe congolais, composé de musiciens atteints de la maladie.



Figure 189 : Installation de l'exposition « Fleuve Congo », en tant qu'exposition permanente, présentant l'un des véhicules utilisés par les malades de la poliomyélite, tant à Kinshasa qu'à Brazzaville. Cliché de l'auteur, 2012.

Mentionnons enfin l'exposition « Regards sur l'exposition Fleuve Congo » en 2011 qui présentait des photographies de Kris Pannecoucke lors de sa navigation pendant six semaines sur le fleuve Congo en 2010 dans le cadre de l'expédition scientifique « Boyekoli ebale Congo 2010 », menée en partie par les équipes de recherche du musée, et dont certains des résultats étaient présentés, avant la fermeture du musée, dans la salle d'économie agricole que nous avons pu voir lors de notre travail. Dans ce cadre, le photographe avait ainsi créé une collection de photographies illustrant les aspects culturels, sociaux des populations vivant le long du fleuve, tout en illustrant la diversité des espaces animales et végétales.

Parallèlement à ces expositions portant sur la nature et la culture de l'Afrique centrale, le musée a également réalisé une série d'expositions portant sur la culture urbaine africaine contemporaine. Notons ainsi en 2009 la tenue de l'exposition « Africa. Avance rapide » (2009), réalisée en lien avec l'Atomium et présentée simultanément dans les deux lieux. Cette exposition tentait de montrer, en donnant la parole aux africains, une image de l'Afrique inscrite dans la mondialisation et en pleine mutation, tout en expliquant les raisons de la contradiction entre l'immense richesse minérale du continent et la pauvreté économique de la plupart de ses habitants, traitant de la sorte de la face cachée des ressources, des conflits et des flux migratoires.

De manière similaire à la présentation de l'Afrique dans les musées actuels, le texte de l'affiche de l'exposition reprenait une citation d'Henning Mankell, écrivain suédois vivant au Mozambique : « On sait tout sur la manière dont les Africains meurent et rien sur la manière dont ils vivent », répondant à l'objectif de briser une représentation atemporelle et fixe du continent que les musées ethnologiques et coloniaux avaient par ailleurs contribué à créer. Lors de sa tenue au Musée de Tervuren, l'accent était posé sur l'Afrique des villes, sur l'organisation et sur l'économie informelle qui illustrent la manière dont les Africains vivent et survivent dans le « grand laboratoire de la modernité ». A l'Atomium au contraire, l'accent était posé sur les réalités complexes et plurielles du continent, présentant une série de professionnels (médecins, artistes, ingénieurs), ayant décidé de conduire leurs projets professionnels dans leur pays, en dépit du contexte souvent difficile. Ces derniers étaient ainsi présentés par l'institution comme des acteurs des démocraties en chantier. Dans le même sens, mentionnons également l'exposition de petit format « La coupe du monde s'invite au musée », en 2010, traitant du football africain dans le cadre de l'organisation de la coupe du monde en Afrique du Sud, de manière similaire à l'exposition « L'Afrique marque » du Musée des Tropiques.

Outre cette présentation de l'Afrique urbaine, notons également ici que le département d'anthropologie travaille sur les populations africaines en milieu rural, bien que l'on ne retrouve que très peu de ces recherches au sein des expositions temporaires. Citons l'exposition « Omo. Peuples et design » en 2008-2009 portant sur les créations actuelles des peuples de l'Omo, présentées en lien avec leur situation sociale et géographique. Relevons également l'exposition « La voix des collines. Instruments de musique du Rwanda et du Burundi » réalisée en 2012 par la section d'ethnomusicologie de l'institution dans le cadre de la célébration du cinquantenaire des indépendances du Rwanda et du Burundi. Ainsi, selon Rémy Jadinon, responsable de cette section, et qui participa à la mise en place de cette exposition,

« cette dernière fut proposée directement par les diasporas vivant en Belgique, dont les demandes furent relayées par le COMRAF. Cette dernière présentait ainsi, au sein des salles d'ethnographie comparée, des pièces représentatives de la collection d'instruments de musique de ces deux pays » (Jadinon, entretien, mai 2012).

Notons cependant ici que cette section d'ethnomusicologie du département d'anthropologie possède très peu de force institutionnelle au sein du musée, où seule une personne travaillait lors de la réalisation du travail de terrain, et organise donc très peu d'expositions et de recherches.

Outre ces expositions, cette sensibilisation à l'Afrique contemporaine est tout particulièrement sensible dans les activités réalisées par le service didactique du musée, qui a accueilli quelque 30.000 écoliers en 2012. Ce dernier est situé aujourd'hui à l'étage supérieur de l'institution,

occupé jusque dans les années 1960 par des sections scientifiques telles que les Sciences morales, politiques et historiques, d'Economie et d'Ethnographie. Ce service naquit en 1992 des ateliers pour enfants de l'exposition « Kayapo » où ces derniers « incarnaient » des Kayapo, comme l'illustre la figure 190, alors que ces populations étaient progressivement popularisées par la médiatisation de la lutte de Raoni Matuktire contre la déforestation de l'Amazonie.



Figure 190 : Photographie inconnu (1992). Vue des activités didactiques réalisées dans le cadre de l'exposition « Kayapo ». Cliché extrait de la base de données du MRAC. Reproduit avec autorisation.

A l'heure actuelle, même si ce service ne constitue pas en soi un musée pour enfants, comme c'est le cas à Amsterdam, il possède néanmoins une fonction très importante au sein de la structure du musée, servant en quelque sorte de « pré-musée » des sociétés africaines, tel que le musée sera à la finalisation de sa rénovation, spécialement destiné aux enfants et au public scolaire. Alors que le service éducatif semble jouer un rôle capital au sein de la rénovation, cet espace agit ainsi comme espace d'apprentissage, favorisant la formation de citoyens ouverts sur le monde et la diversité culturelle, en tant que contrepoint à la présentation de l'Afrique et de ses habitants telle qu'on la trouve au musée. En effet, selon Bart Deputter, de la direction du service des publics de l'institution,

« la politique du service éducatif est celle d'un anti-musée qui tente de rectifier chez les enfants l'image de l'Afrique présentée dans le musée, tout en donnant aux professeurs les instruments qui leur permettront de parler en classe de l'Afrique » (Deputter, entretien, mai 2012).

Pour ce faire, outre l'organisation d'ateliers, dont l'un des moniteurs les plus influents est Ken Ndiaye, membre actif du COMRAF, ainsi qu'ancien mari de Bouttiaux, le service éducatif a reconstruit un village africain imaginaire, en appliquant, tout comme au Musée des Tropiques pour enfants, les idées didactiques du « *hands-on* ». Selon Ndiaye, également animateur du musée, « le musée a tenté de mettre ici en place un discours ouvert, qui ne prétend pas donner

de leçons aux visiteurs » (Ndiaye, entretien, mai 2012). Ce discours, fidèle à la muséologie « analogique » et « mimétique » que l'on retrouvait dans certaines expositions du Musée des Tropiques, constitue ici la base de l'espace, comme on peut le voir sur les figures 191 et 192, dont l'apprentissage se fonde sur l'idée d'expérience et d'immersion, comme c'était le cas du Musée des Tropiques pour enfants.



Figure 191 : Vue de la reconstitution du village africain. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 192 : Vue de la reconstitution d'une boutique du village africain. Cliché de l'auteur, 2012.

Il est cependant intéressant de noter ici que ce passage de l'objectif propagandiste colonial à la sensibilisation de l'Afrique contemporaine correspond également, outre une volonté de

renouveler le discours du musée, à la provenance des subventions de l'institution, qui influence également le discours « mondialiste » et « glocaliste » de la muséologie de l'espace. En effet, de manière similaire au Musée des Tropiques, et bien que le Musée dépende du gouvernement fédéral au travers de la Politique scientifique fédérale, Bart de Putter affirmait qu'une grande part des subventions pour les activités de ce dernier provient de l'Agence belge de développement. Cette dépendance influence les activités de l'institution, en traitant du développement durable ou encore des relations Nord/Sud, et ce, tout particulièrement dans le cas du service didactique, comme on peut le voir sur la figure 193 où est illustrée une activité de l'espace didactique où les enfants participants doivent choisir entre la santé, l'environnement ou l'économie dans la priorité de l'aide au développement. En effet, le cadre de référence de ces activités, se trouvant dans le Protocole de collaboration signé en 2007 entre le Ministère de la Politique Scientifique et le Ministère de la Coopération au Développement, implique que le Musée contribue à la diffusion des connaissances en Afrique auprès du public et du monde scientifique. Ainsi, outre les activités centrées sur le public africain dans les institutions du continent aidées par le Musée belge, ce dernier tente de sensibiliser le public à une Afrique contemporaine plus nuancée, via des activités éducatives et culturelles et via des expositions temporaires²⁹².



Figure 193: Vue de l'une des activités de l'espace didactique. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre les activités du service didactique, notons enfin que cette présentation de l'Afrique contemporaine est également celle qui prévaut dans le restaurant Simba, illustré par la figure

292 Voir <http://www.africamuseum.be/about-us/cooperation>. Consulté en juin 2012.

194, bien que sa gestion soit extérieure à l'institution, ainsi que dans le magasin de souvenirs du musée. Ces derniers s'orientent en effet vers l'Afrique contemporaine, bien que fortement imprégnés d'exotisme, dans les plats africains que le restaurant sert au public mais également aux membres de l'institution souvent amoureux de l'Afrique, et qui s'y rendent souvent pour déjeuner, et les objets « ethniques » que le magasin du musée vend, influencés par la commercialisation de la différence culturelle.



Figure 194 : Vue du restaurant « Simba » du musée. Cliché de l'auteur, 2012.

7.6. Acquisition et présentation de nouvelles collections

Au sein de cette rénovation de l'institution, comme nous avons pu le voir dans le cadre des recherches scientifiques mises en place au musée, le développement des collections tenta de se faire dans le cadre de projets scientifiques en Afrique où l'implication des partenaires locaux est jugée de première importance. Ainsi, en ce qui concerne le département d'anthropologie, et les recherches qui y sont développées, notons que ce dernier a acquis des masques Gouro de Côte d'Ivoire jusque dans les années 1994 et 2001. Cependant, peu d'objets de ce type sont désormais acquis par le musée. Dans ce sens, il semblerait que la politique muséale d'acquisition soit passée de la constitution des collections, au travers des campagnes de collecte, à celle de la gestion des collections existantes.

Parallèlement à ces collections ethnographiques, également étudiées sous une vision esthétique par Bouttiaux et Volper afin d'illustrer la culture africaine contemporaine, le musée s'est tout particulièrement ouvert dès les années 1990 sur de nouvelles collections, et ce, afin de présenter de nouveaux discours sur l'Afrique et la colonisation, dans le cadre de la future rénovation. Ce

fut ainsi tout particulièrement le cas de l'art contemporain, tant belge qu'africain. Ce dernier fut ainsi souvent acquis par l'institution et exposé au cours de ses expositions temporaires, sans toutefois en faire l'une des principales politiques d'acquisition. En effet, contrairement au Musée des Tropiques, l'institution belge est basée sur l'organisation en différents départements, ayant des perspectives très différentes du musée et des collections à acquérir.

En Belgique, cette reconnaissance de l'Art moderne congolais remonte très probablement à 1929, avec l'exposition organisée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles des aquarelles d'Albert Lubaki. Suite à cette exposition, et bien que l'on puisse également mentionner certaines publications sur cet art en Belgique, principalement depuis une perspective paternaliste de l'époque²⁹³, notons surtout l'exposition « Naissance de la peinture contemporaine en Afrique centrale, 1930-1970 » tenue au Musée de Tervuren en 1992 qui marquera la première officialisation de ce type d'art, similaire dans ce sens à l'exposition « Art moderne africain » tenue au Musée des Tropiques de 1985 et qui marquera le départ d'une volonté institutionnelle d'acquisition et de présentation de ce type d'art.

L'institution prolongera ce genre de pratiques au cours des années 2000, tout particulièrement à partir de l'exposition « Exitcongo Museum », ainsi que par l'acquisition d'œuvres liées à la peinture urbaine de Kinshasa, dans le but de traiter de l'Afrique contemporaine et de sa modernité, dans une logique semblable à celle de l'artiste commissaire, déjà analysée au sein des différentes institutions. Notons ainsi l'acquisition des représentations des « Mami Wata » (esprits du fleuve Congo ou sirènes ensorceleuses qui symboliseraient l'attrait et les pièges de la modernité), présentées notamment dans l'exposition « Fleuve Congo » et jadis amplement diffusées dans de nombreux musées étasuniens²⁹⁴. Au sujet de ces représentations, dont la figure 195 offre un exemple, qualifiées par Jewsiewicki d'« icônes mémorielles » en tant qu'illustratrices de l'histoire congolaise, l'auteur indique dans la préface de son ouvrage, que les figures de ces Mami Wata, ainsi que les représentations de Stanley, dit « Bulamatari » [briseur de rochers] pour son caractère brutal, mais également les portraits de Lumumba, exposés notamment à New York dès 1999 « hantent la peinture urbaine du Congo, où se mêlent le fracas de l'histoire et les rumeurs de la ville » (Jewsiewicki, 2003 : 10).

Au sein de cette « école picturale », notons tout particulièrement l'acquisition par le musée de Tervuren des œuvres de Chéri Samba, dont l'omniprésence au sein des salles d'expositions en fait d'une certaine manière le « peintre officiel » de la rénovation du musée présent dans de nombreuses expositions permanentes et temporaires. En effet, après sa reconnaissance internationale au travers d'expositions abordées précédemment, le musée réalisa l'exposition « Chéri Samba moto na Tervuren » en 2003 présentant une quinzaine de toiles de l'artiste, au cours de laquelle fut notamment réalisée la toile « réorganisation » qui symbolise aujourd'hui le processus de rénovation du musée.

293 Parmi d'autres, notons ainsi le cas de Jadot (1959).

294 Notons ainsi tout particulièrement l'influence de l'exposition itinérante « Mami Wata : Arts pour les esprits de l'eau en Afrique et dans ses diasporas » (*Mami Wata : Arts for Water Spirits in Africa and its Diasporas*) du Musée Fowler de Los Angeles en 2008.

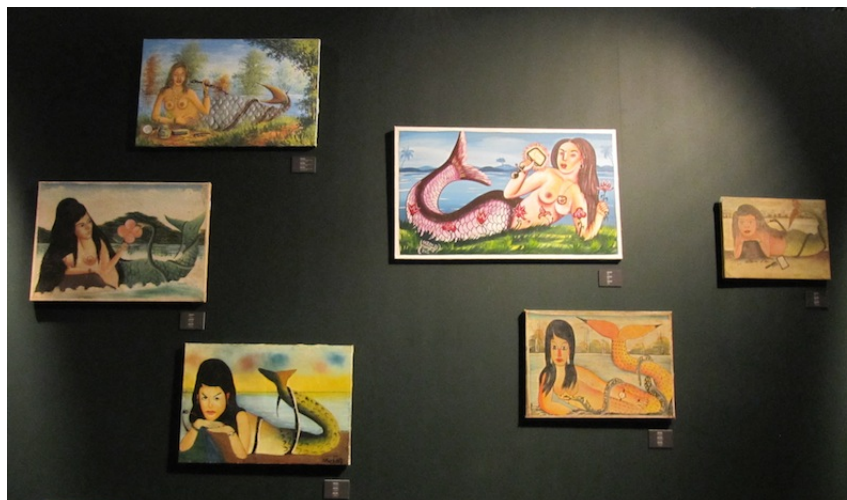


Figure 195: Vue des « Mama Wati », exposées dans l'exposition « Le Fleuve Congo ». Cliché de l'auteur, 2012.

Dans une logique similaire, et dans une perspective sociétale, citons également l'exposition « Our bodies, our stories » (2012) qui présentait le résultat d'un projet kényan ayant pour but l'illustration, au travers de la peinture, de la lutte contre les préjugés liés aux malades atteints du Sida. Le musée exposait ainsi des « *body mapping* » qui proposaient à des personnes séropositives d'exprimer la manière dont ils vivaient avec le virus, au travers de peintures grandeur nature et des récits personnels.

Au sein de cette approche de « l'artiste commissaire » influencée par la muséologie « praxiologique », notons également l'utilisation par le musée de la photographie. Ainsi, le Musée royal de l'Afrique centrale participe au Festival d'été de la photographie du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, en exposant des clichés en lien avec des thématiques ethnographiques et africaines contemporaines. Ce fut ainsi le cas de l'exposition « L'allée des rois-chefs traditionnels du Burkina Faso » (2008) où étaient présentées des photographies de chefs coutumiers prises par Jean-Dominique Burton. Ce fut également le cas de l'exposition « Kinshasa-Bruxelles. De Matonge à Matonge » (2010-2011) qui présentait des photographies du même artiste qui comparaient des représentations du quartier Matonge de Kinshasa et de Bruxelles, et dont l'exposition fut présentée également sur les murs de la Banque commerciale du Congo à Kinshasa.

Dans ce dernier cas, remarquons que cette thématique fut également choisie en 2002 par Samba en tant que sujet d'une fresque murale de douze mètres sur quinze, exposée sur un immeuble de la chaussée d'Ixelles, à l'entrée du quartier du Matonge bruxellois. Cette dernière, qui parlait du multiculturalisme et des contacts interculturels dans le quartier bruxellois fut finalement retirée en 2006, bien qu'une reproduction existe au Musée, et dont la figure 196 offre une illustration. Notons que cette dernière sera également reprise dans le projet de rénovation du musée, en faisant la transition entre les espaces « Art et Expressivité » et « Homme et Société », afin de traiter du multiculturalisme en Belgique, et de l'Afrique à Bruxelles.

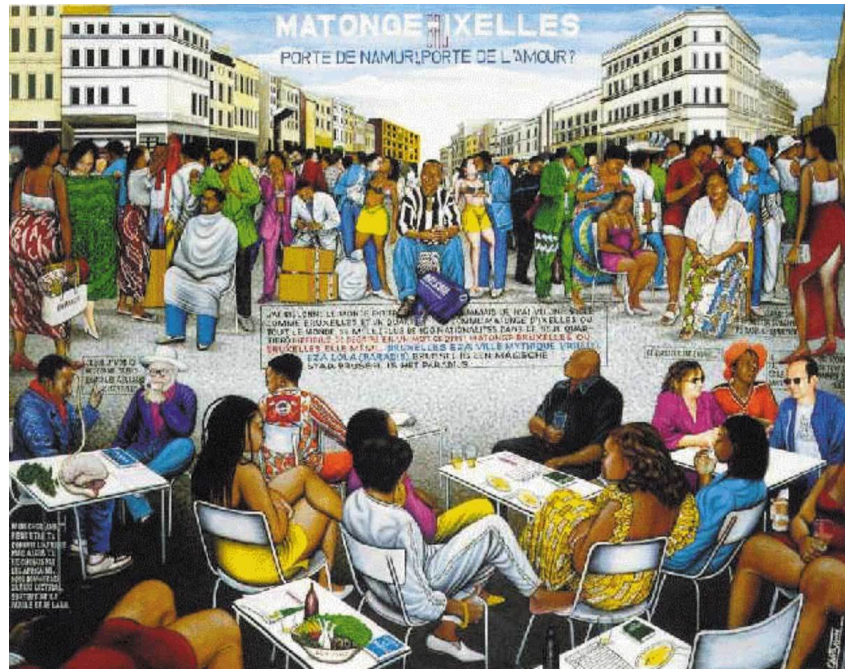


Figure 196: C. Samba (2002). *Matonge-Ixelles. Porte de Namur ! Porte de l'amour ?*. Cliché de l'auteur à partir de la reproduction exposée dans les salles du Musée de Tervuren, 2012.

Finalement, bien qu'elles ne furent pas réalisées dans le cadre du festival, mentionnons l'exposition photographique « Madagascar: meet the people » (2011) qui montrait des portraits panoramiques de Madagascar représentant des scènes villageoises réalisés par Wim de Schamphelaere, ainsi que « Africa XL » en 2011 présentant des photographies d'Eddy Van Gestel de tout le continent.

Enfin, dans une logique similaire, le musée de Tervuren a également collecté certains exemples « d'indigénisation de la modernité », ou de ces « autres modernités », telle que le montre tout particulièrement l'acquisition en 2010 de la parure de tête *Po-re* des populations Kayapo du Brésil, dont les plumes ont été remplacées par des pailles en plastique. A son sujet, Verswijver (2011 : 160), indiquait que « Afin de ne pas voir dans cet objet une simple version « moderne » (lisez : « appauvrie ») d'une parure existante du fait de l'incorporation de plastique remplaçant les plumes, il est nécessaire de comprendre les principes de base du système des privilèges rituels » (Verswijver, 2011 : 160).

En effet, de par son illustration visuelle typique de cette perspective « artiste-commissaire », bien que l'artiste soit dans ce cas identifié à une population et à sa modernité, cet objet fut utilisé dans une logique similaire, bien que déconstructiviste, au sein de l'exposition « Modernité fétiche », avec d'autres objets « métissés », popularisés par les expositions internationales d'art contemporain, analysées précédemment, tandis que les collections ethnographiques perdent de leur importance, tel qu'on peut le voir dans la figure 197. Cette exposition itinérante constituait l'un des objectifs du réseau « Musées d'Ethnographie et

Cultures du Monde-RIME », coordonnée par le musée belge et dirigée par Anne-Marie Bouttiaux du département d'Anthropologie culturelle de l'institution. Dans sa version belge, reprise et modifiée par certains des partenaires du réseau²⁹⁵, donnant lieu à des conflits entre eux, selon Bouttiaux,

« cette exposition tentait de s'interroger sur la modernité occidentale. Cette dernière pense en effet détenir le monopole de la modernité et qui a souvent tendance à imposer une vision du monde comme s'il était arbitrairement divisé entre nous et les autres » (Bouttiaux, entretien, 2012).

De la sorte, l'exposition proposait une lecture où la modernité était perçue comme un processus dynamique à l'œuvre partout et depuis toujours, tout en offrant par ailleurs dans certaines de ses installations une vision critique par rapport à l'optique esthétique de ces mêmes objets dans les galeries d'art. Dans ce sens, l'exposition du musée belge, dont la commissaire avoue être une grande admiratrice des expositions du musée ethnographique de Neuchâtel, ainsi que fervente lectrice de Foucault, constituait une exposition d'auteur à partir d'une perspective que l'on peut qualifiée d'anthropologie muséale, que l'on retrouve au Musée de l'Afrique centrale depuis l'exposition « Exitcongo Museum » en 2001.



Figure 197 : Vue de l'une des installations de l'exposition « Modernité fétiche ». On peut y voir un cercueil imagé, ainsi qu'un tissu africain représentant la figure d'Obama. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre ces expositions, l'art contemporain fut également utilisé par le musée, ainsi que ses partenaires au cours des expositions temporaires, afin de créer un dialogue avec les collections

295 Après Tervuren, l'exposition se déplaça au Musée de l'Amérique de Madrid ainsi qu'aux Musées d'ethnologie de Vienne, Prague, Leyde et enfin Stockholm.

ethnographiques. Mentionnons ainsi l'exposition « Geo-graphics. A map a art practices in Africa, past and present » en 2010 dans le cadre du cinquantième anniversaire des indépendances de dix-sept pays africains. Cette exposition fut réalisée en lien avec BOZAR (Palais des Beaux-Arts de Bruxelles) qui organisa dans ce contexte un festival africain proposant deux expositions et bon nombre d'activités.

L'exposition constituait une ode à la créativité et à la richesse de l'art africain en rassemblant près de deux cents pièces ethnographiques du Musée de Tervuren mises en dialogue avec des œuvres d'art urbain contemporain afin de tenter d'apporter des éléments de réflexion quant à la présentation des objets ethnographiques. Les œuvres contemporaines furent choisies par huit centres d'art sélectionnés dans toute l'Afrique pour leur rôle actif dans le développement du secteur culturel africain. Leurs directeurs, souvent artistes eux-mêmes, participèrent à la recontextualisation de ces productions en décrivant les conditions de création et d'utilisation de l'art dans l'univers urbain d'aujourd'hui. En jouant sur la proximité visuelle de quatre approches (les pièces anciennes, les créations, la plateforme des centres d'art et la vision du directeur artistique), le spectateur voyait se déployer une nouvelle histoire et une cartographie inédite de l'Afrique. Dans une perspective similaire, notons en 2013, l'exposition « Collection Vonpischmeyer » dans la salle d'art de l'institution, qui présentait une quarantaine de sculptures d'Olivier Goka qui jouaient sur le décalage entre la statue africaine et l'art de la récupération, à partir de l'assemblage d'objets de plastique recyclés.

Outre cette perspective, certaines expositions présentent également une vision esthétique de l'art contemporain. C'était ainsi le cas de l'exposition « You can buy my heart and my soul » composée de neufs éléphants réalisés à taille réelle et à partir de quatorze types différents de bois recyclés par l'artiste sud-africain Andries Botha et exposés à l'extérieur du musée entre 2007 et 2011, lorsqu'ils quittèrent le jardin de Tervuren pour rejoindre leur résidence définitive au parc animalier de Planckendael, près de Malines. Cette œuvre méditait ainsi sur la nature du pouvoir et des responsabilités mutuelles qui lui sont liées ainsi que la vision de notre humanité commune.

Enfin, au sein des politiques décoloniales, suite à l'exposition « Indépendance ! », le musée va tenter de donner une voix aux congolais et aux africains afin que ces derniers se réapproprient leurs histoires, notamment au travers de publications, et de participation d'artistes contemporains africains, afin de porter un discours réflexif et artistique sur la période coloniale. C'est en effet à cette époque que naît une historiographie africaine du continent à partir de l'art local notamment, auquel participent les ethnologues occidentaux, notamment du musée belge. Notons dans ce cadre la publication de l'ouvrage « L'Afrique par elle-même : un siècle de photographie africaine » de 2003, édité par le Musée royal de l'Afrique centrale avec la Revue Noire, sous la direction de Bouttiaux. Cette dernière présente un large panorama de quarante-huit photographes du continent africain sub-saharien au travers de plus d'une centaine de photographies qui offrent un regard de 1870 à nos jours sur les précurseurs, les portraitistes, les

agences de presses officielles, les photographies des indépendances ainsi que les images actuelles et les recherches artistiques.

Selon la même logique, en 2011, en collaboration avec l'Université de Gand, le musée réalisa pour la première fois une résidence de deux artistes contemporains congolais provenant de Lumumbashi (le photographe Sammy Baloji²⁹⁶ et l'écrivain Patrick Mudekerza) afin de proposer leurs sensibilités artistiques sur cette histoire, intimement liées ici à leurs nationalités, dans une logique dès lors contraire à la déséthnisation souhaitée à Amsterdam par Anke Bergman. En dialogue avec les scientifiques du musée, ces artistes développèrent ainsi en Belgique leurs créations à partir d'objets de collections qui dataient du début de la période coloniale au Congo, appelés par Gryseels, le « patrimoine colonial » (Gryseels, 2011 : 3).

Les résultats de cette résidence furent exposés au Musée de Tervuren au cours de l'exposition « Arts in residence. Sammy Baloji et Patrick Mudekerza. Congo Far West » tandis que certaines œuvres furent réutilisées au cours d'autres expositions, notamment « Fetish Modernity ». Le titre rappelait ainsi la conquête du territoire congolais par l'Occident décrite par les deux artistes, tout en se rapportant aux artistes contemporains congolais qui reconquirent artistiquement et intellectuellement des pièces de collections conservées par l'Ouest (Cornelis et Lagae, 2011 : 5). Dans ce sens, ce projet expérimental permet de créer une interaction entre l'art contemporain, le patrimoine du musée, les expertises et les domaines d'expertise scientifique présents dans l'institution, dans une logique « postcolonialisante », ouvrant de nouvelles perspectives sur la réinterprétation de l'histoire congolaise de la part des congolais.

Selon une même perspective d'artiste-commissaire congolais portant sur le passé colonial de l'institution, notons la participation d'artistes à l'exposition « Uncensored. Histoires animées des coulisses » en 2012 où ils intervinrent dans la salle du mémorial, notamment par l'installation « Où sont les noms des Congolais ? ». Fort de son titre, comme on peut le voir sur la figure 198, cette dernière projetait des croix sous le mémorial des belges morts dans l'Etat indépendant du Congo afin d'en critiquer l'absence des noms de Congolais morts durant cette période, tel que cela fut soulevé par Adam Hochschild et par le documentaire « Roi blanc, caoutchouc rouge, mort noire » du cinéaste britannique Peter Bate, traités précédemment, qui parlent de plusieurs millions de morts.

296 Notons ici que Baloji était déjà un artiste reconnu en Occident, avant sa présentation à Tervuren. En effet, il fut notamment le sujet en 2010 de l'exposition « Le beau temps. Photographie de Sammy Baloji » (*The Beautiful Time. Photography by Sammy Baloji*) au Musée d'art africain de New York (*Museum for African Art*), sous le commissariat de Jewsiewicki.

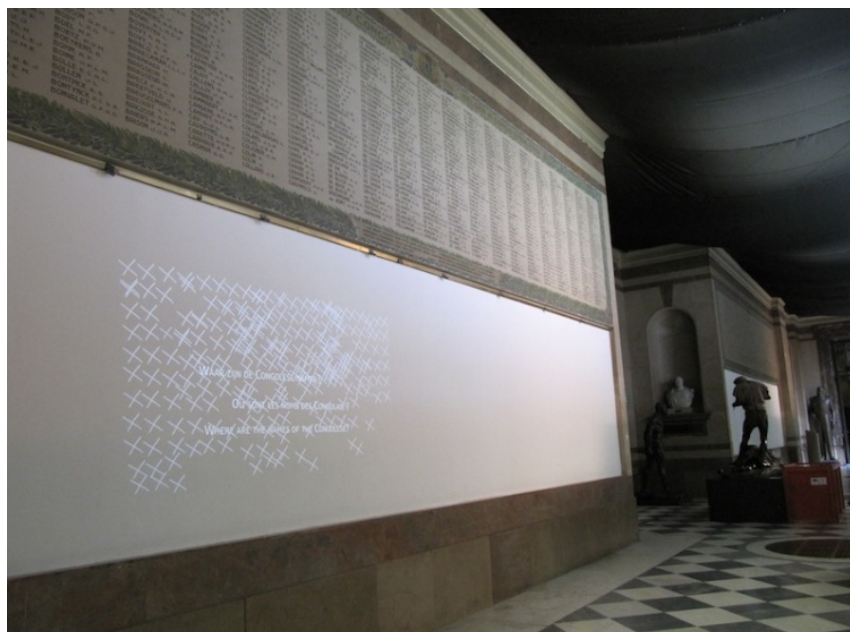


Figure 198 : Vue de l'installation « Où sont les noms des Congolais ? » dans la salle du mémorial. Cliché de l'auteur, 2012.

Notons cependant ici que ces acquisitions ne sont pas de l'idée de tous, notamment dans le département d'anthropologie. Ainsi, si Bouttiaux valorise la complémentarité des moyens mis en œuvre au musée afin de présenter l'Afrique, grâce notamment à l'art contemporain, Volper, depuis sa position d'historien de l'art de l'Afrique, critique durement cette ouverture du musée sur l'art contemporain. Ce dernier doute en effet de la qualité esthétique de ces œuvres alors que, selon lui, « l'équipe du musée ne possède pas de connaissances sur les nouvelles œuvres qu'elle achète ». L'interrogé ajoute ainsi que ;

« Lorsqu'un musée américain sollicite un prêt au Musée royal de l'Afrique centrale, ce n'est pas pour lui emprunter des œuvres d'artistes congolais contemporains. Au contraire, c'est pour lui demander des pièces extraordinaires et uniques que le musée possède et pour lesquelles nous avons énormément d'informations du fait qu'elles soient arrivées directement au musée depuis leur contexte d'origine, sans passer par l'intermédiaire de marchands, comme c'est le cas en Amérique » (Volper, entretien, mai 2012).

Ainsi, selon Volper, la philosophie actuelle de l'institution est que « tout se vaut et que tout est culture », ne souhaitant dès lors plus parler d'esthétique (champs qui serait réservé aux marchands) mais essentiellement des contacts culturels, à partir de ces objets, et notamment d'art contemporain. Cependant, selon Volper, « cette perspective est acceptée dans un musée sur l'Afrique alors que l'on ne l'appliquerait pas dans un musée d'art européen, où les objets exposés possèdent une valeur artistique importante » (entretien, mai 2012).

En effet, outre cette perte de l'approche esthétique au sein de l'institution, la rénovation du musée illustrerait, selon les différents membres du département d'anthropologie de l'institution interrogés, une perte du caractère anthropologique de l'institution, dès lors réduit à la recherche théorique, face à la didactique et au service des publics et de la communication, condamnant le contenu scientifique des expositions. Cette évolution constituerait ainsi une interprétation

toujours plus communicationnelle du paradigme des musées de civilisation et de société tels qu'ils furent mis en place au Canada, bien que paradoxalement, selon Volper,

« les musées ne connaissent que très peu leur public ainsi que leurs collections puisqu'ils leur tournent actuellement le dos. En effet, au sein de l'intégration de ce nouveau discours multiculturel, les institutions acquièrent des oeuvres vernaculaires sans aucune valeur » (Volper, entretien, mai 2012).

Cette caractéristique constituerait de la sorte le début de la période universitaire de l'anthropologie au sein du musée de Tervuren, qui semble avoir toujours su combiner la recherche anthropologique à la mise en place d'expositions. Cette attitude du musée est particulièrement claire sur la figure 199, dans la manière dont est exposée la toile « Réorganisation » de Chéri Samba, intégrée et superposée à une porte de Zanzibar du XIXe siècle, dont il n'existe que très peu d'exemplaires dans le monde, symbolisant de manière très claire la nouvelle vision de l'institution sur ses collections. Cette attitude illustrerait ainsi, selon Volper, outre une méconnaissance de ses collections, un certain reniement de ces dernières de la part du musée (Volper, entretien, mai 2012), et dont le Musée des cultures du monde de Göteborg, que nous analyserons par la suite, constituera le paroxysme.



Figure 199 : Vue de la présentation de la toile « Réorganisation » de Chéri Samba, encadré dans une porte du XIXe siècle. Cliché de l'auteur, 2012.

7.7. Considérations finales

Au cours de ce chapitre, nous avons pu découvrir que le Musée royal de l'Afrique centrale constitue, non seulement l'héritier direct de la propagande coloniale comme cela fut souvent commenté et critiqué par de nombreux journalistes et auteurs rattachés au postcolonialisme, mais également l'outil fédéral de la réflexion postcoloniale et décoloniale, tel que nous avons pu le voir au cours de l'analyse de la phase de transition actuelle de l'institution. Par ailleurs, nous avons pu y remarquer que l'intégration du multiculturalisme au sein du musée se fit à partir de la reconnaissance de cette histoire coloniale de la Belgique. En effet, dans un pays fédéralisé, où la question de l'immigration se traite à l'échelle communautaire et régionale, cette histoire commune à l'ensemble du territoire fédéral fut conçue comme histoire partagée entre les différentes populations belges, ainsi que les descendants des Congolais colonisés, vivant désormais sur le territoire belge, à partir du traitement scientifique mais également subjectif de cette histoire coloniale.

Selon cette perspective, cette intégration des diasporas issues de cette histoire au sein du musée peut être interprétée comme un geste clair illustrant la volonté fédérale d'une reconnaissance de la nature multiculturelle de la société belge, bien que la gestion de cette dernière soit mise en place au sein des Communautés belges et de ses différents musées. Dans ce sens, la prise de conscience de l'histoire coloniale constituerait le premier pas de cette reconnaissance du multiculturalisme, à la différence d'autres contextes où la nécessité du traitement de l'histoire coloniale ne put se faire qu'à partir de la déclaration multiculturelle du pays, comme ce fut notamment le cas de la France, mais également des Pays-Bas. Dans ce sens, lors de l'inauguration des nouvelles salles du musée, selon les projets de rénovation de l'institution auxquels nous avons pu avoir accès, les visiteurs pourront découvrir une vision de l'Afrique contemporaine, à la fois sur le continent africain, mais également en Belgique, au travers de témoignages et de collections illustrant le multiculturalisme de la société belge.

Pour ce faire, au cours de sa phase de transition, le musée a mis en place, d'une part, des pratiques muséologiques participatives avec certains des acteurs les plus représentatifs de cette histoire coloniale, issus des diasporas africaines, avec pourtant les mêmes limites soulevées par le Musée des Tropiques et la plupart des musées anglo-saxons. D'autre part, outre cette participation aux organes de décision au travers de la consultation des diasporas au sein du COMRAF, le musée a également mis en place de nouvelles politiques d'acquisition de collections selon une logique similaire. Le musée acquiert ainsi depuis le début de sa phase de transition des productions liées aux diasporas, considérées par certains musées comme des œuvres d'art-comme c'est le cas de la figure de Chéri Samba-, mais également à la vie quotidienne des populations congolaises, perçues comme exemples d'un patrimoine métissé. Enfin, le musée acquiert également des productions d'artistes africains qui constituent des ponts conceptuels entre l'histoire actuelle de l'Afrique et les collections du Musée de Tervuren, offrant dès lors une vision africaine du patrimoine colonial, dans une logique de réappropriation de cette histoire par ce « partenaire » privilégié qu'est la Belgique, bien que réalisé depuis la Belgique et qui monopoliserait d'une certaine manière ce traitement d'une histoire commune.

8.

Du musée ethnologique au musée cosmopolite : Le Musée des cultures du monde de Göteborg



Figure 200 : Vue de l'entrée du musée depuis Korsvägen. Cliché de l'auteur, 2012.

A la différence des deux institutions analysées précédemment, dont l'intégration de la réflexion multiculturelle s'intègre par rapport à l'histoire et à la tradition de l'institution, le Musée des cultures du Monde (*Världskulturmuseet*) de Göteborg constitue très certainement l'exemple le plus clair de l'intégration de la réflexion multiculturelle en tant que principale politique institutionnelle, donnant lieu à une institution résolument tournée vers le présent et le futur de la société mondialisée.

Le Musée des cultures du monde est une institution nationale et publique créée en 2004 et située en dehors du centre-ville de Göteborg, deuxième ville de Suède après la capitale, dans une zone alors destinée à se développer culturellement. Cette institution fait partie du réseau des musées nationaux, dont elle est encore à l'heure actuelle l'institution la plus moderne et la plus en phase avec les dernières innovations muséologiques, principalement issues du monde anglo-saxon. Cette institution constitue en effet à ce que nous pouvons qualifier de « musée du cosmopolitisme », dont la conception est liée à un moment historique et politique particulier de

l'histoire politique et sociale suédoise, constituant dans un même temps une solution à la demande de représentation du multiculturalisme dans le pays de Nobel, ainsi qu'au souhait de donner une nouvelle vie aux collections ethnographiques de la ville. Dans ce sens, elle constitue un exemple d'application de l'instrumentalisation des institutions muséales par les politiques nationales, dans la mise en place d'une conscientisation des citoyens au multiculturalisme, que l'on retrouve très clairement dans la mise en place des expositions que nous étudierons tout particulièrement au sein de ce chapitre.

Pour ce faire, du point de vue de l'organisation, le Musée des cultures du monde se compose d'une nouvelle organisation divisée entre le département de la recherche, le département de l'environnement du musée, dont la fonction est de créer des liens avec les communautés, ainsi que le département des expositions. Ce réseau est en outre subventionné par différents acteurs à hauteur d'une vingtaine de millions d'euros, répartis entre les différentes antennes, accueillant annuellement entre 600.000 et 800.000 visiteurs, dont plus de 200.000 uniquement au Musée de Göteborg au cours des premières années d'existence de l'institution.

Cependant, lors de la réalisation de notre travail de terrain en septembre 2012, le musée se situait dans une phase d'incertitude institutionnelle et très peu d'activités étaient organisées au musée qui fonctionnait au ralenti. De la sorte, et alors que la plupart des publications portant sur l'institution traite en particulier de sa fonction et des expositions réalisées, ce chapitre tentera d'apporter certaines réponses quant à la viabilité de ce type d'institution cosmopolite, de l'héritage que ce dernier a pu laisser dans le monde muséal, ainsi que de ses limites inhérentes que l'on retrouve appliquées dans le musée suédois.

8.1. Multiculturalisme et politiques culturelles en Suède

L'évolution du panorama muséal public suédois suit de près la mise en place des politiques nationales, influencé, dans un premier temps, par le profond centralisme hérité de l'influence jacobine dans la construction de l'Etat-Nation suédois au cours du XIXe siècle, puis, dans un deuxième temps, par le modèle suédois de développement, calqué en grande partie sur le modèle étasunien à partir de la seconde moitié du XXe siècle. A partir de cette double influence, l'intégration du multiculturalisme dans les musées suédois doit être abordée dans trois sens ; en lien avec la reconnaissance de l'immigration, avec la situation des populations autochtones et, enfin, par rapport à l'influence de la réflexion postcoloniale scandinave.

En termes d'immigration, comme nous avons pu l'analyser au sein de cette thèse, la Suède fut le premier pays européen à se déclarer multiculturel, en 1972, donnant notamment lieu à la création en 1973 de l'Institut des immigrants (*Immigrant-Institutet*) à Borås, constituant l'un des plus anciens centres de recherche sur l'immigration en Europe. Dans le contexte des musées, suite à l'intérêt des années 1970 de s'ouvrir à la vie ouvrière et à la production industrielle,

l'internationalisation des questionnements de la « nouvelle muséologie », donna lieu à des pratiques muséales originales, notamment concernant les collections²⁹⁷.

C'est cependant surtout au cours des années 1980 et 1990 que les institutions suédoises se tournèrent vers l'immigration, l'ethnicité et les questions de genre. Ces politiques donnèrent naissance à l'inauguration en 1987 du Centre multiculturel (*Mångkulturellt Centrum*) de Botkyrka, localité située à proximité de Stockholm, afin d'étudier l'immigration et les changements démographiques que connaissait la ville à cette époque, dont les résultats furent intégrés dans les programmes de développement des politiques multiculturelles d'intégration. Outre le fait de constituer un forum pour la recherche et l'échange de connaissance et d'expériences sur le processus migratoire ainsi que sur la diversité culturelle, le musée tente en outre d'intégrer l'immigration au sein du patrimoine matériel local (Magnusson, 2008: 146). Pour ce faire, des activités culturelles ainsi que des expositions sont réalisées afin de traiter des processus culturels d'interaction et de changements démographiques et culturels.

Outre ce traitement de l'immigration, cette époque donna également naissance à une certaine patrimonialisation et reconnaissance de l'émigration suédoise, et ce tout particulièrement vers l'Amérique du Nord au cours du XIXe siècle. Des noms de rues ainsi que des statues urbaines furent ainsi érigées dans certaines villes suédoises, dont notamment Göteborg, en tant qu'hommage à ces émigrés, notamment à proximité du port (figure 201). En outre, il est probable, bien que nous n'ayons pas traité en profondeur cette thématique, que des liens furent établis dans ce contexte avec les musées suédois-américains des Etats-Unis, dont nous avons pu observer l'importance en tant qu'instruments muséaux de la mémoire communautaire, au cours du second chapitre de cette étude.

297 C'est le cas de la création du SAMDOK, en 1977, en tant qu'association volontaire des musées suédois d'histoire culturelle, qui tente de produire des recherches et des collections sur notre époque actuelle, dans le but d'approfondir la connaissance et la compréhension des populations, des conditions et des phénomènes du passé, du présent et du futur. Cette association compte actuellement plus de quatre-vingts membres parmi lesquels on trouve des musées régionaux et locaux, des musées nationaux et des musées thématiques. Elle a ainsi, depuis, constitué un corps important de matériel-comprenant notamment des objets, des photographies et des entretiens portant sur l'époque contemporaine.



Figure 201: Vue de la statue de l'émigrant, sur l'Artère de l'Emigration (*Emigrantvågen*), située à proximité du port de la ville. Cliché de l'auteur, 2012.

Par la suite, et alors que ce rôle des musées en lien avec le multiculturalisme se développait dans l'ensemble de la Scandinavie, dont la publication de Goodnow et Akman (2008) constitue le résultat le plus clair, il y eut en Suède de nombreux débats politiques et muséologiques autour de l'idée de faire des musées des instruments de lutte contre la xénophobie et le racisme (Lundström et Pilvsemaa, 1996 et Rogestam, 1999). Depuis 1995, les musées sont ainsi obligés par mandat officiel d'aborder la nature multiculturelle du pays, alors que l'année 2006 fut dédiée à la multiculturalité au sein des musées. En effet, selon Harding (2012: 17), la promotion du dialogue interculturel est reconnue comme l'un des principaux objectifs des politiques culturelles suédoises, qui doit être mis en place dans toutes les sphères des politiques. En outre, en termes d'accès, selon l'auteur, l'un des objectifs de la politique culturelle nationale est la démocratisation culturelle, visant à donner accès à la culture au plus grand public possible.

Suite à ces différentes politiques cependant, dans une logique similaire aux autres pays européens, les années 2005 furent marquées par l'expansion de la logique du choc des civilisations et d'une logique de perception de la « mort du multiculturalisme ». Rappelons en effet que furent publiés à cette époque les caricatures de Mahomet de Kåre Bluitgen en 2005 dans le journal danois *Jyllands-Posten*, reprises mondialement, ainsi que, en 2007, celles de l'artiste provocateur suédois Lars Vilks dans le journal suédois *Nerikes Allehanda*.

Ce contexte correspond en outre à un changement sociopolitique de l'époque à l'échelle nationale avec l'irruption de la droite conservatrice du parti des Démocrates Suédois (*Sverigedemokraterna*), après près d'un quart de siècle de gouvernance pratiquement sans interruption par les socio-démocrates. Cette dernière a en effet progressivement repris le pouvoir dans le pays depuis 2009, et tout particulièrement à partir de son entrée au parlement national suite aux élections de 2010, en se caractérisant par l'abandon progressif du discours optimiste sur la diversité culturelle et le retour des valeurs nationalistes. C'est dans ce contexte

qu'il faut comprendre l'intense médiatisation des révoltes populaires de Stockholm au cours de l'année 2012, similaires, dans son déroulement comme dans le contexte social qui y donna lieu, à d'autres révoltes survenues depuis les années 2000 dans différents quartiers populaires européens.

Outre cette réflexion nationale portant sur la reconnaissance de l'immigration et son influence sur les politiques muséales, rappelons que la Suède se caractérise également par la présence de populations autochtones, qui furent progressivement reconnues à l'échelle nationale et intégrées au sein des musées. En conséquence, comme l'indiqua Muñoz (2013), les collections des populations Sami sont exposées actuellement en Suède au sein de différents types de musées, illustrant l'évolution de la perception de ces populations. En effet, on les retrouve au Musée ethnologique de Stockholm (*Etnografiska Museet*), au Musée des cultures du monde de Göteborg (*Världskulturmuseet*), au Musée national nordique (*Nordiska Museet*), au Musée historique de Stockholm (*Historiska Museet*), au sein de nombreux musées régionaux et musées d'histoire culturelle, ainsi que dans des musées « ethniques ».

A partir d'un point de vue décolonialiste, Muñoz interprète la représentation de ces populations au sein des musées ethnologiques construits au XIXe siècle comme le symbole de leur exclusion du projet national suédois, fortement marqué à cette époque par le jacobisme français. Au cours des années 1970 cependant, avec l'influence de la réflexion multiculturaliste, les questionnements liés aux populations autochtones nés en Amérique du Nord seront très rapidement incorporés par les populations Sami, en Suède, mais également en Norvège, en Finlande ainsi qu'en Carélie russe où ces différents groupes de populations sont installés actuellement. Des musées « ethniques » seront ainsi créés afin d'écrire et de patrimonialiser l'histoire de ces peuples dans différents pays scandinaves. Le musée norvégien Sámiid Vuorká-Dávvirat de Karasjok fut ainsi inauguré en 1972, devenant en 1995 le musée national des Sami, afin de présenter l'histoire de ce peuple dans son exposition permanente tandis qu'il présentera plus tardivement leur art contemporain au sein de ses expositions temporaires. Mentionnons également en Norvège la création en 1983 du Varanger Samiske Museum.

Outre la Norvège, les autres pays scandinaves construiront également des institutions communautaires, bien que la reconnaissance légale de ces populations ne soit pas similaire dans tous les contextes. En Suède, notons ainsi le cas d'Ajtte, Musée suédois des montagnes et des Same (*Ajtte, Svenskt fjäll-och samemuseum*) de Jokkmokk, fondé en 1989, et qui est aujourd'hui le principal musée Sami dans le pays. En Finlande enfin, notons tout particulièrement le Siida Sami Museum dans la ville lapone d'Inari. Ce dernier, créé par le Sami Litto (Association Sami) sous le nom d'Inari Sámi Museum fut à l'origine, lors de son ouverture au public en 1963, l'un des plus fameux musées à l'air libre du pays, uniquement ouvert durant la période estivale. En 1986, ce musée devint le Musée Sami dans le but de promouvoir la culture Same, avant de se convertir enfin, en 1999, en musée national same, sous le nom qu'on lui connaît aujourd'hui.

La fin du XXe siècle marqua ainsi, parallèlement à la création de ces musées, une reconnaissance des populations autochtones, avec notamment la constitution du Parlement Sami (*Sametinget*) en 1993, similaire aux parlements Sami finnois et norvégiens, fondés respectivement en 1973 et 1989, en tant que corps représentatif des Sami au sein de gouvernement national, afin de promouvoir les habilités professionnelles ainsi que la culture et

la langue Sami. Le gouvernement ratifia dans ce contexte, en 2000, la Convention-cadre pour la protection des minorités nationales ainsi que la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires, reconnaissant, outre les Sami, les Suédois finlandais, les Tornédaliens, les Roms et les Juifs. En conséquence, les institutions culturelles des minorités reçurent des subsides publics, tandis que des expositions furent réalisées sur ces minorités au sein des institutions « majoritaires ». C'est ainsi dans ce cadre que fut organisée, par exemple l'exposition « The Roma project » en 2001 au Musée de la ville de Malmö portant sur la présence des Roms dans la ville.

Dans le cas des populations autochtones, certaines institutions « ethniques » furent dans ce contexte « nationalisées », comme ce fut également le cas de l'Amérique du Nord. Par ailleurs, les populations Sami sont aujourd'hui présentées au sein des musées nationaux « majoritaires », selon une logique similaire en tout point aux institutions nord-américaines puis anglo-saxonnes, intégrant tout particulièrement le présent de ces populations, leurs revendications identitaires ainsi que leur vie quotidienne. Ainsi, lors de notre visite en Suède, Skansen, le plus fameux musée à l'air libre de Scandinavie, intégrait cette composante de la population au sein de ses expositions permanentes, à partir d'une perspective contemporaine. En effet, à proximité des constructions Samis apportées au cours du XXe siècle, comme on peut le voir sur la figure 202 présentant un récent panneau d'explication, le visiteur pouvait en apprendre plus sur la vie actuelle de ces populations afin de lui indiquer que ces dernières étaient encore bien vivantes et culturellement et socialement actives à l'heure actuelle.

Outre Skansen, le Musée nordique (*Nordiska museet*), fondé en parallèle à Skansen en tant que musée national, abordait également l'identité Same actuelle au sein de son exposition permanente « Sápmi ». Dans cette exposition, illustrée par la figure 203, le visiteur peut ainsi découvrir des témoignages de Sami, leurs artefacts anthropologiques les plus significatifs, mais également leur intégration à la société mondialisée suédoise, en analysant la manière dont les Sami ont influencé les Suédois, autant que ces derniers les ont à leur tour influencés. L'exposition abordait en outre, au sein d'un espace sombre situé au centre de l'espace, la manière dont l'Anthropologie physique traita ces populations lors de la constitution de l'Etat-Nation suédois. Notons enfin que ces politiques de collections, de représentation et de commissariat du patrimoine Sami dans les musées ont donné lieu à de nombreuses conférences au cours des dernières années, mais également dans l'actualité. C'est ainsi que sera organisé en novembre 2014 le congrès « Rethinking Sami Culture in Museums » afin d'offrir de nouvelles perspectives de réflexions portant sur ces pratiques muséales.



Figure 202: Vue du panneau d'explication concernant la vie contemporaine des Sami à Skansen, Stockholm. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 203: Vue de l'exposition permanente « Sápmi » au Musée nordique de Stockholm. Cliché de l'auteur, 2012.

Parallèlement à la reconnaissance de cette diversité culturelle interne ou importée par des vagues d'immigration, de nouvelles recherches furent développées en Suède ainsi que dans toute la région scandinave portant sur l'exploration du colonialisme scandinave, fortement influencées par les théories de Mignolo (2011). En effet, et bien qu'il ait été souvent affirmé que la Suède n'ait pas joué un rôle actif dans l'entreprise coloniale européenne, suivant les théories de l'auteur, le colonialisme et le modernisme, comme contextes idéologiques, théoriques et pratiques ont imprégné le discours scientifique et politique occidental, tandis que la modernité et le colonialisme constituèrent les deux faces d'une même monnaie. Des cursus portant sur les

études globales ou sur le postcolonialisme se développèrent ainsi dans les universités suédoises, à l'Université de Göteborg notamment, dont Mikela Lundahl constitue l'une des personnalités les plus influentes. Dans ce contexte, notons également l'étude faite par Gustafsson Reinius (2008), à partir de l'histoire coloniale, des objets africains, et plus principalement congolais, conservés dans les collections suédoises.

Parallèlement à l'institutionnalisation de ces recherches, une série d'expositions furent réalisées dans les musées afin d'explorer cette thématique, et tout particulièrement d'en diffuser les résultats. Notons ainsi l'exposition « Repenser le colonialisme nordique : un projet d'exposition postcoloniale en cinq actes » ([en anglais dans le texte] *Rethinking Nordic Colonialism: A Postcolonial Exhibition Project in Five Acts*) en 2006 qui fut l'un des premiers grands projets culturels portant sur cette thématique abordant l'ensemble de la Scandinavie, dont notamment la situation complexe du Groënland. Suite à cette exposition inaugurale, s'il en est, du discours postcolonialiste, de nombreuses expositions furent réalisées dans la région. On pouvait ainsi apprendre, lors de notre visite au Musée ethnographique de Stockholm, quant au rôle joué par la Suède dans la colonisation, et tout particulièrement de la participation de certains suédois à la colonisation belge au Congo. Cet espace de l'exposition, représenté sur la figure 204, était constitué de deux drapeaux entrecroisés, le suédois et le congolais, symbolisant les liens ayant existé entre ces deux pays, et dont il faut actuellement traiter dans un souci de partenariat.

Notons dans le même sens, en Norvège, l'exposition « Colonialisme. Les Norvégiens à l'aventure et les grandes entreprises en Afrique et dans le Pacifique » ([en anglais dans le texte] *Colonialism. Norwegians on adventure and big business in Africa and the Pacific*), tenue en 2013 au Musée Universitaire de Bergen (*Universitetsmuseet i Bergen*). Cette exposition, réalisée à partir d'un projet de recherche sur l'histoire coloniale, et dans le cadre du projet européen PhotoCLEC abordé précédemment, porta ainsi sur le rôle de la Norvège au sein des dynamiques coloniales. Notons enfin, au sein de ce développement du postcolonialisme en Suède, la controverse soulevée, au cours de notre travail de terrain, de la présence de la bande dessinée « Tintin au Congo » au sein des bibliothèques de Stockholm, comme ce fut le cas d'autres pays européens quelques années auparavant.



Figure 204: Vue de l'exposition permanente du Musée ethnographique de Stockholm. Cliché de l'auteur, 2012.

8.2. Du musée municipal d'ethnologie au musée moderne

Comme ce fut le cas de toutes les institutions analysées jusqu'à présent, le Musée des Cultures du monde de Göteborg tel que nous le connaissons aujourd'hui constitue la troisième phase muséale et ethnologique de la ville de Göteborg. Cette histoire du panorama muséographique de la ville, fut traitée, entre autre par Muñoz (2011), Hanner Nordstrand (2003; 2005 et 2008) et Bäckström (2011). Cependant, outre ces ouvrages dont la plupart furent publiés en suédois, ainsi que quelques ouvrages portant sur le rôle de certains anthropologues suédois liés au musée dès les années 1920²⁹⁸, il existe peu d'informations à portée internationale concernant l'histoire ainsi que les particularités du musée ethnologique, que nous ne pourrions ainsi que peu aborder au cours de ce chapitre. C'est en particulier le cas du Musée des cultures du monde qui, contrairement aux institutions analysées jusqu'à présent, n'a que très peu traité de l'histoire de cette institution avec laquelle elle semble avoir rompu tout contact. Cependant, selon les éléments analysés, il semble que la logique de ce musée ethnologique soit fort semblable à celle des institutions analysées au cours de cette thèse.

Ainsi, alors que la ville connaissait un développement important de la bourgeoisie au cours du XIXe siècle, deux institutions muséales furent créées. Premièrement, à partir des importantes collections du Cabinet des Naturalia existant dans la ville, le musée d'histoire naturelle fut inauguré en 1833. Deuxièmement, le Musée de Göteborg (*Göteborgs Museum*) fut ouvert au public en 1861, au sein de la maison de la Compagnie suédoise des Indes Orientales (fondée en 1731) au coeur de la ville historique, sur le modèle du Musée Victoria et Albert de Londres. Ce dernier visait à éduquer et à former les citoyens en leur présentant des collections ethnographiques du monde, ainsi que les collections historiques et archéologiques locales. Ses collections constitueront ainsi progressivement la base d'une grande partie des musées se situant actuellement dans la ville. En effet, dès 1905, la collection ethnographie du Musée se développa de telle manière qu'elle fut placée au sein du département d'ethnologie. Suivant le patron de la naissance des musées d'ethnographie, tel qu'analysé au cours de la première partie de cette thèse, bien que beaucoup plus tardivement qu'ailleurs en Europe, ce département d'ethnologie du Musée de Göteborg donnera naissance en 1946 au Musée d'ethnographie de la ville (*Göteborgs Etnografiska Museum*).

Cependant, dès les années 1960, suivant l'évolution générale des liens entre la discipline anthropologique et les musées, ces deux dernières rompirent progressivement leurs liens, plongeant dès lors le musée dans une profonde crise dont il ne se relèvera plus. Malgré de nombreuses tentatives de rénover le musée ethnographique, ce dernier tomba à l'abandon jusqu'à sa fermeture définitive en 1999²⁹⁹. Le parlement suédois, alors gouverné par les socio-démocrates, proposa ainsi la rénovation de l'institution dès 1996 à partir du projet de la création

298 Notons ainsi le cas d'Erland Nordenskiöld, dont les relations avec le Musée d'ethnographie de Göteborg furent traitées par Wassen (1925), tout particulièrement en lien avec les collections latino-américaines.

299 Suite à la fermeture du Musée ethnologique de la ville, le bâtiment original fut occupé par le musée de la ville, qui s'y trouve encore actuellement.

d'un consortium des Musées des cultures du monde (*Världskulturmuseerna*) visant à regrouper les collections nationales extra-européennes. Le contexte de l'époque marqua alors profondément la ligne générale qu'allait suivre cette nouvelle institution, en étroit lien avec le développement des politiques culturelles et sociales nationales.

La Suède se situait en effet à l'époque, dans une phase de profond optimisme politique, alors que le pays venait de faire son entrée dans l'Union européenne. Dans ce contexte, et alors que la mode de la commercialisation de la diversité culturelle commençait à toucher l'Europe, la diversité culturelle fut perçue par le gouvernement socio-démocrate de l'époque comme un signe de modernité du pays. Ainsi, en lien avec le contexte muséal suédois de l'intérêt croissant pour le multiculturalisme au cours des années 1990, et alors que le gouvernement souhaitait promouvoir le dialogue interculturel, il fut affirmé au niveau gouvernemental que « les musées à vocation ethnographique doivent, plus que jamais auparavant, remplir une mission importante dans la promotion des contacts entre les cultures suédoises et non-suédoises » (Sveriges Regering, 1996: 142-143).

Harding (2012) indique dans ce sens, au sein du Compendium des politiques culturelles européennes, que la constitution de cette institution correspond directement à cette logique de promotion nationale du dialogue interculturel, en tant qu'instrument national de la représentation de la multiculturalisation de la Suède. En outre, elle répond également à la particularité suédoise, où l'engagement financier en faveur des politiques culturelles est largement ancré et est considéré comme le moyen d'accéder à la démocratie et participation culturelles de tous les secteurs de la population et des différentes communautés vivant en Suède, tel que cela fut expliqué par Sandahl (2006: 29-30).

Du fait de cette particularité, la création de cette institution fut perçue, dans les cercles du gouvernement, comme un moyen de traiter de la mondialisation et de son effet en Suède, et tout particulièrement de l'immigration, tel que cela fut rappelé par la plupart des auteurs ayant traité de cette institution. Muñoz (2011: 32) affirma ainsi que l'objectif de cette nouvelle administration était de traiter des composantes non-européennes dans la société suédoise tandis que Lagerkvist, membre du musée à son début, explique que les défis d'une Suède multiculturelle constituèrent les motivations politiques derrière la transformation des Musées nationaux des cultures du monde (Lagerkvist, 2008: 92). C'est également ce qu'affirme Goodnow pour qui « l'une des raisons pour établir une organisation commune était le fait que l'on pensait que ces musées pourraient jouer un rôle significatif dans la Suède multiculturelle au travers de leurs collections internationales, leurs réseaux et leur focalisation sur la diversité » (Goodnow, 2008: 232).

De par ce contexte de création, ce projet était ainsi similaire à d'autres réorientations de musées analysées auparavant, comme c'était le cas du projet de l'Esplanade des Mondes de Genève ou plus récemment du MAS d'Anvers ou du projet de la Cité des Cultures de Milan. Dans ce sens, selon Lagerkvist, actuellement responsable des expositions et de la communication du Musée de la ville, le Musée des cultures du monde était ainsi, « l'enfant de son époque » (Lagerkvist, entretien, septembre 2012). En effet, selon Karlsson Blom et Lundhal (2012: 2), le Musée de la culture mondiale de Göteborg aurait pour but de montrer la Suède comme pays inclusif et multiculturel. Il symbolisait ainsi la modernité de la Suède, pays du prix Nobel, se montrant au

monde ouvert à la diversité culturelle, mais également critique par rapport aux violations des droits humains.

Cependant, alors qu'elle fut projetée plus tardivement que d'autres rénovations de musées ethnologiques, notons que cette volonté de traiter du multiculturalisme au travers d'un instrument muséal répond également à la volonté d'apporter une réponse aux risques communautaires soulevés et progressivement médiatisés à l'époque. En effet, comme le rappelle Fiskesjö, anthropologue suédois:

« avec pour toile de fond la ghettoïsation d'une Suède multiethnique et les projets clairement hésitants de l'intégration de l'immigration, le multiculturalisme muséal fut mis en avant comme une nouvelle stratégie de survivance afin de sauver et refondre l'Etat nation menacé » (Fiskesjö, 2007: 7).

Fort de ce projet empreint d'une forte charge politique, la création des musées nationaux d'ethnographie fut finalement votée par le parlement suédois en 1998 et inaugurée en 1999, placée sous la direction du Ministère suédois de la culture et de l'éducation. La première directrice, nommée en 2001, fut Jette Sandahl, l'une des figures de proue de la muséologie scandinave, auparavant directrice du Musée des femmes de Copenhague entre 1984 et 1995, puis directrice des expositions du Musée national du Danemark (1995-2001). La mission de l'institution fut définie en 2004 par le Ministère suédois de la culture, à partir d'une vision souhaitée interdisciplinaire et contemporaine, intégrant de la sorte les apports des musées de civilisation et de société à travers l'Europe au cours des années 2000. En effet, selon le Ministère suédois de la Culture:

« les musées nationaux de la culture du monde possèdent la mission de montrer et de rendre vivantes les cultures du monde. Nous devons supporter la connaissance interdisciplinaire et les activités publiques d'une nouvelle manière à partir de l'ethnologie, l'archéologie et l'art ainsi que d'autres perspectives sociales et historiques. Nous devons documenter et éclairer les manifestations et les conditions des différentes cultures ainsi que la rencontre culturelle, tant historique que contemporaine » (Regeringen Sverige Kulturdepartementet, 1998/12/17).

Dès l'origine, ce consortium fut constitué du Musée d'ethnologie (*Etnografiska museet*), du Musée des Antiquités de la Méditerranée et du Proche Orient (*Medelhavsmuseet*), du Musée des Antiquités de l'Extrême-Orient (*Östasiatiska museet*), tous trois situés à Stockholm, ainsi que des collections du musée d'ethnographie de Göteborg, situé à plus de six cent kilomètres de la capitale, nationalisées à cette occasion à l'exception de la collection Paracas (Muñoz, 2011). Cependant, contrairement aux institutions situées dans la capitale, déjà existantes mais réformées pour la création du Consortium en 1999, le musée de Göteborg devait être construit de toute pièce à partir des collections du musée d'ethnographie de la ville, qui fut fermé à cette époque.

En vue de cette rénovation, le consortium prévoyait la création d'un nouveau musée pour accueillir ces collections, dont la conception devait être, selon le Rapport officiel du gouvernement, la plus moderne possible. La mission de cette institution, conçue donc comme le musée « le plus moderne du monde » de cette époque, en paraphrasant la dénomination du Musée de l'Homme lors de sa création, était ainsi décrite comme celle de:

« créer quelque chose de nouveau dans le monde des musées, quelque chose qui n'existe pas encore. Il reflètera les ressemblances ainsi que les différences dans les manières de penser, les styles et les conditions de vie ainsi que les changements culturels survenus en Suède et dans le monde. Les visiteurs auront l'opportunité de réfléchir sur leur propre identité culturelle et celles des autres. Il fut aussi demandé au musée de changer et de diversifier les profils des visiteurs de manière significative au travers de formes innovatrices de communication et d'opérations avec des partenaires extérieurs et différents intervenants » (Rapport officiel du gouvernement, SOU, 1988: 125: 28).

Ce Musée des cultures du monde de Göteborg (*Världskulturmuseet*), la plus moderne des institutions du consortium, fut inauguré le 29 décembre 2004, rompant clairement avec l'ancien musée ethnologique et sa représentation du monde, héritée des cadres conceptuels de la modernité. Lund (2012) traite ainsi, dans sa thèse de philosophie réalisée à l'Université de Göteborg, des différences entre l'ancien musée ethnologique de la ville et la nouvelle institution à partir des binômes « conservation/formation », « mémoire/démocratie », « éducation/communication ».

Ainsi, selon Björklund, ancien directeur des Musées nationaux lors de sa création, cette institution devait offrir aux visiteurs, au sein du consortium, une perspective du monde où tout est connecté de manière permanente mais où la vie locale est immensément variée, leur faisant reconnaître la pluralité et la diversité culturelle de toutes les sociétés (Björklund, 2007: 95). Le musée devait en effet offrir aux visiteurs de nouvelles perspectives sur ce que signifie être humain, à partir de ses collections ou d'autres témoins, souvent en collaboration avec d'autres musées, organisations ou universités (Björklund, 2007: 106), s'inspirant de la sorte des principes de la publication « Notre diversité créatrice » de l'UNESCO de 1995. Sandahl affirme ainsi que l'une des valeurs les plus importantes de cette institution est, bien en lien avec la philosophie de l'institution internationale, « de reconnaître la diversité culturelle comme une richesse du patrimoine humain et du pluralisme culturel, comme condition de base pour la paix, l'harmonie et la stabilité culturelle dans le monde » (Sandahl, 2008 : 211).

De par cette valeur de l'institution calquée en grande partie sur celle des institutions internationales, le musée interprète le terme de cultures du monde, choisi comme sa dénomination, d'une manière fluide et dynamique, incorporant de nouveaux éléments les rendant toujours plus semblables, tandis que le local, le national, l'ethnique et le genre donneraient forme à ce processus. Ce terme de « cultures du monde », dont les différentes significations furent étudiées par Lechner et Boli (2005), ne se comprendrait dès lors pas uniquement comme la communication, la réciprocité et l'interdépendance, mais plutôt comme la spécificité et la singularité de chaque individu (Lagerkvist, 2008: 91). Dans ce sens, à la différence d'autres institutions étudiées dans cette thèse et dont la dénomination est liée à l'idée d'ethnicité, à Göteborg, le concept de culture du monde est synonyme de « mondialisation », et de la transformation des cultures, de mélange des populations et des cultures et de la diversité dans toute sa complexité. Ainsi, selon Lagerkvist (2008: 91), la devise du musée serait ainsi de « penser globalement, agir localement » tandis que sa position serait celle de la « glocalité ».

Enfin, le Musée souhaitait incarner, dès sa création, une arène pour la discussion, ouverte à la diversité des points de vue. En effet, selon Sandahl, l'une des valeurs de l'institution, que l'auteur souhaitait intégrer dans ses expositions, est de reconnaître l'intégration culturelle

comme un processus fait de conflits, de contradictions et de négociations plutôt que d'une harmonie heureuse (Sandahl, 2008: 211). C'est dans ce sens qu'il faut interpréter la présence de la lettre Y au sein du logo de l'institution (figure 205), de l'anglais « *Why* » (Pourquoi), incarnant la volonté de cette dernière d'expliquer les raisons du monde contemporain, dont un planisphère est représenté à l'entrée du musée (figure 206). Le musée se voulait ainsi acteur de changement, reprenant à son compte les principes de la « nouvelle muséologie » appliqués désormais à la situation de la Suède et du monde contemporain, en incarnant de la sorte ce que l'on pourrait qualifier d'exemple de « nouvelle muséologie cosmopolite », dont on pourrait retrouver d'autres exemples, notamment à Los Angeles, avec le Musée Fowler, ou encore à Mexico, avec le Museo del Chopo, du quartier éponyme.



Figure 205 : Logotype du musée, situé à l'entrée de l'institution. Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 206 : Signalisation du musée, située à l'entrée de l'institution. Cliché de l'auteur, 2012.

Au sein de cette volonté de modernisation du panorama muséal suédois, et de la création du musée de Göteborg dans le but de promouvoir une société cosmopolite, ouverte sur le monde, ses problématiques et la diversité des populations y résidant, le musée fut conçu dès sa création comme un musée se prévalant du pluridisciplinaire, abandonnant la prépondérance de l'anthropologie dans la création de ses discours. Selon Lagerkvist,

« ce caractère interdisciplinaire engendra de nombreuses critiques de la part de certains anthropologues qui furent écartés par le musée suite au rapprochement de ce dernier avec les sociologues, les artistes, les littéraires et de toutes les personnes intéressées par les *global studies* » (Lagerkvist, entretien, septembre 2012).

En effet, la structure du musée fut repensée à cette époque, s'organisant non plus en départements basés sur des régions géographiques ou géopolitiques, comme ce fut le cas de la plupart des institutions analysées dans cette thèse, mais plutôt par rapport à des thématiques, placées sous la direction d'un responsable. Dans ce sens, les expositions temporaires, qui constituent la seule base du musée refusant les expositions permanentes, deviennent des exercices communs de création d'un discours.

Notons par ailleurs parallèlement que l'Université de Göteborg se dota à la même époque d'une école d'études globales interdisciplinaire (*School of Global Studies*), étudiant tout particulièrement les processus de mondialisation, suivant l'influence nord-américaine des « *field studies* ». Dans ce contexte, le musée tenta de se rapprocher de l'Université de la ville, dont les relations avaient été rompues dès les années 1960, afin de créer de nouveaux liens. L'institution créa ainsi en 1996 le projet *Mouseion*, installé au sein du musée, et dont la dénomination grecque en dit long sur l'objectif, en tant que centre de recherche et de collaboration entre les deux institutions. C'est dans ce cadre que Mikela Lundhal, que nous retrouverons dans cette étude, collabora avec le musée, mais également Casja Lagerkvist entre 2001 et 2004, alors commissaire du Musée des cultures du monde avant de devenir, entre 2007 et 2012, la responsable des expositions et de la recherche de l'institution.

Ces différents aspects qui constituent la modernité de ce nouveau musée sont symbolisés par l'architecture contemporaine du bâtiment qui l'accueille, dont la construction remonte à 1998, oeuvre du groupe Brisac Gonzalez Architects. Comme on peut l'apprécier sur le plan en coupe ainsi que sur la vue intérieure de l'édifice (figures 207 et 208), ce nouveau bâtiment, qui rompt volontairement avec l'ancien siège du musée, possède quatre espaces d'exposition, à chaque étage de l'édifice, organisés autour d'un espace central occupé par un escalier où sont organisées les activités, alors que les services administratifs et de gestion du musée se situent aux quatrième et cinquième étages. Notons cependant que cette architecture contemporaine d'auteur, dont la forme est plus importante du point de vue de la conception que l'utilisation de ses espaces, rend complexe son utilisation et la mise en place des expositions et des activités, du fait de la présence d'un grand espace vide qui occupe plus de cinquante pour cent du bâtiment.

Outre ce bâtiment, cette modernité de l'institution est également sensible dans sa situation géographique, située dans une partie récente de la ville à plus de deux kilomètres de son centre historique, face au rond-point Korsvägen, à côté du centre scientifique à grand public « Universeum », du parc d'attractions « Liesberg » et face à la bibliothèque des sciences humaines de l'Université de Göteborg. Dans ce sens, la création de ce musée peut être également très certainement lue comme l'un des symboles de la volonté de la ville de se constituer en pôle culturel européen au sein de la libre compétition des villes. Notons cependant ici que le bâtiment devait originellement abriter les activités et les expositions ouvertes au public ainsi que la bibliothèque et les réserves. Cependant, suite aux problèmes budgétaires générés par le coût de la construction du bâtiment principal, il fut décidé d'intégrer la bibliothèque ainsi que les réserves dans un nouveau bâtiment, situé à Ebbe Lieberathsgatan, à

plus de deux kilomètres du bâtiment principal, dans un espace industriel partiellement ouvert au public.

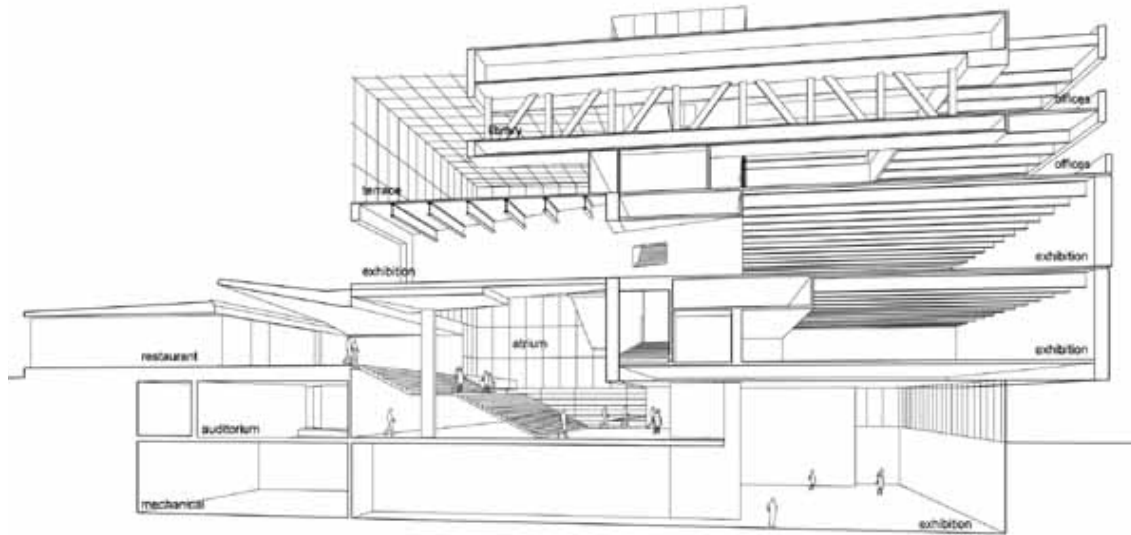


Figure 207: Coupe du bâtiment, avec les différents espaces d'exposition. Plan fourni par le MCM. Reproduit avec autorisation.



Figure 208 : Vue de l'espace central du musée. Cliché de l'auteur, 2012.

8.3. Déclaration d'intention et expositions multiculturelles

Suite à ce programme qui donna naissance à la création de l'institution, l'équipe du musée sous la direction de Jette Sandahl réalisa une série d'expositions temporaires de grande dimension et de longue durée au cours des quatre premières années de l'institution (particulièrement entre 2004 et 2008), en lien direct avec l'intérêt des musées nationaux de l'époque de traiter des minorités, des populations autochtones mais également des mouvements mondiaux de population, d'idées et d'expressions culturelles.

Ces dernières constituent ainsi, selon nos observations, la déclaration d'intention du musée, voire son manifeste, qui était censé marquer son identité et son comportement pour les années à venir, au sein de la mise en place de la Suède multiculturelle et de la promotion de valeurs d'ouverture pour sa population. En effet, suite à ces premières expositions, le musée prolongea son action dans chacune des grandes lignes définies par ces premières expositions, en intégrant cependant de plus en plus d'expositions de petit format, presque toujours en collaboration avec d'autres institutions. Ce manifeste de l'institution se retrouve dans les publications réalisées à cette époque par l'équipe du musée³⁰⁰. Mentionnons ainsi tout particulièrement l'ouvrage collectif « So Far » publié par l'institution (Alin, 2009) et qui définit son discours muséal au travers des concepts d'hybridité, de mondialisé, de jeunesse, d'arène, de débat et de futur.

Suite à ces expositions particulièrement modernes pour le contexte suédois, tant pour les thématiques abordées que pour la muséographie utilisée, le musée fut qualifié par la presse, dès son inauguration « d'expérience courageuse et radicale qui fonctionne remarquablement bien » (Pes, 2005). Au cours de sa première année, le musée reçut ainsi près de 200.000 visiteurs, dans une région relativement peu peuplée de l'Europe, alors que la ville est habitée par un demi-million de personnes. Par ailleurs, en 2009, l'institution fut déclarée « Musée de l'année » par l'ICOM suédois:

« [...] pour ses efforts proactifs et son engagement à refléter le discours public et les problématiques culturelles actuelles depuis une perspective mondiale. Le Musée a créé une arène ouverte aux discussions et réflexions, et n'a pas été intimidé par les sujets controversés et semant la discorde. Son effort soutenu pour attirer les jeunes adultes doit inspirer d'autres institutions à s'engager socialement à long-terme » (cité dans Alin, 2009: 50).

Afin d'étudier ce manifeste du musée, nous analyserons ainsi une grande partie de la vingtaine d'expositions réalisées par l'institution entre 2004 et 2012, date de finalisation de notre étude de terrain, en les classifiant par type de pratiques muséales et discours institutionnel. Il s'agit ainsi de l'engagement de l'institution, de sa présentation des dynamiques globales, de sa volonté réflexive et postcoloniale, et enfin de son pluralisme et de sa politique inclusive. Notons cependant ici que ces pratiques entretiennent de nombreuses relations entre elles, en tant que

300 Mentionnons ici Lagerkvist (2006 et 2008), Rinçon (2005a et 2005b), Grinell (2011), Sandahl (2006 et 2008), Muñoz (2009, 2011 et 2013), et enfin Karlsson Blom et Lundhal (2012).

différents aspects d'une même mission et d'un même objectif, défini auparavant, portant sur des problématiques globales qui reflètent la diversité et la variabilité de notre monde.

8.3.1. Un musée engagé sur le monde et ses problématiques contemporaines

Dès sa création, le musée fut conçu, selon Sandahl (2008: 211), comme une institution engagée dans la contemporanéité à l'échelle globale et à ses effets locaux afin de réfléchir sur les défis de la société actuelle, à partir d'un point de vue se voulant profondément démocratique et engagé pour la protection des droits de l'homme. L'institution tente toujours dès lors d'intégrer la situation suédoise dans ses expositions, en lien avec le reste du monde. Par ailleurs, afin de situer ses réflexions à un niveau mondial, et de s'ouvrir sur la diversité des visiteurs, l'institution a choisi dès le départ de présenter ses expositions ainsi que ses publications en suédois et en anglais, tout en utilisant une muséographie résolument moderne, évocatrice, sentimentale et parfois volontairement choquante, où le design et l'esthétique sont très présents.

Les premières expositions de l'institution abordent ainsi différentes thématiques sociales, portant sur des défis mondiaux des populations, telles que les épidémies ou le réchauffement climatique, mais également sur des questions de droits de l'homme dans la volonté de créer un monde plus juste. Notons ainsi que la plupart de ces expositions se réalisèrent en collaboration avec d'autres institutions, qu'il s'agisse de musées ou Organisations non-gouvernementales (ONG). La première de ces expositions fut « La fièvre sans nom. Le sida à l'âge de la mondialisation » (*No Name Fever. AIDS i gloablisering tid/No name fever. Aids in the age of globalization*) en 2004-2006, présentée par la suite au Red Location Museum de Port Elizabeth (Afrique du Sud) traitant de l'Apartheid, dont le but était d'illustrer d'une manière interculturelle, outre les réponses culturelles et sociales différentes selon les contextes, la similarité des sensations face à cette maladie et de ceux qui en sont atteints: l'espoir et le désir, la colère, la dénégation, le désespoir, la peur et le chagrin (Sandahl, 2006: 34). Pour ce faire, comme on peut le voir sur la figure 209, l'exposition présentait les différents sentiments des acteurs de cette maladie, en tant que transmetteur de leurs voix et de celles de leurs proches, à partir de vidéos artistiques, d'installations vidéo et de matériel provenant des Organisations non-gouvernementales (ONG) (Follér et Thörn, 2005).



Figure 209: Photographie inconnue (2004). Vue d'un espace de l'exposition « La fièvre sans nom. Le sida à l'âge de la mondialisation ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.

Notons ici que cette maladie, ou épidémie, fut également présentée à partir des années 2005 dans une série d'expositions de musées d'histoire culturelle avec une perspective sociétale, sans aucun doute en lien avec les campagnes de sensibilisation qui eurent lieu en Occident sur cette maladie à cette époque. Notons ainsi l'exposition « Make Art/Stop AIDS » au Fowler Museum de Los Angeles en 2008 et ses liens avec la création artistique, l'exposition « Unlimited Global Alchemy » en 2012 au Musée d'Anthropologie et d'Archéologie de Cambridge ou encore l'exposition « Our bodies, our stories » en 2012 au Musée royal de l'Afrique centrale, traitée auparavant.

Tel que cela fut relevé par l'ICOM suédois lors de la remise de son prix à l'institution muséale, cette exposition fut entourée d'une certaine polémique, autour de la présentation d'une oeuvre en particulier, « Scène d'amour » du peintre Louzla Darabi qui représentait une scène d'amour explicite, entourée de transcriptions d'une sourate du Coran, mêlant ainsi texte et représentations figuratives, interdites dans la religion musulmane. Le Musée reçut plusieurs centaines de courriels de protestation, certains plus violents que d'autres, concernant la présence de cette oeuvre dans l'exposition, dont certains furent envoyés par les musulmans locaux. L'un de ces courriels, de l'Association des Jeunes Musulmans de Suède de 2005, retranscrit dans l'ouvrage « So Far » indiquait ainsi :

« Nous comprenons que le Musée est censé créer des ponts entre les différentes cultures et promouvoir la compréhension interculturelle. Exposer une peinture que les Musulmans considèrent comme hautement offensive n'est pas seulement une question de mauvais goût, qui ne devrait pas avoir lieu dans un musée de culture, mais cet acte peut agir contre le multiculturalisme et exclure les Musulmans des dialogues qui prennent place dans la société » (cité dans Alin, 2009: 43)

Devant ces critiques, le musée décida de retirer le tableau de l'exposition pour le remplacer par un autre du même artiste, cette fois sans mention de la sourate. Cet acte déclencha cependant une nouvelle vague de protestations, cette fois-ci provenant de la population suédoise, autour de la liberté d'expression et de la censure. En effet, et alors que la politique suédoise insiste sur le

rôle des politiques culturelles dans la sauvegarde et l'usage de la liberté d'expression dans le monde, selon Lagerkvist (2006), les journalistes culturels, les critiques d'art, le personnel du musée mais également les politiciens tinrent pour responsable le musée de mettre en péril la liberté d'expression, conçue en Europe comme l'un des piliers de la démocratie. Certains quotidiens se concentrèrent ainsi tout particulièrement sur des lettres de menace reçues par le musée demandant le retrait des pièces, alors que l'institution avait reçu de nombreuses lettres très respectueuses, dans le but de montrer à quel point le fondamentalisme nous guettait, alors que la théorie du choc des civilisations se développait à cette époque dans le pays.

Il est intéressant de noter ici que les membres de l'institution, qui firent partie dès le départ de cette aventure muséale, sont particulièrement fiers de cet épisode, abordé dans la plupart des publications traitant du musée. En effet, ce dernier démontrerait d'une certaine manière que l'institution aidait à faire progresser le débat social à partir de la controverse, dont notamment l'Islamophobie croissante ainsi que la responsabilité des institutions culturelles suédoises. En effet, par ces controverses, il fut montré que le Musée pouvait traiter de thèmes complexes afin de provoquer l'indignation, mais surtout inspirer et influencer de nouvelles réflexions au travers du dialogue.

Outre cette première exposition, l'institution organisa également par la suite l'exposition « Trafficking » entre 2006 et 2008, visible sur la figure 210, portant sur la traite des êtres humains, réalisée dans le but de la dénoncer et de sensibiliser la population sur son existence afin de tenter de changer la situation. Cette exposition présentait ainsi des témoignages de victimes et de bourreaux mais également diverses installations d'art contemporain. Au sein de cette exposition étaient ainsi présentés les assassinats des femmes dans la ville mexicaine de Ciudad Juarez, amplement médiatisés à cette époque, mais également, entre autres, le trafic de personnes dans le contexte de l'immigration clandestine en Espagne, en Italie et aux Etats-Unis, ou encore la situation de l'exploitation sexuelle des femmes en Suède et en Albanie. Notons que cette exposition faisait partie du projet international « Coopération contre le trafic » (*Samverkan mot trafficking*) dont le but était de réduire le trafic humain. Une petite partie de l'exposition suédoise fut ensuite transportée en Lettonie, en Grèce, en Italie et à Bruxelles.



Figure 210: Photographie inconnue (2006). Vue d'un espace de l'exposition « Trafficking ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.

Enfin, la dernière grande exposition de ce type, bien que plus tardive, est « Destination X », inaugurée en 2011 et en place lors de notre travail de terrain en 2012. Cette exposition, dont la figure 211 offre une vue d'ensemble, traitait des déplacements géographiques des personnes ainsi que de leurs différentes motivations, de voyage ou de loisir, mais également liées aux migrations, forcées ou volontaires. Pour illustrer ces déplacements, l'institution utilisait tous les médias possibles, au travers d'objets de ses collections, d'art populaire, de souvenirs touristiques mais également d'extraits musicaux, de photographies, d'installations ou d'oeuvres d'art (figure 212), ainsi que des témoignages de personnes et d'institutions, indiqués sur les murs, alors que presque aucun texte produit par l'institution ne jalonnait les salles de l'exposition. Dans ce sens, le visiteur était libre de découvrir l'exposition dans le sens qu'il souhaitait, au travers des différentes thématiques abordées, sans lien direct entre elles.



Figure 211: Vue de l'espace central de l'exposition « Destination X ». Cliché de l'auteur, 2012.



Figure 212: Détail de l'espace « Des mondes de différence » de l'exposition « Destination X ». Cliché de l'auteur, 2012.

Outre ces grandes expositions, le musée réalisa également, à partir de 2006, une série d'expositions de petit format portant sur des grandes questions sociales de l'époque, dont notamment le développement durable. Notons ainsi l'exposition « Mode juste » (*Fair Fashion*) réalisée en 2007-2008, illustrée par la figure 213, portant sur l'impact environnemental de l'industrie de la mode tout en présentant des options écologiques basées sur le commerce équitable. C'est également le cas de l'exposition « Forte pluie. Notre collision frontale avec la nature » (*Hard Rain. Our headlong collision with nature*), réalisée à l'extérieur du musée en 2007. Cette dernière exposait des reproductions de photographies de Mark Edwards, et faisait partie du projet « Hard Rain Project. Roadmap to a sustainable future », qui fit le tour du monde en collaboration avec l'Agence internationale suédoise de coopération au développement.



Figure 213: Photographie inconnu (2007). Vue d'un espace de l'exposition « Mode juste ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.

Outre le développement durable, l'institution suédoise a également réalisé des expositions portant sur les catastrophes naturelles qui secouèrent la planète au cours des dernières années, telle que l'exposition « Riskzoner » en 2011. Cette exposition se demandait en effet si la situation du monde était devenue plus dangereuse au travers de la réflexion proposée par treize oeuvres contemporaines provenant des collections de la Caixa, dans une logique proche de l'artiste-commissaire. Soulignons cependant ici que le musée suédois n'est pas le seul à présenter des expositions de ce type. Notons ainsi l'exposition « The Lost Voice-Die verloren Stimme » au Musée d'ethnographie de Dresde en 2005 et portant sur la région d'Aceh ou encore l'exposition « Aller de l'avant. La vie après le grand tremblement de terre au Japon » (*Moving Forward. Life after the Great East Japan Earthquake*) présentée au Fowler Museum de Los

Angeles en 2012. Dans le même ordre d'idée, mentionnons l'ajout fait par le musée suédois d'un hommage aux victimes du tsunami japonais à la sortie de l'exposition « Kimono Fusion » en 2012. Ce dernier, sous la forme d'un petit texte, indiquait que « depuis l'ouverture de cette exposition, une catastrophe aux conséquences incalculables a touché le Japon. Nos pensées vont à ceux qui en furent affectés ».

Outre les questions environnementales, l'institution tentera également de prolonger, après 2008, son engagement pour les droits de l'homme et sa dignité, principalement au travers de la présentation de certaines luttes sociales. Ce fut ainsi le cas de l'exposition « Dishum Dishum. Fight the Tradition » en 2008 portant sur le rôle de la boxe en tant qu'élément de libération des femmes et de lutte contre les conventions. Cette exposition était ainsi similaire dans sa thématique à l'exposition « La Gloire des filles » (*Chicks Glory*) au Imagine Culture and Identity d'Amsterdam en 2010-2011, traitée auparavant. Notons également l'exposition « Repousser les limites » (*Pushing the limites*) réalisée en 2008-2009 au Musée des cultures du monde de Göteborg et portant sur la vie quotidienne de jeunes activistes politiques dans des zones de conflits en Géorgie, Israël et Palestine.

C'était également le cas de « Prend part! 83 manières de changer le monde » (*Take Action! 83 ways to change the world*), en 2008-2009 qui présentait différentes personnes ayant tenté de faire changer le monde, de le rendre plus juste et égalitaire, tel que le souhaiterait le musée de Göteborg. L'institution présentait ainsi, entre autres, l'oeuvre de Mahatma Gandhi, de l'Armée zapatiste de libération populaire du Chiapas ou encore de Aung San Suu Kyi en Birmanie comme éléments d'inspiration des jeunes visiteurs de l'exposition, tout en leur demandant, au sein de la dernière salle, visible sur la figure 214, quel était leur rêve, dans une logique de déclenchement d'une « révolution » visant à améliorer les droits de l'homme partout dans le monde, tel qu'illustré par certains objets exposés dans le musée (figure 215). Enfin, notons également l'exposition « Jeu de rôle » (*Spelar Rol*) en 2012 portant sur l'indifférence quotidienne dans les violations des droits humains, dont le but était d'interpeller les visiteurs sur leur propre comportement. Cette dernière commençait ainsi avec une citation de l'écrivaine américaine Cynthia Ozick, qui illustrait le message de l'exposition: « L'indifférence n'est pas tant un geste de détourner le regard-de choisir d'être passif-qu'un refus de sentir ».



Figure 214: Photographe inconnu (2008). Vue de l'espace final de l'exposition « Prend part! 83 manières de changer le monde ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.



Figure 215: Photographe inconnu (2008). Vue de l'un des objets exposés au sein de l'exposition « Prend part! 83 manières de changer le monde ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.

Remarquons ici que l'on retrouve ce même type de pratiques au sein des autres institutions du consortium suédois. Ainsi, le Musée de l'Orient (*Medelhavet*) de Stockholm réalisa en 2011 l'exposition « Place Tahrir. Le coeur d'une révolution » (*Tahrirtorget. Revolution ens Hjärta*) portant sur les Révolutions arabes, afin de documenter l'évolution du monde, similaire aux médias, et pour laquelle la photographie constitue un instrument de choix. Cette institution réalisa également l'exposition « Gaza. L'évasion vers la mer » (*Gaza. Porten mot Havet*) en

2011 portant sur le rôle de la ville de Gaza dans les contacts Est-Ouest au cours de l'histoire, illustré au travers de restes archéologiques ainsi que de photographies suédoises des années 1950 du port de Gaza.

Signalons cependant ici que ces expositions portant sur des questions actuelles sont particulièrement intéressantes car elles permettent de réfléchir sur le rôle du musée en tant qu'instrument scientifique ou en tant qu'élément de diffusion de l'actualité. En effet, tel que cela fut soulevé par Grinell, commissaire de la mondialisation de l'institution de Göteborg, arrivé peu après la création de l'institution,

« de par son caractère scientifique, ce dernier ne pourra jamais documenter l'évolution du monde comme le font les médias. En effet, la plupart des musées ethnologiques actuels veulent intégrer le présent, soit au travers des objets exposés, soit au travers des thématiques traitées. Or, vu le travail nécessaire pour la création des expositions et le travail de recherche scientifique qu'elles demandent, les musées seront toujours en retard par rapport au présent. Ainsi, pour traiter des révolutions arabes, le musée devra en traiter beaucoup plus tardivement si ce dernier souhaite présenter une vue scientifique. Autrement, le musée se situera uniquement dans le débat, sans être un lieu de réflexion et d'intégration de différents points de vue » (Grinell, entretien, septembre 2012).

Outre ses expositions, la volonté d'engagement de l'institution dans les problématiques du monde se retrouve également dans les activités réalisées par ce dernier, notamment au cours des journées thématiques, organisées par un service spécifique de l'institution. Parmi les nombreuses activités, notons par exemple au cours de notre recherche de terrain, le cas de la journée de la paix célébrée le 21 septembre 2012 en collaboration avec des responsables de la « Fondation euro-méditerranéenne Anna Lindh pour le dialogue entre les cultures »³⁰¹ travaillant au musée, où différentes activités et ateliers furent organisés, dont des conférences de personnalités privées de liberté d'expression dans leur pays.

8.3.2. Le musée du « glocalisme »

Outre son engagement, le musée se veut également le lieu d'exploration de la diversité culturelle actuelle, dans une logique de présentation des cultures du monde. Cependant, l'institution suédoise tente de le faire selon une modalité particulière, en se centrant tout particulièrement sur les relations entre le global et le local, à partir d'une perspective cosmopolite, où l'hybridation et les contacts interculturels sont les mots d'ordre. Dans ce sens, et alors que Lagerkvist le qualifie de « musée d'histoire culturelle » (Lagerkvist, entretien, septembre 2012), ce musée peut également être perçu comme un exemple de musée de la mondialisation, tel que souhaité par

³⁰¹ Cette fondation, instituée par l'Union Européenne et les pays du pourtour méditerranéen vise à rapprocher les individus et les organisations des deux rives de la Méditerranée grâce à des actions de dialogue. Elle rend hommage à Anna Lindh, ministre des Affaires étrangères suédoise, assassinée en 2003.

Canclini (2003), l'un des principaux représentants des études culturelles dans le monde hispanophone.

Dès sa création, entre 2004 et 2006, l'institution réalisa ainsi l'exposition « 390m3 de Spiritualité » (*390m3 Anlighet/390m3 Spirituality*) portant sur la spiritualité humaine en tant que composante essentielle de toutes les sociétés. Parallèlement à cette exposition, l'institution réalisa également « Horizons : voix d'une Afrique globale » (*Horisonter-Röster från ett Globalt Afrika/Horizons-Voices from a Global Africa*) entre 2004-2007. Cette dernière visait à illustrer la diversité et la richesse de la civilisation africaine, à partir de la vision du continent en tant qu'idée mais également en tant qu'entité culturelle non homogène. Fidèle à sa philosophie, l'exposition partait du fait que, comme toutes les parties du monde, l'Afrique est entrée en lien avec d'autres continents et que la musique et les industries audiovisuelles ont propagé de nombreuses idées qui ont donné lieu à une Afrique « globale » (mondialisée), telle qu'on la retrouve représentée notamment au Musée des Tropiques ainsi que dans le projet de rénovation du Musée royal de l'Afrique centrale.

Pour ce faire, l'exposition fut divisée en différentes thématiques, telle qu'analysée par Lagerkvist (2004). La première, « Voix du passé », portait sur la traite transatlantique des esclaves, symbolisée par la présence de menottes d'esclaves sur le sol, comme on peut le voir sur la figure 216. « Voix de résistance » traitait de la résistance à l'oppression au travers de la création de nouvelles formes culturelles, « Voix du pouvoir et de la survie » du colonialisme, au Congo notamment, du néocolonialisme mais également du passé colonial du musée. « Voix sur le genre » traitait par ailleurs des concepts de masculinité et de féminité au Mali, dont la dualité constitue l'un des thèmes récurrents de l'art et la mythologie tandis que « Voix urbaines » traitait de la vie urbaine au travers du prisme des discours sur et depuis Nairobi. Enfin, la dernière partie, « Voix de la corne de l'Afrique en Suède » traitait des expériences et des mémoires de citoyens de Göteborg ayant leurs racines en Ethiopie et en Erythrée, dans le cadre de laquelle fut réalisé le projet « Advantage Göteborg », que nous analyserons en détails plus avant.



Figure 216: Photographie inconnue (2004). Vue de l'espace « Voix du passé » de l'exposition « Horizons : voix d'une Afrique globale ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.

Outre ces expositions, indiquons également l'exposition « Bollywood » en 2009-2010 portant sur l'analyse de cette industrie cinématographique ainsi que ses significations sociales, tel qu'abordée dans de nombreux autres musées d'histoire culturelle. Notons également l'exposition « Vodou » en 2009-2010, dans le cadre de la présentation européenne d'une partie de la collection Lehmann, dans le but de créer un musée haïtien du vodou, en lien avec la revalorisation de la culture nationale. En collaboration avec la « Fondation pour la Préservation, la Valorisation et la Productions d'Oeuvres Culturelles Haïtiennes », mise sur pied en 1989, cette exposition fut lancée en 2007 par le Musée d'Ethnographie de Genève avant d'être exposée au sein des grands musées d'histoire culturelle d'Europe (notamment à Bâle, Dalhem, Bremen et Amsterdam), afin de conscientiser le public à la richesse de la culture haïtienne.

Notons enfin l'exposition « Kimono Fusion » en 2010-2011 qui abordait l'influence des traditions japonaises sur la création contemporaine locale, profondément ancrée dans un contexte global, comme l'illustre le logo choisi pour l'exposition que l'on peut apprécier sur la figure 217. Au sein de cette exposition, des costumes japonais issus de la nouvelle création étaient ainsi exposés, présentant visuellement leur modernité liée au monde urbain mais également aux mangas et à la production audiovisuelle japonaise contemporaine (figure 218). Dans ce contexte, un défilé fut organisé par l'institution le jour de l'inauguration de l'exposition permettant aux jeunes suédois d'exhiber leurs sensibilités face au manga.



Figure 217: Vue de l'entrée de l'exposition « Kimono Fusion ». Cliché de l'auteur, 2011.



Figure 218: Vue l'un des espaces d'exposition de « Kimono Fusion » où l'on peut voir l'influence de la culture contemporaine japonaise. Cliché de l'auteur, 2011.

Dans cette exploration des cultures du monde à l'heure de la mondialisation, la ville constitue l'un des terrains privilégiés des expositions du musée suédois, profondément ancré dans l'urbain, alors que les villes regroupent actuellement plus de cinquante pour cent de la population mondiale. L'institution a ainsi réalisé des expositions explorant la culture urbaine, de manière similaire au Musée des Tropiques, notamment au cours de « Wild Style » en 2008, exposant le hip-hop en tant que mouvement né d'une profonde exclusion, devenu plus tard un mouvement global. Parallèlement à cette exposition, l'institution proposa un vaste programme d'ateliers, de festivals, de séminaires, de concerts, de *street fashion*, de graffiti, de break-dance ou de DJs. Dans le même ordre d'idée, et moyennant la mise en place de muséologie participative, le musée créa la petite exposition « Les autres » (*Dom andra*) en 2012 en lien avec des groupes de jeunes ainsi que des artistes de rue locaux qui créèrent des œuvres spécialement pour l'exposition. En effet, au cours de cette dernière, représentée sur la figure 219, les visiteurs pouvaient écouter les pensées d'autres personnes dans une salle recréant l'intérieur d'un bus, afin de les faire réfléchir sur le fait que nous sommes tous des « Autres » dans le regard des gens.



Figure 219: Vue de l'ensemble de l'exposition « Les Autres ». Cliché de l'auteur, 2012.

Mentionnons enfin l'exposition itinérante et de petit format « La ville parle » (*Staden talar/The City Speaks*), réalisée en 2012 avec le consulat de Grande-Bretagne ainsi que l'association Maslaha, qui tente de créer une société qui ait une meilleure compréhension de la diversité et de la différence. Cette exposition fut en effet réalisée dans le cadre du projet « Our shared Europe » portant sur la diversité, la migration, le dialogue et la cohésion sociale. L'exposition traitait ainsi de la ville comme source d'inspiration, de sa mémoire, de la provocation qui y a lieu, de son avenir, des gens qui la font ainsi que la création de nouvelles idées qui y germent. L'exposition, représentée sur la figure 220, traitait aussi des changements créatifs de la ville, de la cité comme lieu de rencontres, tout en ouvrant le débat quant aux possibilités inclusives des villes afin que toutes les populations puissent s'y épanouir.



Figure 220: Vue de l'exposition « La ville parle », dans le hall central de l'institution. Cliché de l'auteur, 2012.

8.3.3. Une volonté réflexive et postcoloniale

Bien en lien avec la naissance du postcolonialisme en Scandinavie, tel qu'analysé précédemment, le Musée des cultures du monde de Göteborg se souhaite ouvertement postcolonial, en tant que symbole de modernité académique et intellectuel. Pour ce faire, le musée présenta dès son ouverture, au sein des salles d'exposition, l'installation « Site Unseen: Dwellings of the Demons » de l'artiste Fred Wilson, visible entre 2004 et 2007. L'artiste, déjà présenté au cours de cette thèse, souhaitait interpréter ici l'inconscient du musée, en mettant en scène, à partir des collections de l'institution, sa réflexion sur la question de l'exclusion et de l'exposition des structures de pouvoir, de racisme et de sexisme ainsi que de l'absence de contextualisation historique des objets qui constituent, selon l'artiste, les bases du musée.

Comme à son habitude, Wilson posait ainsi au centre du musée des personnes ou des événements qui se situent habituellement à la périphérie, en donnant une voix à ceux qui n'en n'ont traditionnellement pas. Comme on peut le voir sur la figure 221, les cartels disposés dans les vitrines identifiaient ainsi les objets comme: « pour la citation », « pour apprendre » et « pour la mémoire » afin de dénoter l'anonymat des personnes ayant produit ces objets, d'habitude passées sous silence par les musées. Au travers de son installation, l'artiste souhaitait ainsi mettre en garde sur le fait que les démons, ou les fantômes du passé pouvaient continuer à réapparaître au sein des musées, même après les rénovations qui semblent avoir changé de paradigme. Cette attitude de Wilson symboliserait ainsi l'attitude du musée, au travers de l'intermédiaire de l'artiste, qui tenterait de mettre ces épisodes au centre de l'institution, en réactualisant les questions postcoloniales du « qui parle », « qui est représenté », « pourquoi » et « comment ». Dans ce sens, cette installation est semblable en de nombreux points, quant à sa signification, à la toile « réorganisation » de Samba qui symbolisait la volonté décolonialiste du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren.



Figure 221: Photographie inconnue (2004). Vue d'une vitrine de l'exposition « Site Unseen: Dwellings of the Demons ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.

Outre cette installation, le musée présenta également son intention décolonialiste au cours de l'exposition « Les soeurs du rêve » (*Drömmens syster/Sister of Dreams*) entre 2004 et 2008. Le but de cette dernière, destinée en particulier aux familles, était de déconstruire les stéréotypes sur le primitivisme, au travers de l'exemple des peuples de l'Orinoco, afin de démontrer que les différents styles de vie ont leurs qualités qui ne peuvent être comparées et hiérarchisées, tout en critiquant la sécurité des concepts et des explications du rationalisme européen. Elle est ainsi censée transmettre le sentiment d'un monde et d'une vision du monde où les cultures spirituelle et matérielle ne font qu'une et où chaque objet est investi d'une profonde signification. Son esthétique, que l'on peut apprécier sur la figure 222, évoquait ainsi le réalisme magique et l'atmosphère des rêves.



Figure 222: Photographie inconnue (2004). Vue de l'exposition « Les soeurs du rêve ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.

Par ailleurs, outre certains détails de l'exposition « Horizons : voix d'une Afrique globale » traitant de cette thématique, le Musée des Cultures du monde de Göteborg réalisa l'exposition « Traces du Congo » (*Kongospår/Traces of Congo*) en 2008 portant sur le rôle joué par les pays nordiques, et principalement certains de ses citoyens, dans l'exploitation coloniale du Congo au cours du XIXe siècle au travers de différents objets, photographies, films, musique, etc. Des restes de cette exposition étaient visibles lors de notre analyse de terrain de l'institution en 2012, dans les escaliers dans l'institution, comme on peut le voir sur la figure 223, semblable en de nombreux points à la présentation de l'histoire coloniale suédoise au Congo au Musée d'ethnographie de Stockholm, vue précédemment, ces deux institutions faisant en effet partie du même consortium, dès lors régies par les mêmes politiques institutionnelles.

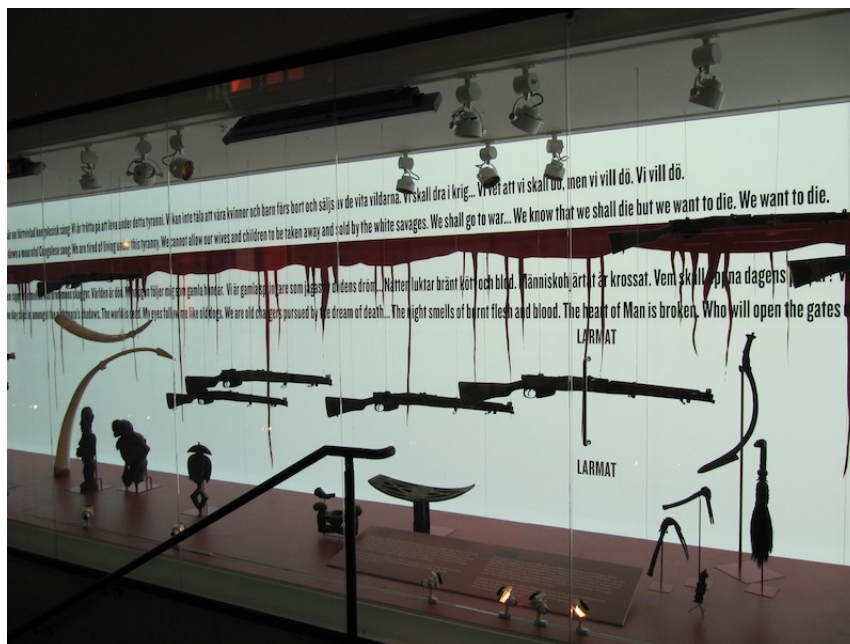


Figure 223: Vue des restes de l'exposition « Traces du Congo » dans les escaliers de l'institution. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre ces expositions, notons enfin la volonté du musée d'explorer une partie de son histoire coloniale, et tout particulièrement de ses aspects plus sombres, en traitant de la manière dont certaines œuvres sont arrivées au musée, s'engageant ainsi de plein gré dans les débats et les polémiques autour des spoliations et des restitutions d'objets. Cette volonté donna lieu à l'exposition de longue durée « Un monde perdu » (*En Stulen Värld/A Stolen World*) en 2008-2011 qui présentait l'histoire des textiles péruviens, arrivés au musée vers 1930 en provenance de la Péninsule de Paracas suite à de probables pillages dans les tombes de la région. Ainsi, l'objectif de cette exposition n'était pas de traiter des tissus et de la culture qui les a créés mais plutôt d'adresser la problématique de déterminer qui possède réellement le patrimoine, bien en lien avec le code de déontologie de l'ICOM ainsi que les réflexions postcoloniales.

8.3.4. Une politique muséale pluraliste et inclusive

Dans sa volonté de traiter du monde actuel, l'institution se souhaite enfin intrinsèquement pluraliste. Ainsi, dans la publication « So far » d'Alin (2009) qui récapitule des expériences des cinq premières années du musée, il est indiqué « qu'il n'y a pas une seule vérité universelle: les voix, les opinions et les expériences sont multiples et différentes ». En effet, la première directrice de l'institution affirma le besoin d'élaborer une nouvelle éthique mondiale en reliant le concept de démocratie libérale à celui de pluralisme culturel, condition nécessaire, selon elle, pour une coexistence stable et paisible (Sandahl, 2006: 30). Dans ce sens, le but pluraliste de cette institution est, selon son ex-directrice, de « reconnaître les différentes cultures et leurs expressions comme des éléments de valeur pour la démocratie et l'harmonie culturelle, basée sur l'intégration plus que sur l'assimilation » (Sandahl, 2008: 211).

La notion de pluralisme ne se retrouve cependant pas uniquement au sein des expositions, mais aussi au sein de l'institution et de son équipe; elle défend ainsi non seulement le pluralisme des

voix, des opinions, des points de vue et des personnes y travaillant mais également le pluralisme des personnes y venant et y participant, à partir d'une politique que l'on pourrait qualifier d'inclusive. Ainsi, bien en lien avec les politiques multiculturelles, notons que certains membres de l'institution sont originaires d'Afrique mais aussi d'Amérique latine. C'est ainsi le cas d'Enrico, d'origine équatorienne, membre du service éducatif du musée, de Luís, d'origine capverdienne et membre du service de communication, ou encore de Muñoz, d'origine argentine. Ainsi, selon cette dernière, « les thématiques d'inclusion, de genre et de diversité furent les mots d'ordre de ces expositions, ainsi que la méthodologie mise en place au sein des départements de programmation, d'éducation, d'expositions et partiellement des collections » (Muñoz, 2013: 69).

En effet, selon Sandahl (2008: 216), l'un des buts du musée, dès sa création, était d'abandonner l'idée de la propriété exclusive des collections, et bien en lien avec les politiques culturelles suédoises analysées,

« d'ouvrir les missions du musée du rôle d'expert à celui de facilitateur et d'explorer les termes tels que plateforme, lieux de rencontre et centres de communication. D'expérimenter avec la discipline du dialogue et d'apprendre des pratiques de négociations. De découvrir les plaisirs et les récompenses de la mutualité et du partage de la connaissance et de l'autorité entre des partenaires égaux. D'ouvrir des processus de recrutement afin qu'autant la gouvernance que le staff reflète la diversité des migrations globales » (Sandahl, 2008: 216).

En outre, tel que rappelé par Sandahl, non sans évoquer certains propos tenus par van Dartel au Musée des Tropiques :

« de part les collections ethnographiques globales, les musées ethnologiques peuvent devenir des sites de dialogue, de médiation et de réconciliation, où les différences et le désaccord sont acceptés, et même célébrés, non établis à partir d'une hiérarchie de suprématie et d'infériorité, de domination et d'arriéré » (Sandahl, 2008: 216)

Notons enfin que cette volonté a influencé une certaine méthodologie postmoderne, s'il en est, de l'institution, intégrant la subjectivité dans la recherche mise en place par l'institution, et reconnaissant que les points de vue de l'institution ne sont jamais objectifs. Cette vision de l'institution, comme « muséologie engagée » est illustrée dans la salle de réunion des membres du musée où trônait, lors de la réalisation de notre travail de terrain, la phrase « *Tänk med hjärtat* » (penser avec le cœur). En effet, selon Sandahl, « le musée ressent le besoin de compléter ce travail par un type de savoir et d'expertise ancré dans une implication plus personnelle et plus subjective » (Sandahl, 2006: 35). Le musée émet en effet l'hypothèse que le caractère et le contenu d'une institution sont en partie déterminés, selon Sandahl, par « les individus chargés de la faire fonctionner. L'expérience montre que la composition du personnel en termes d'âge, de sexe, d'origine ethnique et d'orientation sexuelle définit dans une large mesure la nature du public escompté » (Sandahl, 2006: 35).

Fort de cette mission, les expositions tentent de présenter différents points de vue sur la thématique au travers de la pluralité des éléments exposés ainsi que de leur nature (objets ethnographiques, objets d'art contemporain, reproduction de photographies, extraits de texte, etc.) ainsi que de différentes voix (spécialistes et non-spécialistes). Vantant cette modernité, Lagerkvist indiquait que

« l'institution reçut de nombreuses critiques sur ce point de la part des visiteurs des 'musées traditionnels', car ils n'étaient pas habitués à cette cohabitation de voix plurielles, contrairement aux jeunes publics, habitués à ce type de construction du discours, particulièrement utilisé dans les réseaux sociaux et les différents médias » (Lagerkvist, entretien, septembre 2012).

Au sein de cette perspective pluraliste, l'institution a ainsi tenté d'instaurer, dès sa création, des pratiques inclusives, qui constitueraient la base même de toutes les actions de l'institution, tant en termes de représentation de certains secteurs de la population qu'en termes d'accès et de participation. Selon Grinell, commissaire pour la globalisation au sein du musée, avec qui nous avons pu amplement discuter, et résidant sur l'île traditionnellement bohème de Brännö, située à quelques kilomètres au large de Göteborg,

« le musée souhaite que les visiteurs, et les citoyens en général, se sentent représentés au sein du musée. L'un de nos buts est en effet que ces derniers puissent sentir l'institution comme étant la leur, au travers des explications et des activités que nous réalisons, afin que ces derniers s'en approprient » (Grinell, entretien, septembre 2012).

Dans ce sens, cette perspective de l'institution est différente de celle de Wayne Modest au Musée des Tropiques d'Amsterdam pour qui le rôle de l'institution dans la promotion d'une pratique inclusive est de tenter d'identifier les raisons pour lesquelles les gens ne se rendent pas au musée afin de tenter d'enlever ces barrières qui en empêchent l'accès.

Au sein de la multiculturalisation de la Suède de cette époque, le musée a ainsi tenté de s'ouvrir aux populations immigrées. En effet, selon Muñoz (2011: 186), le musée fut créé également pour intégrer notamment les populations étrangères dans la vie culturelle suédoise, alors que certaines d'entre elles sont également intégrées au sein même de l'institution, en tant que muséologues ou animatrices. Pour ce faire, selon Lagerkvist (2008), le musée tente d'éviter la division effectuée généralement par les musées suédois, entre le patrimoine et la culture suédoise et une culture « ethnique » ou immigrée. Ainsi, dans de nombreuses expositions, le musée a essayé d'établir des liens avec les descendants des communautés dont l'institution traite, dans une logique de muséologie coopérative. Outre le cas de l'exposition « Mon Haïti » (*Mitt Haiti/My Haiti*) en 2009-2010, ce type de pratique muséologique fut mis en place au cours du projet « Le pouvoir des étiquettes », dont nous traiterons plus avant, mais également de l'exposition « Bollywood » et « Les autres », bien qu'aucun détail concernant les modalités de cette collaboration ne soit publié.

L'institution a également tenté de lutter contre l'exclusion de certains secteurs de la société suédoise, considérée comme une priorité par le gouvernement socio-démocrate de l'époque, influencé dans ce sens par la réflexion anglo-saxonne portant sur le rôle inclusif des musées. En effet, il est intéressant de noter ici qu'une certaine partie des membres de l'institution étudièrent sous la direction de Richard Sandell, à l'Ecole de Muséologie (*School of Museum Studies*) de l'Université de Leicester, et qu'ils furent très probablement influencés par l'académicien et son analyse de la fonction d'inclusion sociale du musée tel que commentée dans le premier chapitre de cette thèse.

Cette pratique fut ainsi mise en place au sein du projet « Advantage Göteborg », dont les résultats furent exposés dans l'espace « Voix de la Corne de l'Afrique en Suède » dans l'exposition « Horizons. Voix d'une Afrique mondiale », visible sur la figure 224. Cette

dernière, analysée par Rinçon (2005 a et b), commissaire du projet, fit en effet participer une trentaine de personnes provenant de la corne de l'Afrique (Ethiopie, Erythrée, Somalie) et résidant à Göteborg, les invitant à travailler avec les collections afin de créer des mémoires personnelles et individuelles à partir des objets sélectionnés, selon une approche « objet-sujet ». Ce projet voulait ainsi explorer la manière dont l'accès à la visibilité institutionnelle combiné à la prise en compte de la réalité mouvante des identités peut contribuer à enrichir les spectres d'interprétation de la collection. Par ailleurs, au travers de cette participation, le but de ce projet était de briser les barrières à l'accès au marché du travail par l'augmentation de leur pouvoir individuel et de leur qualification, tout en favorisant leur estime de soi au travers des collections du musée utilisées comme instruments d'habilitation.

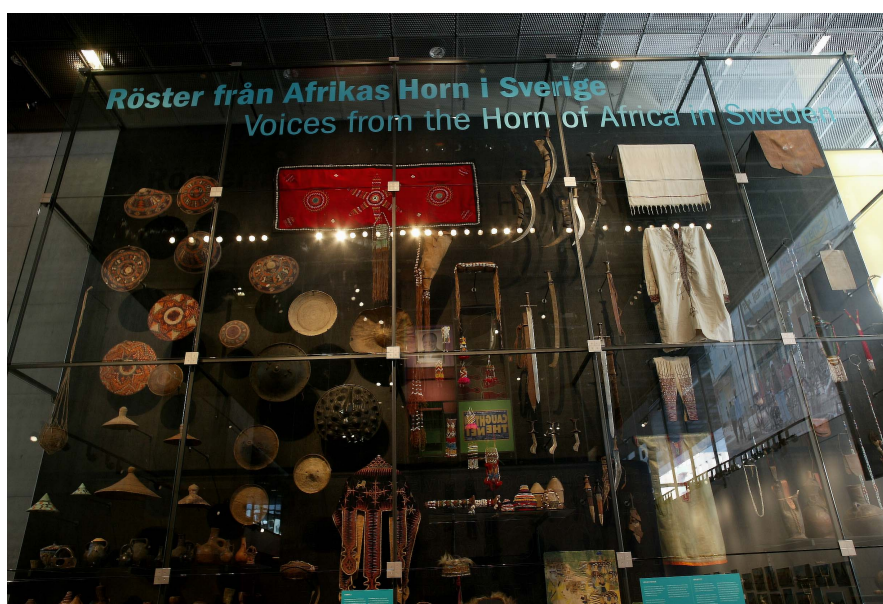


Figure 224: Photographie inconnu (2004). Vue de l'installation « Voix de la Corne de l'Afrique en Suède ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.

Cependant, de la même manière que l'exposition « Urban Islam » réalisée au Musée des Tropiques, l'analyse de ce projet par Rinçon (2005) mit en lumière les limites de cette participation ainsi que la complexité de faire participer les communautés sources et leur relation avec l'institution muséale. En effet, tel que le rappelait Sandahl, le risque des musées ethnologiques est d'intégrer l'autre, jadis exclu, uniquement selon les termes de l'inclusion, reproduisant ainsi la logique coloniale (Sandahl, 2008: 217).

Outre ce projet lié à l'identité ethnique de certains habitants de Göteborg, notons cependant que cette pluralité n'est pas comprise au musée uniquement sur un critère ethnique et culturel. En effet, cette diversité est plutôt comprise, selon Lagerkvist comme une combinaison d'identités individuelles et collectives et de préconditions telles que l'âge, le genre, la génération, le milieu ethnique, le contexte social (la classe sociale), la religion, l'orientation sexuelle, le handicap et l'identification subculturelle (Lagerkvist, 2008). Dans ce contexte, le musée s'est particulièrement démarqué pour son respect et son appui à la diversité sexuelle, et notamment de l'homosexualité et des transsexuels, bien en phase avec l'intérêt des politiques muséales de l'époque.

Le musée entretient en effet de nombreux liens avec le collectif LGBTQ (Lesbien, Gay, Bisexuel et Transsexuel) et fut cofondateur du carnaval LGBTQ de la ville, tout en ayant recours aux théories « *Queer* » dans son travail, notamment d'auteurs tels qu'Edelman (1995) et Jagose (1996). Des expositions temporaires portant sur la diversité sexuelle furent ainsi présentées au sein du musée. Outre « Gender Blender » (2006-2007) sur les transsexuels, ce fut le cas de l'exposition photographique « Jerusalem » en 2010 qui explorait la situation des LGBTQ à Jérusalem à partir de photographies de l'artiste suédoise Elisabeth Ohlson Wallin, d'hommes nus, alors que des citations provenant des différentes religions abrahamiques condamnant ces pratiques étaient indiquées sur la photographie. Selon Grinell, commissaire de l'exposition, qui posa un regard réflexif sur cette dernière, celle-ci avait pour but de traiter de la foi, de la sexualité, de l'hétéronormativité et de l'oppression (Grinell, 2011). Pour ce faire, le musée a établi un dialogue avec différentes personnes de différentes religions bien que les participants n'aient pas été choisis pour la représentativité des religions mais plutôt pour leur avis personnel. De la sorte, selon le commissaire, le musée tenta d'éviter les pièges de figer des identités religieuses en tentant plutôt de provoquer le débat sur les liens entre le sacré, l'homosexualité et la nudité, que la plupart des photographies exposées représentaient (Grinell, 2011 : 228). Enfin, notons l'exposition « Secret Love », produite par le Musée asiatique de Stockholm, présentée en 2012 au Musée de Göteborg, qui illustre l'engagement du musée pour la cause homosexuelle, ici en Chine et au travers de l'art contemporain, bien qu'aucune mention ne soit faite des politiques chinoises concernant l'homosexualité et tout particulièrement de sa répression.

Ainsi, influencés par les « *Queer Studies* » que nous interprétons en tant que partie des études portant sur la différence culturelle influencée par le discours multiculturel, selon Conlan et Levin (2010), le Musée de Göteborg serait l'un des rares musées à traiter de la sexualité, et plus particulièrement de l'homosexualité. En effet, outre les musées des homosexuels, particulièrement nombreux aux Etats-Unis (il en existerait une trentaine), ce type d'institutions est plutôt rare en Europe. En effet, et bien que l'on puisse noter l'existence du Musée Gay (*Schwules Museum*) de Berlin, situé dans le quartier de Neuköln, en Europe, cette question se retrouve plutôt au sein des musées locaux ou des musées d'art, en tant que thématique temporaire explorée par l'institution. En Grande-Bretagne, où cette question fut la plus traitée, sans aucun doute pour le caractère anglo-saxon de la recherche muséologique, notons par exemple le cas de l'exposition Sh(OUT) en 2009 à la Glasgow Gallery of Modern Art portant sur les droits des collectifs LGBTQ, ou encore l'itinéraire de l'histoire gay de Croydon au musée de Croydon, qui mettait en valeur, en 2012, les objets liés à l'histoire de la communauté LGTB dans cette ville britannique.

Outre cette politique inclusive en termes de représentation et d'accès au musée, ce dernier s'est particulièrement centré sur la diversité générationnelle. En effet, le public cible du musée est principalement constitué par les jeunes de moins de trente ans, que le musée a réussi à faire venir, selon les enquêtes de publics du musée, constituant de la sorte l'une des plus grandes sources de satisfaction de ses membres, selon nos entretiens avec ces derniers. En effet, sur les plus de 200.000 visiteurs au cours de l'année 2009, en faisant l'un des principaux musées de la ville en terme d'affluence, plus de soixante pour cent de ces derniers avaient moins de trente ans. Grinell, explique ainsi ce succès du fait que :

« le musée réalise des expositions qui parlent aux jeunes, qui leur expliquent le monde dans lequel ils vivent. Le musée ne publie ainsi que très peu de catalogues ni ne présente de nombreux textes dans les expositions, car les jeunes ne les lisent pas » (Grinell, entretien, septembre 2012).

En effet, les commentaires des expositions sont surtout des extraits de textes, principalement littéraires, ou des citations de politiciens et de personnes célèbres, comme on pouvait l'apprécier au cours de l'exposition *Destination X*, dont l'un des fragments est représenté sur la figure 225.

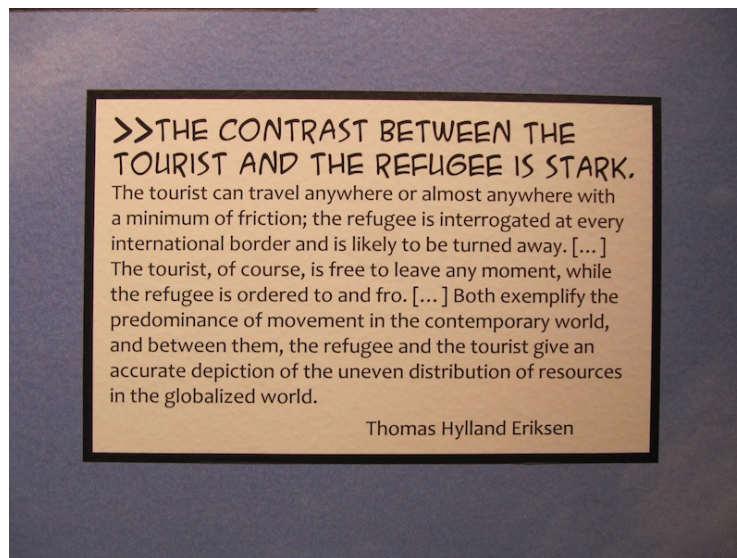


Figure 225: Vue de l'un des textes de l'exposition « Destination X ». Cliché de l'auteur, 2012.

Outre ce public de jeunes adultes, dans un pays où la famille occupe une place capitale dans la vie publique, le musée a également tenté d'intégrer les enfants de moins de cinq ans, en créant des expositions expérimentales qui leur sont totalement destinées, dans une logique proche de celle du musée des enfants. Ce fut le cas de l'exposition « La connaissance de soi » (*Känn dig själv*) en 2011-2012 dont le but était de faire découvrir la neuroscience aux enfants en lien avec des scientifiques. Ce fut également le cas de l'exposition semi-permanente « Terriens » (2012-2013) spécialement dédiée aux enfants où le musée offre une vision des terriens depuis celle d'un extraterrestre. L'exposition traite ainsi de la nature, de la manière dont on vit dans la ville et de la manière dont certains collectionnent des objets. En effet, dans un espace de l'exposition, visible sur la figure 226, des témoignages d'enfants sont visibles dans lesquels ces derniers interprètent les collections du musée. Ceux-ci sont par ailleurs mis en comparaison avec ceux des conservateurs du musée portant sur les mêmes objets, afin de créer différents niveaux d'interprétations.



Figure 226: Vue de l'espace didactique de l'exposition « Terriens » où le visiteur peut écouter des témoignages des enfants et des muséologues sur les collections. Cliché de l'auteur, 2012.

Enfin, selon une même logique inclusive, le musée a tenté de faire entrer la communauté locale au musée, et tout particulièrement les jeunes défavorisés, en leur offrant un espace de présentation de leurs expressions culturelles, au cours des « Nuits urbaines » (*Urban Nights*) ou « Nuits des communautés » (*Community Nights*), organisées chaque mercredi dans le hall du musée, dont la figure 227 présente un exemple, et où la musique hip-hop est particulièrement populaire. Cette politique de l'institution, au service de tous, et de toutes les expressions culturelles, est ainsi à l'image des politiques interculturelles développées dans certaines villes européennes visant à présenter des expressions culturelles marginales dans des instruments centraux, tel que nous avons pu le voir dans le second chapitre de cette thèse. Elin Örnberg du Département de Communication et de Marketing du musée, et principale organisatrice de cet événement, nous confiait cependant, de manière informelle, se poser la question de savoir

« si ces jeunes réalisent leurs activités au musée pour ce que cette institution représente ou si, au contraire, ces derniers s'y rendent car il s'agit de la seule institution qui leur offre un espace afin d'y développer leurs activités » (Örnberg, entretien, septembre 2012).

En effet, outre le musée, il ne semblait exister aucun centre de jeunesse dans cette partie de la ville, ni même dans le centre-ville, où ces derniers puissent pratiquer leurs habilités lyriques.



Figure 227: Vue d'un concert de hip-hop de jeunes habitants de Göteborg dans la grande salle du Musée des Cultures du monde lors de l'édition des « Urban Night » de septembre 2012. Cliché de l'auteur, 2012.

8.3.5. La fin d'un rêve ou le début d'une transition muséologique

Au travers des expositions analysées au cours de ce chapitre, il est intéressant de remarquer qu'à partir de 2009, les expositions de petit format ne produiront plus le même effet que les premières grandes expositions de l'institution. Ainsi, si les premières expositions du musée étaient surtout liées à un engagement du musée dans les problématiques contemporaines, en tant qu'instrument de sensibilisation et de changement, la seconde phase de la vie de l'institution se limitera au cosmopolitisme. En effet, les expositions réalisées depuis 2006 furent jugées « politiquement correctes » (Grinell, 2011: 236), naïves ou encore comme « feel-good et qui jouent à la démocratie », d'après certains membres de l'institution comme Muñoz (entretien, septembre 2012).

Selon ces détracteurs, ces expositions sont interprétées comme des exemples de libération de la conscience collective, au travers de la dénonciation d'une situation, sans agir cependant véritablement sur ses causes. Pour ces critiques, le musée serait devenu un lieu de divertissement plutôt qu'un centre de réflexion. Dans ce sens, il semblerait que ces expositions aient démontré les limites du discours cosmopolite, ainsi que l'engagement social du musée. Karlsson Blom et Lundhal (2012: 2), indiquent ainsi que les critiques faites à cette institution sont très certainement liées aux tensions entre sa connaissance et ses objectifs politiques.

Cet essoufflement progressif du projet social du musée peut être très clairement lié au fait que bon nombre des membres de l'équipe qui participèrent à la création du musée et de son projet initial, abandonnèrent progressivement l'institution. En effet, il semble clair qu'elle répond surtout à la constitution du rêve cosmopolite d'une équipe plutôt progressiste, appuyée par le gouvernement dans le contexte particulier de l'entrée de la Suède dans le marché commun. Ainsi, la création du musée s'ancre dans un terreau politique favorable, plus que de n'être qu'un instrument politique du gouvernement progressiste suédois de l'époque. La première personne à s'en aller, dès 2006, fut la directrice danoise et créatrice du musée, Jette Sandahl, qui prit dès

lors la direction du Musée Te Papa Tonagrewa de Wellington (2006-2008) avant de prendre les rênes du Musée des femmes de Copenhague. Les raisons du départ de Sandahl de l'institution ne sont pas claires, bien que selon les entretiens que nous avons pu avoir avec Muñoz, il semblerait que celui-ci soit sans doute lié à sa méthode de travail virulente et passionnée, peu partagée par les muséologues suédois.

Outre ce départ de certains membres du musée ainsi que de la reconnaissance des limites inhérentes à ce projet muséal, notons également que cette phase d'essoufflement de l'institution peut également être expliquée par le contexte muséal suédois de l'époque. En effet, après une phase de relative indépendance de l'institution de Göteborg au sein du consortium, la direction des musées nationaux des cultures du monde fut rescindée en 2011 en une entité beaucoup plus centralisée tant politiquement que géographiquement (à Stockholm), caractérisée par la volonté de retravailler à partir de ses collections, elles-mêmes administrées de manière centralisée et coordonnée. Selon le bref entretien avec Sanne Houby-Nielsen, directrice générale de l'institution, cette dernière affirmait que

« les collections resteront localisées mais ne dépendront plus directement de chaque musée, en constituant dès lors plutôt un niveau horizontal qui traverse les différents musées, en facilitant la gestion et la conservation. Chaque musée utilisera dès lors dans le futur les collections appartenant à l'ensemble des institutions formant ce consortium » (Houby-Nielsen, entretien, septembre 2012).

Cependant, outre cette volonté d'efficacité soutenue par la directrice, cette situation est plutôt interprétée par Grinell à partir de critères politiques. En effet, selon ce dernier,

« à l'heure actuelle, les secteurs politiques suédois les plus conservateurs souhaitent que le musée soit un endroit de présentation des collections plutôt qu'un lieu de déclaration politique, comme il le fut dès sa création, et qui a fait la notoriété du musée » (Grinell, entretien, septembre 2012).

Cette situation, amplifiée par le contexte sociopolitique suédois de l'époque impliqua ainsi une perte d'optimisme face à la diversité culturelle. Par conséquent, le musée se situe depuis 2011 dans une phase de transition, en attente d'une décision quant à son futur. Cette situation engendra dès lors, selon Bianca Leidi, productrice des expositions et membre de l'équipe de création du musée,

« une perte généralisée des publics, sans doute plus de la moitié, ainsi qu'une grande tristesse partagée par l'ensemble des membres du musée. Certains sont même tombés dans une profonde dépression tandis que plus de la moitié des membres de l'équipe donnèrent leur démission, dont Lagerkvist, qui travaille depuis au Musée d'histoire de la ville » (Leidi, entretien, septembre 2012).

Ainsi, parmi les membres de l'institution présents depuis la création du musée et y travaillant encore actuellement, nous avons pu percevoir une certaine nostalgie autour du projet original de l'institution, ainsi qu'une certaine satisfaction quant au travail réalisé au cours de cette époque. En outre, des affiches des anciennes expositions ainsi que certaines des photographies, notamment des luttes sociales et des « révolutionnaires », étaient conservées au sein des salles du personnel, et notamment du réfectoire où une grande image de Gandhi ainsi que des militants de l'Armée zapatiste trônaient au-dessus de la cuisine.

Dans ce contexte, peu de nouvelles expositions furent organisées par le musée. Ainsi, lors de notre travail de terrain, outre « Destination X », mis en place depuis 2010 et « Secret Love » en 2012-2013, les quelques expositions réalisées étaient de petit format. C'était le cas de « Wiphala », de « Terriens », de « Jeux de rôle », de « Salle d'essai », de « Les Autres » ou encore de « La ville parle ». En 2013, lors de l'écriture de cette thèse, la situation ne semblait pas avoir changé. Les expositions hébergées par le musée étaient ainsi « Secret Love », produite par le Musée Asiatique de Stockholm, et « One day in the world » qui présentait, en tant que partie du projet éponyme, une série de clichés des 100.000 photographies prises le 15 mai 2012 afin d'illustrer l'état du monde à ce moment exact sur toute la planète.

8.4. Vers une nouvelle utilisation des collections

Parallèlement à la tenue de ces expositions, il y eut dès la création du musée et de la définition de sa politique institutionnelle, une intense réflexion concernant l'utilisation des anciennes collections héritées du musée ethnologique de la ville. Celle-ci donna lieu à un double questionnement, que l'on retrouve de manière générale dans la plupart des rénovations des anciens musées ethnologiques. Premièrement, le fait de savoir comment traiter du monde moderne à partir de collections centenaires. Deuxièmement, comment le musée pouvait-il traiter de la mondialisation alors que la majorité de ses collections provenait d'un seul continent. En effet, en 2011, plus de 70% des collections du musée (environ 100.000 pièces) étaient constituées par des objets latino-américains (dont 16% venant de Bolivie), arrivées à Göteborg au travers de donations, achats, échanges, ou en tant que souvenirs ou dépôts. En outre, Muñoz définit une dernière modalité qu'elle caractérise comme « inconnue », qui regrouperait également des acquisitions liées sans doute à des processus de spoliation (Muñoz, 2011: 95-108).

Au sein de ses premières expositions, le musée a ainsi tenté de réutiliser ses collections, en en modifiant le statut, passant de celui de curiosités à celui de représentant des cultures du monde. Ce changement de discours était particulièrement clair dans le cas de l'exposition « Les soeurs du rêve », sans aucun doute la plus ethnologique de l'institution, centrée sur les collections de l'institution. C'était également le cas des collections africaines, qui n'avaient pas été exposées depuis les années 1980, et dont une partie fut exposée au cours de l'exposition « Horizons : voix d'une Afrique globale ».

De par son intention d'aborder les problématiques contemporaines, les collections du musée allaient cependant progressivement être abandonnées par l'institution, alors que ces dernières étaient conservées depuis 2001 dans une réserve située à plus de trois kilomètres de son siège. En effet, outre le traitement de son passé colonial, nous avons pu voir que le musée ne traite que très peu de son passé institutionnel, et de son lien avec l'ethnologie notamment, invisible au sein des expositions, mais également des publications portant sur le musée, si ce n'est par Muñoz. En effet, le musée, tout comme son architecture et le lieu de son implantation, mais également le traitement de ses collections, souhaitent une rupture profonde avec son passé institutionnel, en se caractérisant comme une nouvelle institution.

Le musée commença dans ce sens à intégrer de nouvelles collections hétérogènes qui reflètent les dynamiques du monde, telles que la photographie, l'art visuel contemporain, la musique, la littérature, la poésie et les témoignages personnels, bien en rapport avec sa politique de diversité en tant que point focal de l'institution. Le musée s'appliqua en effet à présenter certaines de ses collections en lien avec de nouvelles collections afin d'en souligner leur contemporanéité. Ainsi, dans le cas de l'exposition « Horizons : voix d'une Afrique globale », les collections africaines du musée étaient présentées avec de nouvelles collections provenant du continent, et plus particulièrement des musées kényans, portant sur la culture actuelle, et maliens, portant sur les questions du genre, qui permirent au musée de traiter de la contemporanéité de l'Afrique. Notons que dans ce contexte, des oeuvres d'art urbaines contemporaines congolaises de l'artiste Tshibumba furent exposées, dont certaines se trouvent actuellement conservées dans les réserves du Musée des Tropiques d'Amsterdam.

Comme conséquence de cette attitude du musée, selon Muñoz (2011: 129), en 2009, seuls 78 objets avaient été exposés au sein des quatre grandes expositions réalisées au cours de l'année. Ainsi, dans l'exposition « No name fever » par exemple, la grande majorité des artefacts présentés étaient contemporains et ne provenaient pas des collections de l'institution. Dans ce contexte, de nouvelles collections furent également progressivement acquises par l'institution afin de traiter des thématiques qui l'intéressent. Ce fut tout particulièrement le cas de la « *patera* », achetée par l'institution au gouvernement espagnol, et utilisée par les populations africaines afin de se rendre illégalement dans les pays de la rive nord de la Méditerranée ou dans les îles Canaries. Cet objet, représenté sur la figure 228, constituait en effet l'un des principaux de l'exposition « Trafficking » et était conservé, lors de notre visite de l'institution, dans les réserves du musée.



Figure 228: Vue de la *patera* dans les réserves du musée. Cliché de l'auteur, 2012.

Outre ces nouvelles acquisitions, notons que le musée a également tenté de mettre en place au sein de ses expositions, de nouveaux traitements des collections, fortement influencé par des questions nées en dehors de l'Europe, et tout particulièrement dans les pays « neufs », en lien avec la reconnaissance des populations autochtones. En effet, outre les questions portant sur le rapatriement des objets, il fut indiqué par de nombreux critiques que certains de ces derniers ne devraient pas être vus par certaines personnes dans leur contexte d'origine. Dans ce sens, l'image de certains objets révèle des enjeux sociaux de première importance, articulés autour de la question du regard, et plus précisément du droit de regarder, qui implique de nouvelles solutions muséographiques.

Ainsi, pour respecter cet interdit initial, lors de l'exposition « Les esprits des ancêtres reviennent (*Spirit bilong bubu i kambak*) à Port-Vila (Nouvelle-Guinée) en 1997, certains objets traditionnellement interdits aux femmes étaient représentés dans un espace du musée réservé aux hommes. Il ne va pas s'en dire que ce type de pratique est critiquable, tout particulièrement dans un Occident marqué par la longue lutte pour l'égalité des sexes. Ce type de pratiques fut cependant repris par le Musée des Cultures du monde de Göteborg bien qu'inclusive, et ce tout particulièrement dans le cadre de l'exposition « Vodou » (2009-2010). En effet, dans cette exposition, certaines des vitrines du musée, comme on peut le voir sur la figure 229, ne permettaient qu'une visibilité partielle des pièces porteuses de pouvoir exposées au sein de l'espace « Artefacts chargés de pouvoir ». Le musée expliquait en effet, au moyen d'un cartel que :

« Dans cette partie de l'exposition, nous avons regroupé les artefacts chargés de pouvoir. Ils ne sont pas exposés dans leur ensemble car ce sont des artefacts qui ne sont pas accessibles à tous. Les visiteurs à un rituel vodou ne peuvent pas voir ces artefacts » (Transcription du cartel de l'exposition)

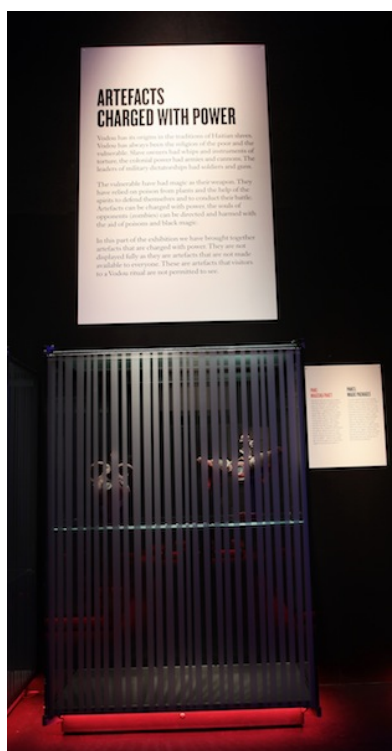


Figure 229: Photographie inconnu (2009). Vue de l'espace « Artefacts chargés de pouvoir » de l'exposition « Vodou ». Cliché extrait de la base de données du MCM. Reproduit avec autorisation.

Cependant, outre cette mise en place de nouvelles techniques muséographiques, dans un certain climat de désintérêt pour ses collections, alors que le musée entrait dans une phase de transition, ce dernier fut progressivement obligé de se recentrer sur ses objets, sur ordre de la direction générale de l'institution. En effet, lors de la réalisation de notre travail de terrain, il fut indiqué par le gouvernement que le musée de Göteborg allait devoir intégrer l'ensemble de ses collections en tant que base de ses expositions à partir de 2015. Bien que cette décision fut unanimement critiquée par les membres de l'institution de Göteborg, le musée fut cependant obligé de repenser progressivement le rôle de ses collections.

En 2012, le musée tenta ainsi de définir la manière dont il utilisera ses collections dans le futur, en demandant notamment son avis au public au travers de l'exposition de petit format « Salle d'essai » (*Provrur*). Selon Britta Söderqvist, commissaire de cette exposition et responsable de l'Unité Contenu et Apprentissage du Service Muséologique, le but de cette exposition

« était de connaître l'opinion des visiteurs, au travers de leur participation active au sein de l'exposition, sur la manière dont ils souhaiteraient voir exposées les collections afin d'interagir le plus possible avec elles. Ces données seront prises en compte afin de nous aider dans notre future tâche d'exposer les collections suite à la rapatriation des collections » (Söderqvist, entretien, septembre 2012).

Une série de petites activités étaient ainsi proposées aux visiteurs, leur demandant par exemple, comme on peut le voir sur la figure 230, de classer une série de cuillères dans un ordre précis, choisi par eux, censé dès lors les faire réfléchir sur les principes de typologie que les musées doivent déterminer dans leur présentation des collections. Outre cette réflexion souhaitée par le musée, peu de place était cependant offerte à la participation des visiteurs au sein de cette exposition, contrairement à l'objectif fixé.



Figure 230: Vue de détail de l'espace « Classifier ces cuillères dans l'ordre correct » au sein de l'exposition « Salle d'essai ». Cliché de l'auteur, 2012.

Cependant, parallèlement à cette phase de léthargie de l'institution, il existe une série d'expériences réalisées depuis 2009 au sein des réserves du musée, avec qui ce dernier avait rompu depuis sa création, qui tentent de redonner un nouvel élan à la mission de l'institution. En effet, l'équipe des réserves, sous l'égide d'Ariadna Muñoz, présente dès la création du musée, mit en place depuis cette époque des pratiques décolonialistes appliquées aux collections, dans la lignée de la volonté postcoloniale de l'institution, qui furent en partie étudiées dans la thèse d'Iervolino (2013).

Ces concepts de décolonisation et de muséologie décolonialiste, inspirés de « l'ethno-muséologie » furent théorisés par de nombreux auteurs³⁰², qui s'accordent sur le fait que le colonialisme n'est pas dépassé et que nous ne vivons pas dans un monde postcolonialisé. Ainsi, selon ces auteurs, c'est seulement à partir de la mise en place de nouvelles pratiques (corporelles, politiques et intellectuelles) dans toutes les sphères de la société, dont les musées, que les colonisés pourront se libérer du passé colonial et néocolonial. Dans ce sens, cette question de la méthodologie décolonialiste au travers de la participation des communautés, et de leur possibilité de parler par et pour eux-mêmes est proche du concept anglo-saxon d'*empowerment*.

Au Musée de Göteborg, cette approche fut développée à partir de deux projets mis à place en 2009 et en 2012. Le premier projet, « Le pouvoir des étiquettes », eut lieu en 2009 à partir de la collection Niño Korin du musée. Ce projet, traité par Muñoz (2009, 2011 et 2013), partait en effet de la volonté de présenter les apports d'une vision décolonisée des collections, en créant une « zone de contacts », ouvrant la perspective ethnographique aux interprétations jugées « alternatives » ou « subjectives » de ces objets, en lien avec l'approche « objet-sujet » décrite au cours de cette thèse. Différentes personnes participèrent ainsi au projet, tant des spécialistes européens et latino-américains des théories décoloniales, que des représentants des communautés latino-américaines vivant à Göteborg, dont les apports offrirent de nouvelles perspectives sur la collection, inconnues jusqu'alors.

Cette expérience démontra ainsi, selon Muñoz (2013: 72), que les classifications des objets sont l'une des clés pour comprendre l'exclusion. En effet, la classification des objets au sein d'une catégorie, à partir d'une perception disciplinaire que l'on a d'eux, les prédispose à être compris de cette manière, produisant ainsi une importante limitation dans sa compréhension, tel qu'analysé au cours de la première partie de cette thèse. Cette idée ainsi que les résultats interprétatifs des collections, à partir de l'expérience du projet, furent présentés au sein de la petite exposition « Wiphala-Identité et conflit » (*Wiphala-Identitet och Konflikt/Wiphala-Identity and Conflict*) tenue en 2012-2013, et dont la figure 231 offre une vue générale.

Au sein de cette exposition, le musée présentait tout particulièrement une nouvelle interprétation de l'un des ses objets, longtemps attribué au chamanisme, et que l'on retrouvait exposé dans la dernière salle de l'exposition, comme on peut l'apprécier sur la figure 232. En effet, grâce au

302 C'est le cas de Stocking (1985); Hodder (1989) et Lubar et Kingery (1993) en tant que continuation du postcolonialisme; mais surtout au cours des années 2000 par Russell et McNiven (1998); Tuhiwai Smith (1999), Gosden et Knowles (2001); Henare (2005); McNiven et Russell (2005) et Edwards, Gosden et Phillips (2006) parmi d'autres.

projet et à la participation de représentants des populations andines, cet objet put être interprété comme une représentation de la Wiphala. Cette dernière, issue des régions andines, symbolise les luttes politiques des populations autochtones pour la reconnaissance de leurs droits en Amérique latine. Ainsi, outre cette nouvelle interprétation, l'importance politique de cette dernière se transformait en symbole de l'attitude du musée, en tant que possible élément de décolonialisme, alors que le message même de l'objet récupérait l'attitude du musée lors de ses premières expositions, incarnant une institution engagée sur le monde et ses problématiques.

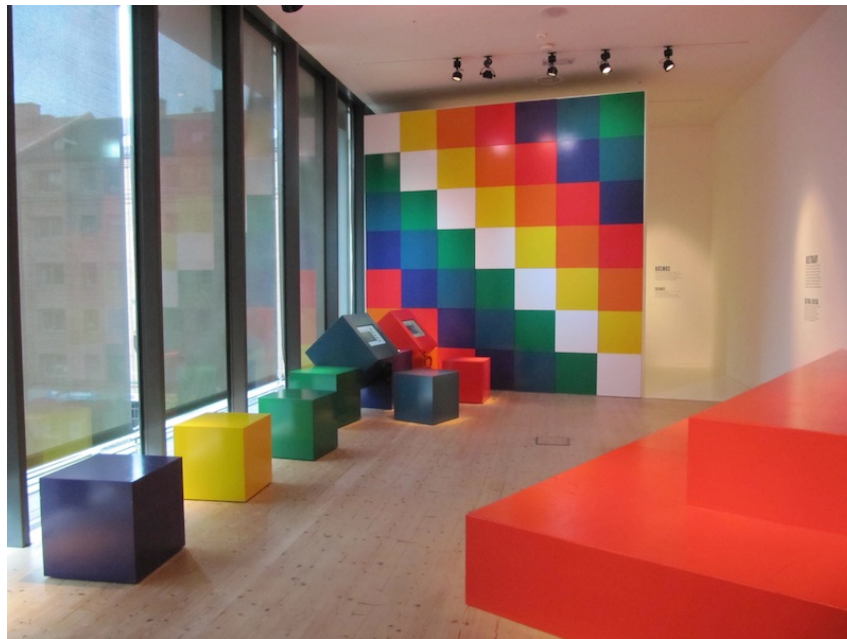


Figure 231: Vue d'ensemble de l'exposition « Wiphala. Identité et conflit ». Cliché de l'auteur, 2012.

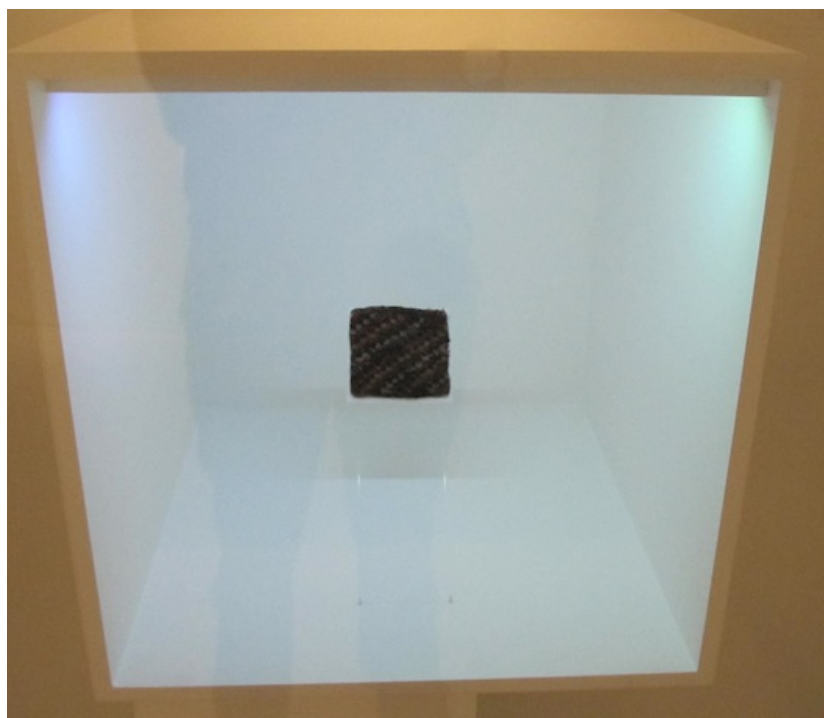


Figure 232: Vue de l'objet central de l'exposition « Wiphala ». Cliché de l'auteur, 2012.

Cet atelier ainsi que l'exposition constituent de la sorte une espèce de manifeste sur la nécessité de réinterpréter toutes les collections du musée, mais également de tous les musées, à partir de pratiques décolonisatrices telles que mises en place au cours de ce projet. En effet, l'importance du travail sur les collections du musée, déjà soulignée par Sturtevant (1969), constituerait, selon Karlsson Blom et Lundhal (2012: 4), l'une des solutions les plus plausibles à la crise des musées ethnologiques. En effet, en assujettissant les objets, et en faisant parler de nouvelles personnes, ces objets peuvent acquérir de nouveaux sens et transmettre de nouvelles significations aux visiteurs, tout en étant porteurs de symboles décolonisateurs.

Suite à cette pratique, selon Muñoz, les réserves du musée évitent de devenir des « archives matérielles » (Muñoz, entretien, septembre 2012), comme cela a pu être le fait des collections du Musée des cultures du monde de Göteborg depuis son inauguration. En effet, comme c'est le cas de l'ensemble des musées analysés jusqu'à présent, selon Christine Hansen, ancienne membre du Musée national d'Australie, actuellement postdoctorante à l'Université de Göteborg et participante à la mise en place des pratiques décolonisatrices,

« nous ne connaissons souvent rien d'autre des objets que les fiches de collecte établies par les ethnologues qui les acquièrent. Comme conséquence, les collections sont souvent peu connues des musées ethnologiques, répertoriées et classifiées à la manière du XIXe siècle et souvent renvoyées dans les souterrains [et aux oubliettes de la mémoire] des musées » (Hansen, entretien, septembre 2012).

Ainsi, grâce à ces pratiques, des collections venues d'un espace-temps différent de celui des visiteurs, et non issues d'une « trouvaille », selon les termes de Davallon (2002), pour qui cette dernière constituerait un élément clé du processus de patrimonialisation, sont capables de transmettre des histoires aux visiteurs. Cette logique est dans ce sens similaire à celle des musées du quotidien créés au cours des dernières années, où les conservateurs tentent de faire « parler » les collections aux visiteurs, et dont l'un des représentants actuels les plus médiatisés est sans aucun doute le Musée des relations rompues (*Museum of Broken Relationship*) de Zagreb, qui fut en outre nommé « Musée européen de l'année » en 2011. Ainsi, outre la représentation de la Wiphala, et dans une logique finalement assez proche de celle mise en place par Fred Wilson dans ses installations, notons le cas d'une embarcation des populations *fueguinas* du Chili conservée dans les collections du musée de Göteborg, dont, selon Muñoz, responsable des collections :

« il fut découvert, au cours des pratiques décoloniales, que cette dernière constitue un témoignage unique de ce peuple massacré par les colons espagnols, et qu'il n'existe aucun autre témoin matériel de cette histoire que nous souhaitons partager avec les visiteurs » (Muñoz, entretien, septembre 2012).

Suite aux résultats de ce premier projet, une étude de nouvelles pratiques décolonisatrices fut mise en place en 2012 au sein du projet « L'Etat des choses » afin de déterminer cette fois les limites des pratiques muséales. Ces dernières, considérées généralement comme neutres, particulièrement en ce qui concerne l'absence de manipulation des objets des collections dans les réserves, génèrent cependant, selon Muñoz, des pratiques exclusives. Pour étudier ces pratiques, ce projet, subventionné par le Conseil Suédois des Arts, fut conduit au cours du mois de mars 2012 en collaboration avec le groupe « d'Etudes patrimoniales critiques » (*Critical Heritage Studies*) de l'Université de Göteborg, et notamment avec Mikela Lundhal et Christine

Hansen, retissant de la sorte les liens entre le musée et l'Université, tel que cela fut jadis le cas du projet « Mouseion », analysé précédemment. Au cours de ce projet, le musée sélectionna quarante objets de différentes provenances et collabora avec les descendants des populations, des muséologues, journalistes ou écrivains, à qui appartenaient originellement ces objets (les « Communautés sources »), et qui possédaient encore des connexions symboliques avec les collections.

De manière similaire au premier projet, de nombreuses histoires autour des objets furent expliquées, des histoires qui ne furent pas contrôlées ou formulées autour de l'idée d'une exposition spécifique, d'une vision du directeur ou de revendications de vérité absolue (Karlsson Blom et Lundhal, 2012 : 5). Ainsi, de nombreuses informations furent par exemple apportées quant à l'identification de certaines personnes représentées sur des photographies, leur rang social, ou l'utilisation des objets. En outre, les participants tentèrent de rendre aux objets leurs fonctions originales au cours de divers cérémoniels réalisés dans les réserves du musée, n'envisageant dès lors pas ici leur rapatriement.



Figure 233: Photographie inconnu (2011). Promotrices des activités décolonisatrices des collections, dans la bibliothèque de la réserve du Musée de la culture mondiale. De gauche à droite: Mikela Lundhal, Christine Hansen et Adriana Muñoz. Cliché extrait du « mur » Facebook d'Adriana Muñoz. Reproduit avec l'autorisation des représentées.

Karlsson Blom et Lundhal (2012 : 6) se demandent cependant si ce type de pratiques permet réellement de dépasser le passé colonial souhaité dépassé par le musée. Les auteures se demandent en effet s'il est suffisant de faire participer des conservateurs spécialistes des pièces aborigènes afin de rétablir des informations correctes quant à ces dernières, ou de pouvoir nommer des personnes représentées dans des photos où elles étaient jadis anonymes. Les auteures affirment néanmoins que, bien que cet exercice ne soit pas entièrement libre de toute critique, cette tentative de sortie de crise au travers du travail réalisé sur les pièces offre de nouvelles perspectives. En effet, les objets des musées sont caractérisés par différentes couches

de signification, de représentation et chaque objet des collections permet différents temps et histoires (« le mille-feuilles » qui fut décrit en son temps par Hainard). Le contexte original des objets reste dès lors important tout en intégrant d'autres histoires qui donnent aux nouvelles connexions des rôles prédominants. Cependant, bien que ces différentes histoires puissent entrer en conflit, cela ne doit pas être vu comme un problème selon les auteures.

Par ailleurs, dans une perspective postcoloniale, Karlsson Blom et Lundhal (2012) pensent qu'il faut persévérer dans le traitement du passé colonial des objets du musée. Il faut en effet, selon elles, traiter de la « douleur » (ou plutôt de la honte) que ce passé nous cause plutôt que d'essayer de le cacher ou de s'en écarter, comme tentent de le faire un certain nombre de musées. En effet, dans le cas contraire, selon les auteures, les fantômes du passé continueront à hanter les musées ethnologiques. C'est alors seulement à ce prix que des musées tels que le Världskulturmuseet pourront effectivement devenir des institutions au service du dialogue interculturel, ouvertes à toutes les personnes en dehors de leur appartenance ethnique et culturelle. Ainsi, les auteures concluent, tout comme Shatanawi (2009: 369), que la crise des musées ethnologiques n'est pas liée à la multiculturalité issue de la mondialisation, mais à la difficulté de sortir de la culture coloniale. Comprise dans ce sens, la reconnaissance de la nature multiculturelle des sociétés constituerait le premier pas à réaliser afin de traiter du passé colonial, et non pas l'inverse.

Suite à ces conclusions tirées par les auteurs de ces projets, notons que le Musée de Göteborg poursuit ces pratiques en tentant d'en diffuser les résultats. L'institution organisera ainsi en mai 2014, en lien avec le séminaire des études critiques sur le patrimoine (*Critical Heritage Studies*) de l'Université de Göteborg, au travers de Christine Hansen et Mikela Lundahl, un atelier doctoral d'une semaine en commissariat critique intitulé « Objets, Archives et Collections des Musées Ethnographiques » auquel participera notamment Wayne Modest du Musée des Tropiques.

8.5. Considérations finales

Au cours de ce chapitre, nous avons pu voir que la création du Musée des Cultures du monde de Göteborg constitue très certainement l'exemple le plus clair de l'instrumentalisation des institutions muséologiques dans la mise en place des politiques multiculturelles nationales. Cette institution constitue dans ce sens un cas d'étude particulièrement riche puisqu'il intègre une grande partie des débats existant autour de la rénovation des musées ethnologiques des musées des cultures du monde, abordés dans les quatre premiers chapitres de la thèse, tout en y apportant une série de solutions muséologiques.

Nous avons cependant ici pu établir deux grandes phases au cours de la courte vie du Musée des cultures du monde. La première, située entre 2004 et 2009, constituerait la phase la plus dynamique de l'institution, au cours de laquelle cette dernière mit en place son discours institutionnel. Ce dernier se retrouvait ainsi au travers d'expérimentations expositives et de nouvelles attitudes dans le traitement des collections, intégrant la plupart des apprentissages et méthodes légués par les musées multiculturels, et ce, tout particulièrement, dans le contexte anglo-saxon. Cette première phase fut principalement traitée au sein des publications portant sur

cette institution, vantant par ailleurs très souvent sa modernité et son rôle dans l'évolution du discours multiculturel en Suède. L'institution se voulut ainsi à cette époque un musée de la mondialisation et de ses conséquences, en assumant une posture cosmopolite et ouverte sur le monde et sa diversité (tant dans le monde qu'en Suède), fondamentalement démocratique et décolonisatrice. Ainsi, et bien que cette institution semble avoir voulu rompre complètement avec son passé institutionnel, dont le manque d'informations a influencé la structure de ce chapitre, notons qu'elle a ainsi analysé le rôle des musées ethnologiques et coloniaux au sein de ses expositions, tel qu'il a eu lieu en Europe.

Cependant, cette attitude sera mise à bas, tant par les limitations de ses propres expériences que par le contexte politique et social général au sein duquel cette attitude n'est plus à l'ordre du jour. Ainsi, cette seconde phase de l'institution, qui se situerait entre 2010 et 2012, notamment au cours de la réalisation de notre travail de terrain, constituerait ce qu'il est permis de considérer comme une phase de transition. En effet, l'institution semblait à ce moment se trouver au carrefour entre, d'une part, un possible recentrage sur ses collections en tant que partie d'une institution fortement centralisée, et, d'autre part, une tentative de renouveau de l'institution dans ses valeurs originelles, avec la mise en place de nouvelles pratiques décoloniales à partir des collections du musée.

Outre ce futur incertain de l'institution, l'existence même de cette période de transition permet ainsi de relativiser le rôle que peut jouer le musée dans le traitement du multiculturalisme, tout en éclairant sur les limites de l'application muséale du discours multiculturel et cosmopolite. Ainsi, alors qu'elle fut créée par une équipe de jeunes conservateurs progressistes dans un contexte sociopolitique favorable à l'innovation, cette évolution vers la deuxième phase de l'institution rappelle que le musée est un instrument des politiques nationales, plutôt qu'un élément de pression permettant la mise en place de politiques sociales. Dans ce sens, outre l'élaboration d'un discours de bonnes intentions permettant de se convaincre de vivre dans une société multiculturelle, et du traitement de thématiques jadis « difficiles », depuis amplement intégrées dans l'agenda public, le traitement effectif des problématiques qui rendent difficiles la mise en place de ce type de société reste très complexe.

Dans le même sens, cette institution permet également de réfléchir sur la question d'inclusion, afin de déterminer à quel point les musées sont-ils réellement inclusifs. En effet, cette institution démontre les limites de son engagement social et cosmopolite ainsi que son côté paradoxalement exclusif. En effet, de par sa politique institutionnelle, des thématiques dont il traite, mais également de la frange générationnelle qui y travaille, ce musée est principalement destiné aux jeunes des classes sociales les plus favorisées, en excluant dès lors indirectement une partie, alimentant de la sorte, comme la grande majorité des musées un « non-public ». En effet, comme l'avertissait Bauman, l'hybridation issue de valeurs cosmopolites, traitées dans le musée, a plus de chance de se donner « dans les plus hautes sphères du spectre culturel, accessible et créé par ceux qui possèdent la mobilité associée à la richesse, l'éducation, l'économie néolibérale et les sociétés démocratiques » (Bauman, 1998: 3 et 86). Le musée de Göteborg serait dans ce sens une institution destinée à cette frange de la population, tout en étant également créé par cette frange de la société, dont font partie la plupart des membres de l'institution, dans une sorte de rétro-alimentation idéologique.

Outre ces considérations, cependant, la phase de transition ainsi que les expériences qui furent réalisées au sein des réserves apportent également une série de réflexions concernant le rôle des collections dans les politiques multiculturelles. En effet, alors que le musée de Göteborg a eu tendance à s'éloigner de ses collections, à l'image d'autres institutions dans leur processus de rénovation multiculturelle, le traitement des collections tel que pratiqué à Göteborg semble offrir une série de solutions prometteuses, tout particulièrement dans le traitement du colonialisme, encore très peu explorées.

QUATRIEME PARTIE:

CONSIDERATIONS FINALES

9.

Le musée ethnologique est mort. Vive le musée multiculturel ? Réflexions en guise de conclusion

Arrivés au terme de cette analyse, il est possible de formuler une série de considérations finales quant à notre question d'étude et nos hypothèses, que l'on peut diviser en quatre grands points. Le premier présentera une série de réflexions portant sur le panorama « ethnomuséologique » actuel afin d'en déterminer les points communs ainsi que les différences dans leur intégration du multiculturalisme. Le second abordera les particularités de cette intégration du multiculturalisme au sein des musées au travers de l'analyse des différents facteurs qui en conditionne sa représentation. Le troisième point explorera de manière concrète la représentation de l'immigration au sein des musées ethnologiques européens, en tant que partie intégrante et appliquée de cette réflexion multiculturelle. Enfin, le quatrième point sera constitué par une réflexion finale qui proposera une conclusion ouverte à cette thèse, à partir de la mise en valeur des principales limites existantes dans cette intégration de la réflexion multiculturelle et d'un appel à de futures pratiques.

9.1. Caractérisation du panorama ethnomuséologique actuel

Au cours de nos analyses, nous avons pu caractériser le panorama actuel existant, et tout particulièrement en Europe. Il semble ainsi que ce dernier présente à la fois une profonde hétérogénéité, dû à un certain nombre de variables, mais également à une profonde homogénéité par son intégration du multiculturalisme. En outre, il semblerait que ce panorama constitue plutôt encore actuellement une phase de transition vers un type muséal dont l'identité ne serait pas encore clairement définie, et dont la forme ne semble pas encore avoir été trouvée de manière consensuelle.

9.1.1. Une nouvelle approche commune de la diversité culturelle

A partir de notre perception du musée de la diversité culturelle comme institution constituée à partir d'une image de l'Altérité qui, dans une perspective anthropologique, nous parle de la vision que l'Europe a d'elle-même, nous avons pu voir que les rénovations des musées ethnologiques constituent une nouvelle approche par rapport aux différentes traditions historiques, telles qu'elles furent théorisées par Ames (1992). En effet, ces dernières constituent

une déconstruction des musées antérieurs à partir de l'intégration du paradigme multiculturel, d'une part, depuis une optique postcolonialisante de promotion de l'égalité des peuples et, d'autre part, de mettre en valeur la culture des peuples et de « déminer » de possibles conflits interculturels, nationaux ou internationaux que la différence culturelle de « l'Autre » pourrait engendrer.

Les rénovations actuelles correspondent de la sorte à la quatrième phase historique du point de vue de la base du discours des musées de la diversité culturelle. En effet, après la phase des cabinets de curiosités, le musée ethnologique fut le lieu de l'affirmation d'une discipline mais également le lieu de diffusion d'un discours sur la modernité, fortement lié au contexte industriel et colonial. Dans un troisième temps, parallèlement au tournant « culturel » des sciences au cours des années 1970, au sein duquel s'intègre le discours multiculturel, et de la crise de l'institution suite à différents facteurs analysés au cours de cette thèse, le multiculturalisme impliqua la déconstruction du musée ethnologique. C'est en effet au cours de cette époque de revitalisation identitaire que de nouveaux acteurs vont tenter de déconstruire la représentation faite d'eux, telle qu'illustrée au sein des musées ethnologiques, en intégrant l'académie, les productions artistiques ainsi que la construction de nouvelles institutions.

Enfin, dans un quatrième temps, suite à l'abandon de l'anthropologie des musées ethnologiques en tant que base scientifique du discours muséal, l'un des facteurs de la crise de ce type d'institution à partir des années 1960 en Europe, la rénovation des musées ethnologiques au cours de la fin des années 1990 et du début des années 2000 correspond à un nouveau discours sur la diversité culturelle, basé sur la perception multiculturelle du monde. Dans ce sens, nous pouvons affirmer ici que le multiculturalisme a constitué l'élément central de la crise des musées ethnologiques, mais a également constitué l'un des facteurs les plus importants de sa rénovation, au travers notamment de l'intégration des acteurs critiques de la crise des musées au cœur même des rénovations.

En tant que nouvelle phase de l'évolution des musées de la diversité culturelle, cette nouvelle perspective se caractérise par un objectif, une approche, un type d'institution et un statut des collections différents des phases antérieures, telles que nous avons pu les analyser au cours des différents chapitres de cette thèse. Comme on peut l'apprécier dans le tableau 13, cette nouvelle phase constituerait le quatrième paradigme, selon un ordre historique, à partir duquel est comprise et représentée, au sein des musées, la diversité humaine. Ce dernier semble ainsi succéder au paradigme décolonisateur précédent, ou tout du moins se situer dans une phase de transition vers ce dernier, qui a lui-même détrôné le paradigme colonial qui donna lieu à la création même des musées ethnologiques ainsi qu'à la volonté de rompre avec la perspective jugée prémoderne que l'on retrouvait dans les cabinets de curiosités.

Paradigme de perception de la diversité culturelle	Objectif	Approche	Institution	Statut des collections
Découverte	Affirmation du pouvoir personnel	Émerveillement	Cabinets de curiosités	« Objet-curiosité »
Colonisation	Affirmation de la modernité européenne et études des colonisés	Scientifique (Anthropologie)	Musées ethnologiques	« Objet-ethnographique »
Décolonisation	Réappropriation culturelle	Revendicative (subjective)	Musées « tribaux »	« Objet-sujet »
Multiculturalisme	Perception de l'égalité des cultures humaines	Interdisciplinaire	Musées « majoritaires »	« Objet-sujets »

Tableau 13 : Synthèse des caractéristiques des différents paradigmes de compréhension de la diversité humaine. Réalisation de l'auteur.

9.1.2. Une certaine hétérogénéité à l'heure d'intégrer le multiculturalisme

Suite aux différentes rénovations des musées ethnologiques au cours des vingt dernières années, qu'elles soient liées à une intervention politique directe comme à Göteborg ou à l'évolution de la société comme à Amsterdam, il semblerait que nous nous trouvions actuellement devant un nouveau panorama muséal, qui devrait perdurer encore au moins pour une dizaine d'années, suite à l'évolution lente du panorama muséal mondial. Cependant, bien que la littérature et la divulgation académique portent essentiellement sur les rénovations des anciens musées ethnologiques, dont le coût économique est sans aucun doute proportionnel à leur présence médiatique et scientifique, notre étude de terrain a permis de souligner une importante hétérogénéité au sein des musées existants.

En effet, alors que le discours multiculturel fut intégré par l'ensemble des politiques culturelles et muséales, en tant que paradigme de compréhension des sociétés, cette étude a permis de soulever la coexistence de différentes stratégies quant au statut et à l'approche des collections mais également dans les perspectives de représentation de la diversité culturelle. Nous avons ainsi pu observer qu'il existe différents degrés d'intégration du multiculturalisme au sein des politiques institutionnelles, des expositions et des pratiques de collections, tandis que les solutions apportées par les musées ne sont pas toutes visibles de la même manière.

Cette hétérogénéité permet dès lors d'analyser les différents stades d'évolution entre les musées ethnologiques et les musées « multiculturels », mais également entre les expositions permanentes et les expositions temporaires. Les premières institutions se retrouvent tout particulièrement en périphérie, ou loin des centres économiques et politiques et d'innovation muséale et scientifique. Cette situation, doublée d'une absence d'étude portant sur leur situation, a pour conséquence leur invisibilité sur « l'échiquier muséal international » ainsi qu'un traitement partiel du multiculturalisme, principalement intégré moyennant de petites installations présentées au sein d'un discours plus large peu remanié. En revanche, les « musées multiculturels » se concentrent, quant à eux, dans les grandes capitales européennes, et tout particulièrement dans leurs centres urbains les plus directs, ou en processus de transformation, intégrés dans les circuits touristiques, et hébergés dans des architectures des grands noms

actuels. Enfin, notons que certains musées se trouvent déjà dans une position critique face à leurs rénovations, principalement en lien avec la perte d'intérêt politique pour le discours institutionnel de ces derniers, comme nous avons pu le voir au cours de l'analyse du Musée des cultures du monde de Göteborg.

Outre la force institutionnelle de l'Anthropologie dans chacun des contextes, et de son rôle dans la réflexion muséologique théorique et appliquée, cette hétérogénéité du panorama peut être très clairement expliquée par une différence d'intérêt politique pour ce type d'institution, se traduisant par l'absence de subsides, pour son type de collections ou pour son rôle civique au sein de la scène publique. Suite à notre étude dans différents contextes, nous avons pu ainsi définir d'importantes différences. Dans le cas français, où l'interrelation entre l'ethnologie et les musées joua un rôle de première importance dans le développement de la pensée, les musées, au sens générique, semblent constituer des pièces importantes au sein de la mise en place des politiques culturelles d'Etat. Dans les pays de tradition anglo-saxonne, ou fortement influencés par cette dernière, comme c'est le cas de la Scandinavie mais également très probablement de l'Allemagne, parallèlement à la politique traditionnelle du « *arm's length* », ces institutions semblent constituer des instruments importants de la sphère politique, et particulièrement de la mise en espace d'une identité nationale, intégrant tout particulièrement le multiculturalisme. C'est ainsi très certainement dans ce sens que ces derniers furent touchés par les revendications identitaires et multiculturelles, tant au cours des années 1980 qu'à l'heure actuelle, qu'elles soient féministes, notamment au travers des actions du collectif féministe et artistique « Guerrilla Girls » à la fin des années 1980, notamment au Metropolitan Museum de New York, ou ethniques et culturelles, notamment au travers des actions réalisées dans les musées par les Premières Nations, Métis et Inuits canadiens dans le contexte du mouvement social de revendication « Idle no more » (*Jamais plus l'inaction*) en 2012. Dans ce contexte, comme on peut le voir sur la figure 234, différentes antennes du mouvement « Idle no more » réalisèrent une série d'actions au sein d'institutions muséales, comme ce fut le cas en 2013 au British Museum lors de la Journée mondiale de solidarité avec le mouvement « Idle No More » pour le respect des droits des Premières Nation. Cependant, suite à l'internationalisation de la réflexion multiculturelle, on peut voir que d'autres musées sont actuellement le théâtre de ces revendications, comme ce fut notamment le cas du Louvre avec Femen en 2012, bien qu'avec beaucoup moins de force que dans le contexte américain.

Cependant, dans certains contextes tels que les pays méditerranéens, ces institutions ne semblent pas jouer un rôle de première importance au sein de la réflexion multiculturelle. Cette constatation ouvrirait dans ce sens à de possibles nouvelles recherches, portant notamment sur le contexte latino-américain, où le multiculturalisme et le décolonialisme semblent jouer un rôle de première importance, sans pour autant savoir dans quelle mesure les musées y participèrent dans la patrimonialisation de nouveaux symboles identitaires multiculturels.



Figure 234: Photographie de R. Jamil (2013). Vue du flashmob réalisé par le mouvement Idle No More UK au British Museum lors de la Journée mondiale de solidarité avec le mouvement Idle No More pour le respect des droits des Premières Nations. Janvier 2013. Cliché extrait de <http://hyperallergic.com/63548/indigenous-action-highlights-british-museums-role-in-colonialism/>. Consulté en mai 2013.

9.1.3. Une transition et un « recyclage muséal » plutôt qu’une rupture

Outre ce rôle joué par le musée, ainsi que son caractère visuellement neuf du point de vue de la muséologie ainsi que des bâtiments les accueillant, nous avons pu observer au cours de nos recherches que ces institutions continuent souvent d’entretenir de nombreux liens avec leurs ancêtres qu’ils tentèrent de surpasser, voire de rendre invisibles. Ces liens entre les anciennes institutions et leur rénovation sont ainsi muséologiques, par rapport à l’histoire du musée, c’est-à-dire ses collections et son édifice, mais également conceptuels, en termes de représentation des cultures.

Du point de vue des collections, nous avons pu voir au cours de cette thèse que ces « nouveaux » musées se basent sur leur ancêtre du point de vue des collections, qu’ils réactualisent, dans une sorte de « recyclage muséal » afin d’offrir de nouveaux discours « multiculturels » et « décolonialistes » sur des collections jadis perçues comme « ethnographiques ». Ces dernières sont dès lors, soit rejetées, soit mises en lien avec de nouvelles acquisitions afin de créer du dialogue entre elles, selon une série de modalités analysées dans cette thèse et qui prolongent la logique de collections des musées qui n’a jamais vraiment cessée. En outre, nous avons pu observer lors de notre travail de terrain une certaine logique de recentrage des institutions sur leurs collections, par ailleurs souvent peu connues par les membres de l’institution, soit par décision politique externe au musée, soit par décision interne afin de mettre en œuvre de nouvelles pratiques muséologiques.

Dans ce cadre, mentionnons tout particulièrement le cas des réserves, dont la situation est particulièrement éclairante. Ces dernières, qui constituent d’une certaine manière l’infrastructure du musée, non seulement pour sa localisation au sous-sol, mais également en tant que base historique en conditionnent en effet très clairement les possibilités. Ainsi, alors que ces dernières peuvent être exposées par certaines institutions sous forme d’entrepôts, ou

encore de bibliothèques d'archives matérielles, nous avons pu observer au cours de cette thèse que ces dernières ont relativement peu changé dans la majorité des institutions. En effet, pour des raisons de conservation, mais sans doute également par l'absence de recherche portant sur cette question dont la prise en compte est récente, les collections continuent d'être rangées selon des critères typologiques et géographiques, bien loin des hybridations culturelles présentées au sein des expositions, comprises en tant que superstructures. Sur base de cette métaphore issue de la théorie marxiste, établissant la relation de superstructure comme découlant de l'infrastructure, existe-t-il réellement une rupture entre les musées ethnologiques et les musées multiculturels ?

Outre ces collections, notons également que certaines installations muséographiques sont réutilisées par les musées, comme c'est notamment le cas du Musée des Tropiques ou du Musée des cultures du monde de Cologne, parfois dans une perspective déconstructive, parfois dans un souci économique ou encore parce que ces dernières offrent des possibilités inédites dans la mise en exposition du discours. Selon la même logique, certaines installations des expositions temporaires furent « sédentarisées » au sein des expositions permanentes, comme nous avons pu l'observer dans l'ensemble des institutions analysées. Enfin, alors que toutes les rénovations des musées ethnologiques à partir du discours multiculturel ne furent pas accueillies dans de nouveaux édifices, notons que les liens entre les anciennes institutions muséologiques et leur rénovation sont également perceptibles dans les bâtiments dans lesquels ces derniers se situent, dont l'histoire et l'iconographie renvoient très souvent explicitement au passé colonial, engendrant fréquemment un certain malaise parmi les muséologues.

Outre ces aspects liés à l'histoire de l'institution et à ses collections, soulignons que nous avons également pu noter une série de liens entre le passé et le présent de ces institutions en termes de réflexions conceptuelles et pratiques muséologiques. Ces rénovations entretiennent en effet souvent, bien que de manière inconsciente, un certain nombre de liens avec la réflexion anthropologique portant sur la mise en exposition, dont certains furent déjà relevés par Boas. Ainsi, même si les discours postcolonialistes ont intégré les institutions ethnologiques, les rénovations de ces dernières au travers du multiculturalisme continuent de se baser sur la notion d'altérité, inverse de l'image que nous avons du « Nous », ou que nous souhaitons donner, voire convaincre.

Ainsi, au sein des musées ethnologiques où cette idée fut tout particulièrement construite, en tant que lieu d'affirmation de la science étudiant « l'Autre », ce dernier fut conçu comme barbare et primitif, ainsi que comme sauvage à coloniser au cours de la première phase de la vie de ces musées. Dans un deuxième temps, au cours de la crise de cette institution, « l'Autre » fut conçu comme colonisé ou comme sous-développé, donnant lieu parallèlement à leur « assimilation de l'image de l'Autre » dans un souci d'intégration et d'autoacceptation. Enfin, au sein de la troisième phase, « l'Autre » fut conçu, d'une part, comme être exotique à la culture propre, et, d'autre part, comme l'immigré, dont la différence culturelle peut mettre en péril la paix sociale, attirant et effrayant dès lors dans le même temps, comme ce put être le cas au cours du XIXe siècle. En outre, cette idée de l'Altérité fut réutilisée également en lien avec d'autres problématiques, avec l'idée de l'Autre irrespectueux de la différence culturelle, ou encore de l'Autre pollueur, selon le message que le musée souhaite transmettre.

Par ailleurs, il est très clair que les musées actuels prolongent, au travers de l'expérience des visiteurs, une profonde tradition de la reconstitution, née parallèlement avec les premières réflexions anthropologiques du XVe siècle, lors des cérémonies d'entrées des princes dans les villes européennes. Cette dernière fut ainsi réactualisée par les « musées de maisons » du XIXe siècle et les expositions universelles, par la muséologie contextualisatrice de Boas, par la muséologie « analogique » du XXe et par le jeu de l'incarnation de l'autre et de l'expérience touristique et muséale du XXIe siècle. En outre, cette tradition est profondément liée à l'idée de faire voyager le visiteur, dès les expositions universelles, comme l'illustre l'affiche de l'exposition parisienne de 1931, que l'influence du tourisme au XXIe siècle va renouveler soit directement, à partir d'une perspective critique, soit indirectement, comme nous avons pu le voir au Musée d'Outre-Mer de Brême.

Dans le même sens, notons également que le traitement de l'immigration au sein des musées s'intègre d'une certaine manière dans le cadre de la tradition des musées de s'ériger en porte-paroles des populations aux situations précaires. Même si c'était déjà, d'une certaine manière, le cas du Musée de l'Homme en lien avec les peuples colonisés, cette pratique se retrouvera tout particulièrement au cours des années 1970 lorsque certains de ces derniers se tournèrent vers le tiers-monde. Dans ce sens, on pourrait penser que la représentation des immigrés au cours des années 2000 renouvelle cette pratique d'une certaine manière propre à l'Anthropologie, en tentant de leur donner une voix au sein de leurs expositions, et de montrer leurs cultures et leurs vies quotidiennes sous un jour radieux, expliquant l'absence récurrente de conflits au sein des musées, tel que nous avons pu l'observer au cours de cette étude.

Enfin, outre ces particularités, nous avons aussi pu détecter le fait que l'acquisition de nouvelles collections, dont de nombreux artefacts similaires sont exposés dans les musées, correspond très clairement à un effet de mode, propre à chaque époque et à ses différences dans sa perception de « l'Autre ». Dans ce sens, l'acquisition des collections hybrides ou d'art ethnique correspond à l'intérêt multiculturaliste de notre époque, dont la logique est tout à fait similaire à l'intérêt des cabinets de curiosités pour les « licornes », les sirènes ou les béozards, des musées ethnologiques pour les curiosités physiques en voie de disparition ou pour les bronzes du Bénin et les « fétiches à clous » congolais.

9.1.4. Une institution à la recherche de sens

Nous avons pu voir au cours de cette thèse que l'une des conséquences du discours multiculturel est que les musées ethnologiques ne sont désormais plus les seuls à parler de la diversité culturelle. En effet, parallèlement à l'évolution croissante du tourisme et du secteur audiovisuel, alors que ces institutions possédaient le monopole de la représentation des cultures « autres » d'ici et d'ailleurs, globalement jusque dans les années 1960-1970, suite à la « naissance » du discours multiculturel dans le monde anglo-saxon et à son intégration dans le reste du monde au cours des années 1990-2000, l'ensemble des politiques sociales, culturelles et muséales des pays européens intègrent désormais d'une manière ou d'une autre ce paradigme de compréhension de la diversité culturelle.

Dans ce contexte, de très nombreuses institutions présentent désormais leurs collections au travers du spectre de la diversité culturelle, parfois avec beaucoup plus de facilité que les

musées ethnologiques, du fait de leur passé colonial qu'ils peinent à dépasser. Certains artefacts pourront ainsi se retrouver tour à tour, dans n'importe quelle ville, dans un musée d'art, une biennale, un centre de culture contemporaine, un centre culturel, un musée ethnologique ou un musée multiculturel rénové.

En effet, alors que les regards sur ces artefacts étaient jadis « disciplinaires », le caractère transversal du multiculturalisme brouille profondément les frontières entre les disciplines mais également entre les types d'institutions, se centrant dès lors sur des thématiques que le musée souhaite illustrer. Le « risque » inhérent à ce type de pratique réside dans la perte de différents niveaux d'interprétation de ces artefacts, mais également dans un désintérêt progressif pour les collections lorsque ces dernières ne permettent pas d'illustrer visuellement et explicitement le dialogue des cultures, comme ce fut le cas dans de nombreuses rénovations analysées dans cette étude. Par ailleurs, suite à cette perte de leur identité institutionnelle, les musées ethnologiques ou leur rénovation ont dès lors tenté de répondre à toute une série de défis muséologiques, mais également sociaux, afin de montrer leur légitimité. Ces derniers intégrèrent ainsi une série de méthodes et pratiques issues de différents champs, comme ce sera le cas de l'histoire sociale ou des questions actuelles de société, sans pour autant pouvoir apporter la plupart du temps les mêmes réponses que d'autres institutions muséales disciplinairement ou thématiquement plus définies.

Cette situation inviterait à se demander quelle serait dès lors la particularité du musée ethnologique dans son traitement actuel de la diversité culturelle, et si ce dernier ne saurait être limité à la reconnaissance de son passé colonial et de son traitement, dans la mise en place des politiques de reconnaissance de la multiculturalité, comme semble l'indiquer le regain d'intérêt pour leur histoire et leurs collections, tel que nous avons pu le voir dans la plupart des musées analysés. En effet, selon notre étude, il apparaît très clairement que les politiques de traitement du passé colonial et de la multiculturalité constituent les deux faces d'une même monnaie de reconnaissance, qui ne peuvent être traitées indépendamment l'une de l'autre. Ainsi, selon les contextes et les particularités de l'histoire institutionnelle de chaque musée, la reconnaissance de l'histoire coloniale peut constituer le point de départ du multiculturalisme, comme c'est le cas de la Belgique, alors que la reconnaissance du multiculturalisme peut également impliquer le traitement de l'histoire coloniale, comme c'est le cas des Pays-Bas. Ainsi, il est intéressant de souligner qu'au sein de ce processus de multiculturalisation des musées, des activités didactiques ainsi que des ateliers, qui donnèrent parfois lieu à des musées pour enfants, jouent un rôle très important en s'écartant de ce passé colonial, qui est cantonné aux expositions « générales ».

9.2. Particularités de l'intégration de la réflexion multiculturelle

Au sein de la définition de ce panorama, outre les différences entre les institutions ainsi que les liens existant entre les rénovations et la tradition ethnomuséologique, il existe très clairement une série de caractéristiques communes. Ces dernières sont en effet la conséquence de l'intégration de ce nouveau paradigme mondial de perception du monde qu'est le multiculturalisme, élaboré en partie depuis l'Académie, ayant des effets sur les pratiques

muséologiques et muséographiques, mais également à une logique propre issue du monde muséologique qui en conditionne l'intégration et ses modalités. Dans ce sens, on retrouvera au sein de ces rénovations une série de questionnements, ainsi que des expositions similaires, voire itinérantes pour certaines, et une série de thématiques récurrentes, influencées directement par ce discours multiculturaliste, bien que prenant des formes muséographiques parfois très différentes.

A partir de cette idée, les rénovations des musées ethnologiques pourraient être perçues comme des exemples de « non-lieux » muséographiques du discours cosmopolite, pour paraphraser les théories d'Augé, interchangeables et sans liens directs avec le territoire, ou encore des antennes locales d'un « méta-musée » ethnologique universel. La relation avec le territoire du musée public national se retrouverait-elle dans ce sens limitée au traitement de l'histoire de l'institution, de son lien avec une série d'épisodes locaux du colonialisme, compris comme phénomène global, alors que les discours politiques nationaux ainsi que la mise en place de politiques culturelles et d'intégration ou de rejet de la diversité culturelle rendraient possible ce traitement ?

9.2.1. De nouveaux filtres à la perception de la diversité culturelle

Cette présentation de la diversité culturelle au sein des musées répond à l'intégration de nouvelles théories académiques ainsi qu'à une série de nouveaux facteurs, dont l'influence prépondérante de l'une ou de l'autre impacte également le caractère hétérogène du panorama muséal soulevé dans le premier point. En effet, parallèlement à son caractère « culturalisant » de la perception des sociétés, l'intégration de la réflexion multiculturelle se base sur de nouveaux discours postmodernes issus de la crise de la représentation des cultures du monde, qui constitua le second facteur de crise de cette institution. Ainsi, alors que cette promotion du dialogue interculturel constitue l'objectif institutionnel, les rénovations des musées ethnologiques se basent tout particulièrement sur des théories issues des études culturelles et des études postcoloniales ou subalternes.

Ces dernières, dont le point commun réside dans une optique « culturalisante » et « ethnicisante » qui fait de la Culture l'un des facteurs les plus explicatifs de l'histoire des groupes humains, constituent en effet ce que l'on pourrait considérer comme le corps théorique de la réflexion multiculturelle. Comprises dans ce sens, c'est donc avec un certain naturel que l'intégration du discours multiculturel, à la base des rénovations des institutions ethnologiques, sera accompagnée de l'influence des théories postcoloniales et des études culturelles sur les politiques muséales. L'impact international de ces théories aura pour effet une certaine uniformisation du discours au sein des rénovations, donnant lieu à leur volonté de déconstruire le discours ethnographique de leurs prédécesseurs ainsi qu'à un ensemble de pratiques muséologiques et muséographiques semblables et popularisées par les publications scientifiques anglo-saxonnes. Nous avons ainsi pu observer que maints commissaires actuels étaient imprégnés de ce discours postcolonial, alors que nombre d'entre eux étaient originaires de pays anciennement colonisés. En outre, la plupart de ces rénovations se basèrent sur les critiques des artistes « pyromanes », qui près de trente ans après leur apparition, constituent désormais en

grande partie la base du discours de ces nouvelles institutions, dont les œuvres sont exposées dans l'ensemble des institutions analysées.

De par la force de ces courants d'étude sur la perception de la diversité culturelle, cette analyse de l'intégration du multiculturalisme a dès lors permis de montrer que même si les chercheurs ont abandonné le musée depuis plus de cinquante ans, l'Académie conditionne toujours très fortement le discours muséal, depuis l'extérieur du musée, à partir de ses différentes disciplines et courants de recherche, dont de nombreuses furent fécondées par l'Anthropologie elle-même. Dans ce sens, le regain d'intérêt des Anthropologues pour les musées ethnologiques au cours des années 1990 et 2000 conjugué à l'intégration de ces questionnements générés par l'Anthropologie constituent très certainement une nouvelle phase de relations entre ces deux institutions, se nourrissant l'une de l'autre dans les réflexions qu'elles proposent. Dans ce sens, il est possible d'affirmer que les relations entre Académie et Muséologie se sont distendues mais ne se sont jamais complètement rompues.

Dans ce cadre cependant, même si la plupart des institutions se transforment en musées de l'esthétique mondiale au travers d'une approche formaliste des œuvres, en musées des cultures du monde ou en musées cosmopolites, nous avons pu voir qu'il continue d'exister une série de musées où l'Anthropologie constitue la base du discours. Ces derniers se font de la sorte les héritiers de toute une tradition muséale, qui leur offre en outre une certaine admiration pour un grand nombre d'anthropologues, sans pour autant éviter toujours de succomber aux charmes du postmodernisme. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les commentaires encensés du Musée ethnographique de Neuchâtel et de sa modernité avant-gardiste muséale, datant de plus de vingt ans, qui a sans aucun doute su rester fidèle à la tradition ethnographique en réactualisant à l'époque contemporaine l'héritage de l'Ethnologie francophone, bien que sa condition d'existence, économique, réside très clairement dans son caractère local.

Cependant, outre les discours académiques, nous avons pu voir au cours de cette thèse que la présentation de la diversité culturelle au sein du musée multiculturel se base également sur une série d'autres facteurs. Ainsi, en tant qu'effet dérivé du multiculturalisme, et en plein développement depuis 1989, le marché constituera l'un des principaux filtres au travers duquel les collections seront présentées au sein des musées, suite à l'influence de la « commercialisation de la différence culturelle » et à l'intensification de la spectacularisation de la culture, que l'on retrouve dans la plupart des activités et expositions mises en place par les musées. Ce sera en outre également le cas du tourisme, considéré par ailleurs comme l'une des causes de la crise de l'institution. La combinaison de ces deux aspects aura ainsi pour effet l'intégration au sein du musée d'un « multiculturalisme ludique », présentant une vision essentiellement positive du contact des cultures et du dialogue interculturel.

Troisièmement, cette nouvelle base discursive des rénovations des musées ethnologiques est également influencée par la géopolitique dans le traitement de la diversité culturelle mondiale, et spécialement lorsqu'il s'agit de la diversité interne aux pays, et particulièrement des populations autochtones des pays occidentaux. En effet, le poids des pays traités dans le concert des Nations, ainsi que la situation politique interne de ces populations, auront une influence déterminante dans la représentation de ces populations au sein des musées mondiaux, où le rôle des conservateurs dans la construction du discours sera très limité. Ce sera ainsi tout particulièrement le cas des Maoris ainsi que des Premières Nations ou Indiens américains,

internationalisant de la sorte une série de questionnements portant sur l'approche « objet-sujet », ainsi que de l'appartenance du patrimoine.

Enfin, et de manière transversale, notons l'importance des médias et son traitement de la diversité culturelle, des problématiques liées au développement ou des situations conflictuelles dans le traitement de la diversité culturelle. Soulignons dans ce sens que, même si certains musées tentent expressément de donner une contre-présentation de la diversité culturelle, comme nous avons pu le voir au cours de l'analyse de certaines expositions, tout particulièrement dans le cas des conflits interculturels et notamment en lien avec l'Islam, cette nouvelle présentation se fait toujours par rapport à la vision globale d'une thématique, popularisée par les médias. Dans ce sens, et comme conséquence de leur pouvoir dans la société moderne, amplifié par les médias sociaux, il s'avère très peu probable que les musées puissent exercer le contre-pouvoir d'un discours hégémonique globalement négatif de la diversité culturelle lorsqu'elle échappe au filtre de l'exotisme et qu'elle est jugée comme mettant en péril l'ordre social et politique établi.

A partir de la combinaison de ces différents filtres de la perception de la diversité culturelle, il est possible d'affirmer que la représentation de la diversité culturelle que l'on retrouve à l'heure actuelle au sein des musées consiste en une illustration d'une vision du monde créée en dehors de ces derniers. En conséquence, les visiteurs reconnaissent d'une certaine manière plus qu'ils n'en apprennent sur les cultures du monde, à partir de référents qu'ils ont acquis et qu'ils retrouvent au sein des expositions.

9.2.2. L'influence des modèles muséaux et des équipes de conservateurs

Outre ce changement discursif situé à la base des musées ethnologiques, l'intégration du multiculturalisme au sein des musées ethnologiques et de leurs rénovations donnera également lieu à de nouvelles formes muséales ainsi qu'à une série d'expositions, qui influenceront l'évolution des politiques muséales internationales, nationales et locales.

Premièrement, la plupart de ces rénovations prennent une nouvelle forme muséale, inspirée des musées de société, que nous avons conçus comme illustratifs d'une « révolution symbolique », dans la mise en place de nouvelles pratiques muséologiques et muséographiques, en tant que forme muséale typique de « l'ère multiculturelle », voire même « néolibérale ». Ces derniers constituèrent de la sorte le paradigme muséal à incarner pour les rénovations des musées ethnologiques, tant du point de vue du ton utilisé que des expositions et de l'intérêt accordé au public, faisant des anciennes institutions des musées conçus et perçus comme « démodés » et « vieillissants ». Outre ces musées de société, notons également l'influence des premiers musées nationaux de l'immigration qui constitueront la deuxième « révolution muséale symbolique » en termes de reconnaissance de la différence culturelle, entretenant par ailleurs de nombreux liens avec ce premier type d'institutions, et dont les expériences et les pratiques muséographiques seront reprises par l'ensemble des musées, des pays « neufs » tout d'abord, puis par l'ensemble des pays mettant en place une reconnaissance de la diversité culturelle.

Deuxièmement, outre l'influence de ces formes muséales, cette nouvelle base discursive des rénovations des musées ethnologiques est également constituée par l'influence des musées d'art et de leurs questionnements, qui exposent de nouvelles collections plus à même de représenter

le multiculturalisme à échelle locale et le dialogue des cultures à l'échelle mondiale. Dans ce sens, nous avons pu voir que la plupart des musées analysés au cours de cette thèse ont intégré des exemples de ce que nous avons qualifié « d'art contemporain du monde », de « patrimoine métissé » ou encore « d'indigénisation de la modernité », popularisés par de grandes expositions tenues, dès après 1989, dans les musées d'art les plus prestigieux des capitales occidentales. De la sorte, parallèlement aux nouveaux filtres de la perception de la diversité culturelle, l'intégration du multiculturalisme aura pour effet le déplacement de la réflexion portant sur la différence culturelle et l'identité culturelle du musée ethnologique vers le musée d'art.

Ces politiques d'acquisition constituent en outre une prolongation de la logique de la « muséologie praxiologique » mise en place au cours des années 1980 et 1990, principalement par des artistes postcoloniaux. Cependant, à l'heure actuelle, la plupart de ces nouvelles collections sont acquises, non plus seulement au travers du travail de l'artiste directement au sein du musée ou de ses collections, comme c'était le cas de cette « muséologie », mais selon une logique que nous avons caractérisée d'« artiste-commissaire ». En effet, les artistes seront désormais des filtres importants dans la présentation des cultures du monde au travers du caractère visuel de leurs œuvres qui nous parlent de la culture de l'artiste, bien que le caractère naïf de bon nombre de ces productions permette de douter du caractère postcolonial souhaité de cette démarche. Dans ce sens, le rôle joué par ces nouvelles collections se situe dans la tradition anthropologique, dès Boas, en tant « qu'objet-témoin » de la mondialisation, bien que donnant lieu à une pratique que l'on pourrait définir comme « objet-discours » ou encore d'« objets-sujets » tel qu'indiqué dans le tableau 13 (page 481). Cependant, rappelons dans ce cas que cette pratique aura pour effet le renvoi aux réserves des collections ne répondant pas à cette logique, comme ce fut le cas du Musée des cultures du monde de Göteborg.

Troisièmement, notons également l'influence sur le panorama muséal d'une série d'expositions ou d'institutions qui inaugurent une nouvelle modalité muséale. En effet, alors que toute exposition ou institution s'intègre dans un contexte particulier, les spécificités de ce dernier ainsi que ses besoins, tant culturels, sociaux, politiques et historiques tendent parfois à converger et à donner lieu à ces expositions que l'on pourrait qualifier de « chefs-d'œuvre ». Ces derniers seront dès lors particulièrement influents dans le monde des musées, et amplement traités dans la bibliographie, alors que ses particularités seront reprises par d'autres institutions, faisant avancer le débat social vers de nouvelles sphères, qui accoucheront de nouveaux « chefs-d'œuvre », selon une logique cyclique et dynamique, telle que théorisée par Hegel dans son analyse du génie. Ainsi, au sein des processus de rénovation des musées ethnologiques, qui ne présentent dès lors pas de rupture nette, nous avons pu remarquer tout particulièrement l'influence de certaines institutions telles que le Musée des Cultures du monde de Göteborg, du Musée des Tropiques, du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, du Musée du Quai Branly, ou encore de l'influence naissante du Musée Rautenstrauch-Joest de Cologne dans une série d'expositions d'autres institutions.

Dans ce contexte, il faut également noter l'influence de certaines personnes, et notamment des conservateurs et des directeurs de l'institution mais également de théoriciens-muséologues, qui dirigent le musée d'une certaine manière et proposent ce qu'il est possible d'appeler des « expositions d'auteur ». Ces « sages muséaux », identifiés au cours de cette thèse, et omniprésents sur la scène muséale au travers de leurs publications et de leurs présentations au

sein des congrès, influencent de la sorte le monde muséal. De la même manière, nous avons pu voir que cette logique de développement muséal peut également se faire à partir d'un exemple « raté » de muséographie, qui influence de nouvelles pratiques contraires, qui se convertiront en « recettes muséographiques et muséologiques », une fois leur efficacité démontrée. Notons cependant ici que l'influence de ces modèles est parfois limitée à l'échelle régionale ou nationale, apportant des réponses à des questionnements localisés et à partir de certaines traditions. Dans ce sens, l'analyse de certaines institutions, très influentes dans certains cas, peut être absente de la bibliographie internationale, comme nous avons pu l'apprécier dans de nombreux cas.

Ainsi, le travail de terrain de cette étude nous a permis de nous rappeler, bien que cela aille d'une certaine manière de soi, que les institutions muséales sont composées de personnes, avec des origines, des sensibilités, des formations et des histoires de vie personnelles différentes, dont la compréhension de la diversité culturelle peut influencer le musée dans l'une ou l'autre direction. Ce fut ainsi tout particulièrement le cas des directeurs de ces institutions, dont la gestion est capitale dans la direction prise par l'institution au cours de son processus de rénovation. Dans ce sens, il est important de relativiser ici l'influence des politiques d'intégration sur les musées mais également du panorama muséal mondial, car, si l'ensemble de ces dernières forme un contexte général ou un paradigme de compréhension du monde, les personnes travaillant dans les musées les influencent grandement tout en permettant également d'en expliquer certaines contradictions internes. Notons dans ce sens qu'il est à regretter qu'il n'existe pas plus de témoignages de muséologues et de commissaires d'expositions au sein de la bibliographie, ces derniers offrant des perspectives réflexives sur leur pratique qui peuvent éclairer de nombreux aspects de la théorie muséologique, comme nous avons pu le voir dans le cas du Musée des Tropiques.

9.3. Représentation de l'immigration

Outre ces bases conceptuelles, muséographiques et contextuelles, nous avons pu observer au cours de cette thèse que l'intégration de la réflexion multiculturelle au sein des musées ethnologiques et de leur rénovation est double. Il s'agit, premièrement, du multiculturalisme en tant que paradigme d'interprétation des contacts interculturels tel qu'abordé jusqu'à présent, et, deuxièmement, du multiculturalisme compris en tant qu'élément central de promotion des politiques d'intégration sociale de l'immigration.

Cette question de l'immigration sera en effet intégrée au sein de la rénovation des musées ethnologiques, alors que la situation actuelle d'une société « mondialisée », où « les contacts culturels sont inévitables », fut soulignée dans la grande majorité des publications et des conférences et symposiums. En Europe, sous l'influence des questionnements multiculturels nés dans le monde anglo-saxon, tout particulièrement en lien avec les populations autochtones ainsi qu'avec d'autres représentants de la diversité culturelle, cette perception de la société à partir de critères ethniques se retrouvera au sein des musées, tout d'abord dans les contextes culturellement proches du monde anglo-saxon, avant de se développer également en France, jadis garante d'une perspective universaliste de l'Homme, au travers de la mise en place des

politiques d'intégration sociale et politique ouvrant à de nouvelles patrimonialisations multiculturelles.

Sur le vieux continent cependant, ce questionnement mutera pour se porter sur le « que faire » de l'immigration, correspondant à une reconnaissance des particularités culturelles des immigrés et du supposé besoin de la mise en place de politiques, premièrement, d'intégration, puis deuxièmement, de consolidation de la cohésion sociale mise en péril par les dérives jugées communautaristes. En Europe, ce questionnement multiculturaliste constituera de la sorte une culturalisation de la différence sociale, les immigrés consistant pour une large part en un remplacement de la classe ouvrière locale, amplifiée dans un contexte de désindustrialisation et de tertiarisation dans le secteur des services.

A partir de ces particularités, il semblerait que la fonction multiculturelle du musée européen aura une conséquence dans la temporalité de son discours. En effet, suivant Benjamin qui affirma dans son essai « Thèse sur la philosophie de l'histoire » de 1940, que les images du passé qui ne sont pas reconnues par le présent comme étant l'un de ses intérêts encourent le risque de disparaître irrémédiablement, chaque génération redéfinissant son lien avec le passé, en faisant dès lors mourir et renaître le musée selon ses intérêts. L'institution multiculturelle semble ainsi créer une nouvelle perception de la portée temporelle du discours, du présent vers le futur, en créant d'une certaine manière une rupture avec le passé qui ne trouve que peu de place au sein du musée, alors que les anciennes collections tentent de dialoguer avec les nouvelles. Cette perception rompt dès lors avec la perspective de Farago et Preziosi (2009 : 4), selon lesquels les musées seraient des représentants d'un passé duquel on souhaite être les descendants, comprenant le présent comme le produit et l'effet d'un passé supposé et représenté, dans une vision déterministe de l'histoire où le futur accomplirait le passé.

Cependant, au sein des musées ethnologiques et de leurs rénovations, ce traitement de l'immigration se fera rarement de manière explicite, tandis que les conflits interculturels brillent par leur absence. La principale fonction de l'institution serait ainsi de présenter la culture de l'immigré, se convertissant dès lors en « Autre » culturel, possiblement problématique, à partir du présupposé que la connaissance de la culture de l'autre induit forcément un respect qui à son tour garantit la cohésion du futur. Cette fonction de l'institution, tout particulièrement dans sa logique documentaliste de représentation de l'immigration, suit ainsi d'une certaine manière la tradition des premiers musées ethnologiques dans sa modalité de représentation des cultures. Cette dernière, que l'on retrouve dès la création de l'institution fut en effet qualifiée par Fabian de « visualisme » (Fabian, 1983 : 106), selon lequel le fait de visualiser les cultures au sein des expositions (universelles ou anthropologiques) était synonyme de leur compréhension par les visiteurs.

Dans certains cas cependant, cette représentation de l'immigration sera explicite et se fera à partir de différents filtres académiques. Nous avons ainsi pu remarquer la récurrence d'expositions portant sur la mémoire des immigrés, tout particulièrement dans le monde francophone, notamment à Québec et Grenoble au cours des années 1990 puis à Tervuren en 2006, mais également dans le monde anglophone, au travers de la représentation de l'immigration dans ce que nous avons pu qualifier de « musées d'histoire sociale ». Alors que la mémoire constitue la base de ces expositions, on pourrait indiquer que cette représentation, tout

spécialement dans le monde francophone, est le fruit de l'influence de nouveaux courants de recherche nés au cours des années 1980.

Ce sera ainsi le cas de l'histoire culturelle et de la « nouvelle histoire », influencée par les publications de Le Goff et tout spécialement des « Lieux de mémoire » de Nora entre 1984 et 1992 où l'auteur tenta de construire une histoire de la France à partir de la mémoire collective, influencé de la sorte par Halbwachs, lui-même élève de Durkheim. Le lieu de mémoire se présenterait ainsi comme « toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté » (Poirrier, 2009: 48-49). Cette branche de l'histoire, à laquelle Le Goff préfère cependant l'appellation d'anthropologie historique, consisterait en une « histoire sociale des représentations », selon la dénomination de Ory (2007) entretient de nombreux liens, au sein des expositions, avec l'histoire sociale ou la nouvelle histoire, née dans le courant de la révolution socioculturelle des années 1960.

Outre cette influence de l'histoire culturelle, notons que cette présentation de l'immigration au sein des musées ethnologiques se fit, dans de très nombreux cas, à partir de l'intégration de méthodologies muséales issues des pays « neufs » selon une approche « objet-sujet » qui marquèrent, les premières, la patrimonialisation de l'histoire de l'immigration au sein des musées. Ce sera ainsi tout particulièrement le cas de la « muséologie participative », mise en place en tant que solution des critiques faites par les minorités culturelles sur leur non-représentation au sein des musées « majoritaires » canadiens au cours des années 1990. Dans ce contexte, il est possible de voir un glissement dans la conception de la notion de « communauté source », initialement liée aux minorités culturelles, et surtout aux populations autochtones, vers les populations immigrées. Ainsi, alors que la situation de ces derniers est pourtant bien différente, les immigrés sont conçus par les musées européens comme des « communautés sources » d'objets et de collections issus de leur contexte d'origine, alors que certains d'entre eux sont nés en Europe.

Cette participation issue de la logique « objet-sujet » constituera de la sorte la légitimation du discours du musée sur l'immigration, et sur la diversité culturelle en général, au travers de l'approbation de cette représentation faite au musée par ses représentants les plus directs, au travers de leur participation à l'élaboration du discours. Notons cependant que les limites de cette muséologie participative appliquée aux immigrés furent soulevées en Europe au cours des années 2000, comme ce fut le cas en Amérique du Nord au cours des années 1990. De la même manière que les muséologues nord-américains, le caractère construit de la communauté, en tant qu'unité sémantique et conceptuelle de base du multiculturalisme, fut soulevé par un certain nombre de chercheurs européens, tout en remarquant la différence au sein des communautés entre les différents secteurs ainsi que la différence d'intérêt pouvant exister avec le reste du public du musée.

Cette intégration de méthodologies participatives au sein des musées européens est également une conséquence des questionnements nord-américains perçus au travers du filtre de la Grande-Bretagne. En effet, cette dernière est influencée par les réflexions quant au rôle de ces institutions faites par le gouvernement du « *New Labour* » et les questionnements académiques portant sur l'inclusion et le rôle social du musée dans la promotion de la cohésion sociale, tels que formulés par de nombreux auteurs de l'Ecole de Muséologie de l'Université de Leicester et

diffusés au travers de la formation qui y est offerte à de nombreux muséologues travaillant dans l'ensemble des musées analysés.

Ainsi, en conséquence, au sein des musées européens, les immigrés sont perçus essentiellement, souvent sans leur demander leur avis, soit au travers du spectre paternaliste de l'exclusion, soit au travers du spectre ethnique, à partir tout principalement du pays d'origine plutôt que de la région, dans une « zone de transit » constante, leur rappelant leur condition ethnique dont il est impossible de s'échapper. Dans ce sens, à la différence de leur prétention, il serait plus sage d'indiquer que les musées ne produisent pas de changement social, mais illustrent surtout une perspective politique. Cependant, à partir de notre formation académique et conceptuelle francophone, ces questionnements muséologiques, qui bien sûr n'y sont pas limités, posent ainsi la question du droit à l'indifférence qui, en tant que politique d'intégration, pourrait offrir sans doute de nouvelles perspectives muséales.

9.4. Limites de l'intégration muséale du multiculturalisme

Cette analyse de l'intégration du multiculturalisme au sein du musée a démontré la limite du discours multiculturel, au travers de ses effets sur les pratiques muséologiques. Outre les limites de la représentation de l'immigration analysées au point précédent, nous avons en effet pu observer au cours de cette thèse que l'intégration du discours multiculturel au sein des musées, et pas seulement ethnologiques, se base sur une série de notions difficilement définissables du point de point conceptuel, donnant lieu à de multiples interprétations, notamment politiques. C'est le cas des notions de multiculturalisme, mais également d'inclusion sociale, de dialogue interculturel, ou encore de cohésion sociale, toutes citées en tant que justifications des politiques mises en place par le musée, et dont les significations sont multiples. Dans ce sens, l'intégration du multiculturalisme au sein des musées ethnologiques ou de leur rénovation peut pêcher, d'une part, par un certain discours de bonne intention, et, d'autre part, par une justification institutionnelle vide des intentions qu'elles prêchent.

Par ailleurs, du point de vue scientifique, l'intégration du multiculturalisme à la base des musées semble conduire irrémédiablement à une impasse, et ce, tout particulièrement dans ses tentatives de se décoloniser à partir d'une déconstruction du paradigme ethnologique antérieur, influencé très clairement par les pratiques postmodernes. Il est ainsi assez clair que les musées ne se décoloniseront pas dans la mesure souhaitée par de nombreux penseurs postcoloniaux, et qu'il serait plus juste de traiter de cette histoire ou de l'utiliser afin de traiter de notre société multiculturelle. Dans ce sens, il est probable que l'intégration du multiculturalisme n'ait pas apporté de réponses aux sociétés et au fantôme de la perte identitaire, alors que les partis d'extrême droite et la médiatisation des conflits interculturels n'ont pas baissé.

Outre ces limites inhérentes à la réflexion multiculturelle, à partir des analyses faites de l'intégration du multiculturalisme au musée, nous pouvons également reconnaître une certaine contradiction du caractère inclusif des musées dans leur traitement du multiculturalisme. Outre le caractère oxymoral de l'intégration de « l'Autre » au sein des musées ethnologiques, la fonction de ces derniers étant toujours d'intégrer une représentation de « l'Autre », la première grande contradiction porte sur ce caractère inclusif de l'institution.

Nous avons pu observer à de nombreuses reprises que les visiteurs se rendent au musée afin de se conforter dans leur conception du monde. Alors qu'il serait sans doute intéressant de réaliser une étude psychologique du profil des visiteurs, comme nous avons pu le voir notamment dans le cas de l'analyse de l'exposition « Urban Islam » du Musée des Tropiques d'Amsterdam, les publics se rendant à l'exposition sont intéressés par la reconnaissance du multiculturalisme, tout en prêchant des valeurs semblables à celles du musée. En outre, dans le cas du Musée des cultures du monde de Göteborg, le fait de se tourner vers un public cosmopolite, dont font également partie les membres de l'institution, renforcera cette particularité « identitaire », chez le visiteur au travers de son expérience muséale. C'est dans ce sens que Grinell affirmait que, si bien des musées souhaitent être des arènes de discussion, invitant le public à un dialogue libre, il existe une grande différence entre ceux qui se sentent à l'aise dans cette arène (Grinell, 2011: 232).

A partir de cette caractéristique, bien en lien avec certains auteurs qui affirmaient qu'il ne fallait pas exagérer la mission du musée, il est dès lors fort peu probable que les musées puissent réellement dialoguer avec d'autres visions du monde dont les tenants n'iront sans doute pas au musée, alors que le multiculturalisme/cosmopolitisme est érigé en tant que valeur progressiste et moderne. Dans ce sens, tout comme le système éducatif caractérisé par Bourdieu comme lieu où sont reproduites les différences sociales, il est possible de voir dans le musée un instrument de reproduction symbolique de la société en tant que reflet de la dynamique dialectique des hégémonies, appliqué dans notre étude dans la condition de cosmopolite, ou de citoyen du monde, caractérisée par une certaine homogénéité en termes de capital social, culturel et économique.

Comme conséquence des différents éléments analysés jusqu'à présent, l'élaboration de cette thèse met en valeur une profonde absence de critères d'évaluation des rénovations, alors que ces dernières pouvaient être l'objet de critiques de la part de ses membres mais également de la littérature. Les expositions, que nous avons ici particulièrement analysées au sein des institutions nationales, constituent de la sorte le résultat de ce qu'il est prudent d'appeler un consensus entre différents facteurs, mené notamment par l'équipe de direction de l'institution.

Le premier facteur est lié au caractère interdisciplinaire du musée suite à l'influence des musées de société. En effet, les musées regroupent en leur sein une série de professionnels aux formations et aux sensibilités différentes, portant une vision différente sur les actions réalisées, donnant lieu à une sorte de compromis qui ne satisfait pleinement personne. Le second facteur est lié aux pressions nationales, en lien avec les politiques multiculturelles, qui, sans influencer complètement le musée, en marqueront cependant la direction générale au travers notamment de l'obtention de subventions. Enfin, le troisième facteur est lié à la « lenteur » de ces institutions nationales dans leur évolution suite à une série de difficultés administratives et politiques qui empêchent le musée et son équipe de réaliser l'ensemble des actions souhaitées.

A partir de ces caractéristiques, les politiques institutionnelles, ainsi que le discours au sein des expositions et des activités sont critiquables, d'une part, par le point de vue des différentes disciplines ou courants d'études sur la représentation de la diversité culturelle. D'autre part, elles le sont aussi à partir des critères de la « nouvelle muséologie », sans doute jamais réalisés entièrement, et réactivés notamment par les études culturelles dans un premier temps, puis par

les notions d'inclusion dans un second temps, et qui s'est convertie dans l'actualité dans une sorte « d'opposition muséologique » à partir de laquelle il est possible de critiquer l'institution.

En effet, à partir de ce changement discursif à partir du paradigme culturalisant, mais également sociopolitique qui constitue la base des musées de société, en tant que musée du multiculturalisme, il est possible d'interpréter ici cette « nouvelle muséologie » comme le « bras » muséologique de la « nouvelle gauche », en tant qu'élément de transition entre le paradigme social, basé sur des critères marxistes, et le paradigme culturalisant qui donnera lieu au multiculturalisme. C'est dans ce sens que ces critères constituent l'opposition « muséologique », en termes de fonction sociale de l'institution, tout comme les premières critiques théoriques faites au musée et influencées par Foucault, qui constituèrent les deux faces d'une même monnaie liée à l'utopie des années 1960. Ce bref moment historique, où furent développées la plupart des critiques « pyromanes » qui donneront également lieu aux critères de la « nouvelle muséologie », constituerait dans ce sens la transition vers les études postmodernes, dont les critiques seront progressivement de plus en plus interdisciplinaires et thématiques, sans pourtant offrir de réponses muséologiques convaincantes aux anciennes institutions ethnologiques.

En conséquence de ces différentes limites de l'intégration multiculturelle ainsi que d'un certain abandon de l'intérêt politique du multiculturalisme, et ce tout particulièrement au niveau de la politique d'intégration sociale, nous avons pu percevoir un retour progressif, volontaire ou non, vers les collections des musées, tel que souhaité dès les années 1960. Il semblerait dans ce sens, que les rénovations aient échoué dans leurs buts, alors que les limites du discours même qui a soutenu la rénovation des nouvelles institutions sont critiquables, et n'apportèrent pas de solutions durables et concrètes à un problème que la réflexion théorique et l'évolution des sciences a lui-même créé. Ainsi, même s'il est probable que de nouvelles rénovations continueront à se développer au cours des prochaines années, il est possible, voire souhaitable, que de nouvelles pratiques muséologiques et muséographiques se développent dans le futur.

Dans ce sens, il est sans doute à déplorer que l'ampleur des rénovations des dernières années, peu encline au « développement durable patrimonial et historique » et liée à une hégémonie conceptuelle de la perception du monde, ait probablement démantelé une série d'approches liées à un certain pluralisme intellectuel, qui rendra la tâche des muséologues de demain sans doute encore plus difficile. Espérons seulement que ces derniers auront l'audace de ne pas brûler les restes muséologiques d'une histoire, certes conflictuelle et embarrassante, mais dont la force symbolique peut donner lieu à de nouvelles approches, aidant à la réflexion concernant les problèmes sociaux et identitaires que se pose chaque époque, et qui ne seront certainement pas toujours d'ordre culturel. C'est sans doute seulement au prix de cette audace que le phénix muséal pourra supplanter le fantôme colonial et donner lieu à de nouvelles pratiques muséales qui nous parleront de qui nous sommes et voulons être.

10.

Références

10.1. Références bibliographiques et webographiques

- ABDOLAH, K. (2003). Paradijs & Co. *De Volkskrant*. Edition du 22 septembre.
- ABRAM, I. et VAN DER LINDEN, L. (2000). *Handleiding interculturele museale leerroutes*. Amsterdam: Nederlandse Museums Vereniging.
- ADAM, I. (2010). *Au-delà des modèles nationaux d'intégration. Analyse des politiques d'intégration des personnes issues de l'immigration des entités fédérées belges*. Thèse doctorale sous la direction d'Andrea Ria, Université Libre de Bruxelles.
- AGK (2003). Devoir de mémoire. *Jeune Afrique*. En ligne. Accessible à : http://www.jeuneafrique.com/Article/LIN09113devoieriommo/devoir-de-memoire.-Actualite_Info.html. Consulté en novembre 2013.
- AHMED, S. (2000). Who Knows? Knowing Strangers and Strangeness. *Australian Feminist Studies*, 15/31: 49-68.
- ALCALDE, G. ; BOYA, J. et ROIGE I VENTURA, X. (2011) (eds). *Museus d'avui. Els nous museus de societat*. Gérone: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural.
- ALDRICH, R. (2005). *Vestiges of the Colonial Empire in France. Monuments, Museums and Colonial Memories*. Basingstoke, Hampshire/New York: Palgrave/MacMillan.
- ALIN, M. (2009). *So Far*. Göteborg: The Museum of World Culture.
- ALIVIZATOU, M. (2009). *Preservation, Erasure and Representation: Rethinking "Intangible Heritage" in a comparative Museum Ethnography*. Londres: University College.
- AMES, M.M. (1983). How Should We Think about What We See in a Museum of Anthropology. *Transactions of the Royal Society of Canada*, 4/21: 93-101.
- ____ (1988). Proposed Museum Policies for Ethnological Collections and the People they represent. *Muse*, 6: 47-25.
- ____ (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press.
- AMSELLE, J.-L. (1990). *Logiques métisses: Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Payot.
- ____ (2004). Patrimoine immatériel et art contemporain africain. *Museum International*, 205: 84-90.
- ANDERSON, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- ANG, I. (2009). Beyond Multiculturalism. A journey to nowhere? *Humanities Research*, 15/2: 17-21.
- APPADURAI, A. (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (1996). *Modernity at large: cultural dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- APPIAH, K.A. (2007). Qui possède les objets? LATOUR, B. (ed.). *Le dialogue des cultures. Actes des Rencontres Inaugurales du Musée du Quai Branly (21 juin 2006) (97-145)*. Paris: Actes Sud.
- APPLETON, J. (2001). *Museums for the « People ». Conservation in Print*. Londres: Institute of Ideas.

- ARNAUT, K. (2001). Belgian Memories, African Objects : Colonial Re-Collection at the Musée Africain de Namur. *Ateliers*, 23 : 29-49.
- ARNAUT, K. et CEUPPENS, B. (2007). *Can the subaltern remember ? Contestations publiques du patrimoine colonial belge. Repenser l'Empire*. Gent-Leuven : Universiteit Gent-KUL.
- ARRIETA URTIZBEREA, I.; FERNANDEZ DE PAZ, E. et ROIGE I VENTURA, X. (2008). El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate. *El futuro de los museos etnológicos. XI Congreso de Antropología : retos teoricos y nuevas practicas = XI Antropologia Kongresua : erronka teorikoak eta praktika berriak, Ankulegi Antropologia Elkartea* (9-34). En ligne. Accessible à : <http://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0301Roige-Ventura.pdf>. Consulté en novembre 2013.
- ASAD, T. (ed.) (1973). *Anthropology and the Colonial Encounter*. Londres: Ithaca Press.
- ASHLEY, S. (2005). State Authority and the Public Sphere. Ideas on the changing role of the museum as a Canadian social institution. *Museum and Society*, 3/1: 5-17.
- ASSEMBLY OF FIRST NATIONS AND THE CANADIAN MUSEUMS ASSOCIATION (1992). Task Force report on museums and first peoples. *Museum Anthropology*, 16/2: 12-20.
- ATALAY, S. (2006). Indigenous Archaeology as Decolonizing Practice. *The American Indian Quarterly*, 30/3: 280-310.
- AUBERT, L. (2007). Que reste-t-il de nos amours? BENKIRANE, R. et DEUBER ZIEGLER, E. (dirs). *Culture & Cultures. Les chantiers de l'ethno* (153-183). Genève: Musée d'ethnographie.
- AUGE, M. (1992). *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Le Seuil.
- AYDEMIR, M. (2008). Staging Colonialism : The Mise-En-Scène of the Africa Museum in Tervuren. AYDEMIR, M. et ROTAS, A. (eds). *Migratory Settings* (77-97). Amsterdam/New York : Rodopi.
- AYELE DURAND, C. (2010). Artistic Practice and (Museum) Ethnography. *Curator*, 53/4: 491-500.
- BÄCKSTRÖM, M. (2011). Museet som centrum i samhällsbygget. Universellt, internationellt och interassociationellt på Göteborgs Museum under 1860- talet. SJÖLIN, M. (ed.). *Att fånga det fliktyga* (119-153). Stockholm: Carlssons förlag.
- BAHUCHET (2002). L'homme indigeste ? Mort et transformations d'un Musée de l'Homme. GONSETH, M.O. ; HAINARD, J. et KAEHR, R. (eds). *Le Musée Cannibale* (59-84). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- BALAGUER M.; BARREDA M. et CUADROS D. (1999). *Els beneficis de la immigració estrangera a Catalunya*. Barcelone: Generalitat de Catalunya.
- BALLE, C. et POULOT, D. (2004). *Musées en Europe. Une mutation inachevée*. Paris: La Documentation française.
- BANAJI, J. (1970). The Crisis of British Anthropology. *New Left Review*, 64: 71-85.
- BANNERJI, H. (2000). *The Dark Side of the Nation: Essays on Multiculturalism, Nationalism and Gender*. Toronto: Canadian Scholar's Press.
- BARRINGER, T. et FLYNN, T. (1998). *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*. Londres et New York: Routledge.
- BARROSO, E. et VAILLANT, E. (eds) (1993). *Musées et sociétés (actes du colloque national « musées et sociétés », Mulhouse Ungersheim, juin 1991)*. Paris: Direction générale des Musées de France.
- BAUMAN, Z. (1998). *Globalization: The Human Consequences*. Cambridge: Polity.
- BAÜBOCK, R. (1994). *From Aliens to Citizens: Redefining the Status of Immigrants in Europe*. Aldershot: Avebury.
- ____ (1996). *The Challenge of diversity: Immigration and Pluralism in Societies of Immigration*. Aldershot: Avebury.
- BAZIN, J. (2002). N'importe quoi. GONSETH, M.O. ; HAINARD, J. et KAEHR, R. (eds). *Le Musée Cannibale* (273-287). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- BENEDICT, B. (1983). *The Anthropology of World's fairs: San Francisco's Panorama Pacific International Exposition of 1915*. Londres et Berkeley: The Lowie Museum of Anthropology and Selidar Press.
- BENNETT, D. (ed.) (1998). *Multicultural states. Rethinking difference and identity*, London et New York: Routledge.
- BENNETT, T. (1988). The exhibitionary complex. *New Formations*, 4: 73-102.
- ____ (1995). *The birth of the museum*. Londres: Routledge.

- ____ (1998). *Culture: A Reformer's Science*. Londres: Routledge.
- ____ (2001). *Differing diversities: cultural policy and cultural diversity*. Strasbourg: Council of Europe Publishing. En ligne. Accessible à: http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/completed/diversity/EN_Diversity_Benne tt.pdf. Consulté en juin 2013.
- ____ (2006). Exhibition, Difference, and the Logic of Culture. KARP, I.; KRATZ, C.A.; SZWAJA, L. et YBARRA-FRAUSTO, T. (eds). *Museum frictions: Public Cultures/Global Transformations* (46-69). Durham, New York et Londres: Duke University Press.
- ____ (2008). Culture et différence: Les défis du multiculturalisme. BONET, L. et NEGRIER E. (eds). *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité* (coll. Recherches) (19-33). Grenoble: La découverte/PACTE.
- BERGERON, Y. (2002). Le 'complexe' des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec: 1967-2002. *Ethnologies*, 24/2: 47-77.
- BERLO, J.C. et PHILLIPS, R.B. (1992). Vitalizing the things of the past: museum representations of native North American art in the 1990's. *Museum Anthropology*, 16/1: 29-43.
- BESTARD, J. et CONTRERAS, J. (1987). *Bárbaros, paganos, salvajes y primitivos: una introducción a la antropología*. Barcelone: Barcanova.
- BESTARD, J. (2007). Exposer l'autre o exposer-se a un mateix. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 09/a. En ligne. Accessible à <http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/Bestard.htm>. Consulté en mai 2014.
- BHABHA, H. (1992). Double vision. *Art Forum*, 30: 85-89.
- ____ (1994). *The location of culture*. Londres: Routledge.
- BJORKLUND, A. (2007). Unint esforços. El Museu Nacional de les Cultures del Món a Suècia. *Mnemòsine, Revista catalana de Museologia*, 4: 95-109.
- BLANCHARD, P. et BANCEL, N. (2006). *Culture post-coloniale, 1961-2006*. Paris : Autrement.
- BLUARD, C. et LAGAE, J. (2011). « Au service des artistes ». Un dialogue sur la scénographie du projet « Artistes en résidence ». LAGAE, J. et CORNELIS, S. (2011). *Sammy Baloji & Patrick Mudekerezwa en résidence au Musée royal de l'Afrique centrale. Congo Far West. Arts, sciences et collections* (114-115). Milan : Silvana editorial et Tervuren: Musée royal de l'Afrique centrale.
- BOAST, R. (2011). Neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone Revisited. *Museum Anthropology*, 34/1: 56-70.
- BODO, S. ; GIBBS, K. et SANI, M. (2009). Introduction. BODO, S. ; GIBBS, K. et SANI, M. (eds). *Museums as place for intercultural dialogue: selected practices in Europe* (6-7). En ligne. Accessible à: http://www.euromedalex.org/sites/default/files/Handbook_MAPforID_EN.pdf. Consulté en décembre 2012.
- BOJ, I. (ed.) (2004). *Un motiu per fer un museu: un motivo para hacer un museum*. Sant Adrià de Besòs: MhC
- BOLTANSKI, L. et CHIAPELLO, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- BONET, L. (2006). *Diversitat cultural i polítiques interculturals a Barcelona* (coll. Dinàmiques interculturals). Barcelone: CIDOB.
- BONNELL, J. et SIMON, R. (2007). 'Difficult' exhibitions and intimate encounters. *Museum and Society*, 5/2: 65-85.
- BONNIEL CHALIER, P. (2009). Interculturalism in the cultural policies of European cities. *Diversity and community development. An intercultural approach*. En ligne. Accessible à: <http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Cities/Publication/BookCoE26-Bonniel.pdf>. Consulté en février 2014.
- BORHEGYI, S. (1965). Curatorial neglect of collections. *Museum News*, 45/5: 34-40.
- BOSWELL, D. et EVANS, J. (eds) (1999). *Representing the Nation: A Reader-Histories, Heritage and Museums*. Londres: Routledge.
- BOULAY, R. (2001). Avant-Propos. BOULAY, R. (ed.) *Kannibals et Vahinés: Imageries des Mers du Sud* (2-5). Paris: Beaux-Arts.
- BOUQUET, M. (1991). Images or artefacts. *Critical Anthropology*, 11/4: 333-356.
- BOURDIEU, P. (2013). *Manet. Une révolution symbolique*. Paris: Seuil.
- BOURDIEU, P. et WACQUANT, L. (2000). La nouvelle vulgate planétaire. *Le Monde diplomatique*. Edition du mois de mai: 6-7.

- BOUTTIAUX, A-M. (1999). Des mises en scène de curiosités aux chefs-d'oeuvre mis en scène. Le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren: un siècle de collection. *Cahiers d'études africaines*, 155-156, 39 (3-4) : 595-616.
- (2008). Musées d'Ethnographie et Cultures du Monde. *International Network of Ethnography Museums and World Cultures*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale.
- (2012b). *RIME's Ambitions: Rethinking Ethnography Museums in the Contemporary*. Conférence donnée dans le cadre du Colloque international « *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography ?* ». Musée préhistorique ethnographique Luigi Pigorini, Rome, 18 avril.
- BOYD, W.L. (1998). Museums as Centers of Controversy. *America's Museums*, 128/3: 185-228.
- BOYLAN, P. (1995). Thinking the unthinkable. *ICOM News*, 48/1: 3-5.
- BRAGARD, V. (2011). Indépendance! La mémoire de l'indépendance congolaise dans les murs du Musée de Tervuren. *Hommes & Migrations*, 1293: 62-73.
- BRENNAN, D. (1990). The National Museum of Fiji-A thumbnail sketch. *Museum*, 42/1: 34-35.
- BURNS, W. (1971). The curator-as-canary. *Curator*, 14/3: 213-220.
- BUTLER, S.R. (1999). *Contested Representations: Revising Into the Heart of Africa*. Toronto: Broadview Ethnographies and Case Studies.
- CAÍS FONTANELLA, J. et GARCÍA JORBA, J.M. (2008). Immigration et politique culturelle en Catalogne. BONET, L. et NEGRIER E. (eds). *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité* (coll. Recherches) (141-157). Grenoble: La découverte/PACTE.
- CAMARENA OCAMPO, C. et MORALES LERSCH, T. (2010). El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal. ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed.). *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿Por quién? y ¿Para qué?* (115-128). Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- CAMERON, D. (1971). The Museum, a temple or a forum. *Curator*, 14/1: 11-24.
- CAMERON, D. et WALLACH, A. (1978). The museum of modern art as late capitalist ritual: an iconographic analysis. *Marxist Perspectives*, 3: 28-51.
- CAMERON, D. (1991). Art Museums and the Ritual of Citizenship. LAVINE, S.D. et KARP, I. (eds). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (88-103). Washington: Smithsonian Institution Press.
- (1995). *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. Londres: Routledge.
- CAMERON, F. (2008). Safe place for unsafe ideas? *Social history in Museums*, 32: 5-16.
- CAMERON, F. et KELLY, L. (eds) (2010). *Hot Topics, Culture and Museums*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- CARR, D. (2001). A Museum is an open work. *International Journal of Heritage Studies*, 7/2: 173-183.
- CASASSAS, J.; MAYAYO, A. et SEGURA, A. (2000). La interculturalitat: aproximació històrica al cas català. MAILA, J. et ROQUE, M.A. (eds). *Els reptes de la interculturalitat a la Mediterrània. Nous enfocaments per a la comprensió de la diversitat mediterrànica* (75-83). Barcelone: Proa.
- CASTELLANO, C. (2011). Diversité et nationalisme dans les musées américains. *Hommes & Migrations*, 1293 : 40-49.
- CELIK, Z. et KINNEY, L. (1990). Ethnography and Exhibitionism at the Expositions Universelles. *Assemblage*, 13: 35-59.
- DE CERTEAU, M. ; GIARD, L. et MAYOL, P. (1998). *The Practice of Everyday Life. Volume 2: Living and Cooking*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CHAKRABARTY, D. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- CHANAL S. (2005). *Le musée français face à la représentation de la diversité des cultures d'aujourd'hui: Enjeux sociétaux et muséographique et avec quels acteurs?*. Travail de Master "Développement culturel et direction de projet" sous la direction de Michel Rautenberg, Université de Lyon.
- CHAMBERS, I. (2012). Cultural memories, Museum Spaces and Archiving. BASSO PERESSUT, L. et POZZI, C. (eds). *Museums in an age of migrations. Questions, Challenges, Perspectives* (141-152). En ligne. Accessible à http://www.mela-project.eu/upl/cms/attach/20120524/194251494_2514.pdf. Consulté en août 2013.

- CHAUMIER, S. (2005). L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée. *Cultures et Musées*, 6: 21-42.
- ____ (2012). *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*. Paris: La Documentation française.
- CHEVALIER, D. (2008). Collecter, exposer le contemporain au MUCEM. *Ethnologie française*, 4/38: 631-637.
- CHOAY, F. (2006). Branly : un nouveau Luna Park est-il nécessaire ? *Urbanisme*, 350: 1-6.
- CIRESE, A.M. (1977). *Oggetti, segni, musei*. Turin: Einaudi.
- CLAVIR, M. (2002). *Preserving what is valued. Museums, Conservation and First Nations*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- CLEMENTE, P. (1997). *Graffiti di Museografia antropologica italiana*. Sienne: Protagon 241.
- CLIFFORD, J. (1988). *In the predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- ____ (1991). Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections. LAVINE, S.D. et KARP, I. (eds). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (212-254). Washington: Smithsonian Institution Press.
- ____ (1997). *Routes. Travel and Translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.
- ____ (2007). Quai Branly in Process. *October*, 120: 2-23.
- COLE, C. (1994). Preserving culture in the Solomon Islands. *Muse*, 12/1: 30-39.
- COLLIER, D. et TSCHOPIK, H. (1954). The role of museums in American Anthropology. *American Anthropologist*, 56/5: 768-779.
- COLLIER, D. (1962). Museums and ethnological research. *Curator*, 5/1: 322-328.
- COLLIER, D. et FENTON, W.N. (1965). Problems of ethnological research in North American museums. *Man*, 65: 111-112.
- COLUNGE, R. (2009). Revisiting the Tropenmuseum. VAN DARTEL, D. (ed.). *Tropenmuseum for a change ! Present between past and future. A symposium report. Bulletin 391* (23-39). Amsterdam: Kit Publishers.
- COMAROFF, J. et COMAROFF, J. (1991). Introduction: "Race" into the Twenty first Century. *Essays in Canadian Writings*, 75: 1-29.
- CONATY, G.T. (1989). Canada's First Nations and Museums. A Saskatchewan Experience. *International Journal of Museum Management and Curatorship*, 8: 407-413.
- CONDOMINAS, G. (1965). *L'exotique est quotidien*. Paris: Plon.
- CONLAN, A. et LEVIN, A. (2010). Museum studies and museum subtexts. LEVIN, A. (ed). *Gender, sexuality and museums: A Routledge reader* (253-263). Londres: Routledge.
- COOKE, L. et WOLLEN, P. (eds) (1999). *Visual display: Culture beyond appearances*. Seattle: Bay Press.
- COOMBES, A. (1994). *Reinventing Africa: Museums, Material Culture and the Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*. New Haven: Yale University Press.
- COOPER, F. et STOLER, A.L. (1997). Between metropole & colony-Rethinking a research Agenda. COOPER, F. et STOLER, A.L. (eds). *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a bourgeois World* (1-57). Berkeley: University of California Press.
- COPANS, J. (1974). *Critiques et politiques de l'anthropologie*. Paris: Maspéro.
- ____ (1975). *Anthropologie et impérialisme*. Paris: Maspéro.
- CORBÉY, R. (1993). Ethnographic showcases, 1870-1930. *Cultural Anthropology*, 8/3: 338-369.
- ____ (2001). Exitcongo Museum: the Travel of Congolese Art. *Anthropology Today*, 17/3: 26-28.
- CORNELIS, S. (2000). Le Musée du Congo Belge, vitrine de l'action coloniale (1910-1930). TAFFIN, D. (ed.). *Du musée colonial au musée des cultures du monde. Actes du colloque organisé par le Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Pompidou, 3-6 juin 1998* (71-86). Paris: Maisonneuve et Larose.
- CORNELIS, S. et LAGAE, J. (2011). « Congo Far West ». Arts, sciences et collections. Quelques réflexions sur un projet expérimental au MRAC. LAGAE, J. et CORNELIS, S. (2011). *Sammy Baloji & Patrick Mudekerezwa en résidence au Musée royal de l'Afrique centrale. Congo Far West. Arts, sciences et collections* (4-5). Milan : Silvana editorial et Tervuren: Musée royal de l'Afrique centrale.
- COTE, M. (2002). Le Musée des cultures du monde de Lyon. *Ethnologies*, 24/2: 211-217.

- COUTTENIER, M. (2005). *Congo tentoongesteld. Een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*. Louvain : Acco
- ____ (2008). Tervuren : het museum. Het spel van vergeten en herinneren. BUELENS, G. ; TOLLEBEEK, J. ; SCHAEPPDRIJVER, S. ; DENECKERE, G. et KESTELOOT, C. (eds). *België, een parcours van herinnering, plaatsen van geschiedenis en expansie. Vol. 2* (308-319). Amsterdam : Bert Bakker
- ____ (2010). *Als muren spreken: het Museum van Tervuren, 1910-2010 = Si les murs pouvaient parler : le Musée de Tervuren, 1910-2010*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale.
- CRETIAZ, B. ; GROS, C. et DELECRAZ, C. (2000). La restitution de la mémoire. Questions de méthode pour l'ethnographie régionale. *Le Monde et son double: Ethnographie: trésors d'un monde rêvé* (46-57). Paris: Adam Biro.
- CRIMP, D. (1983). On the Museum Ruins. FOSTER, H. (ed.). *The Anti-Aesthetic* (43-56). Port Townsend: Bay Press.
- CROOKE, E. (2006). Museums & Communities. MACDONALD, S. (ed.). *A companion to Museum Studies* (170-185). Malden et Oxford : Blackwell.
- ____ (2007). *Museums and Communities*. Oxon : Routledge.
- ____ (2008). *Museum & Communities. Ideas, Issues & Challenges*. Londres : Routledge.
- CRYNE, J.A. (2009-2010). Nagpra revisited: a twenty-year review of repatriation efforts. *American Indian Law Review*, 34/1: 99-122.
- CURTI, I. et DAL POZZOLO, L. (2008). Multiculturalité et politiques culturelles. BONET, L. et NEGRIER, E. (eds). *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité* (coll. Recherches) (129-141). Grenoble: La découverte/PACTE.
- CUYLER YOUNG J.R., T. (1993). Into the heart of Africa: the director's perspective. *Curator*, 36/3: 174-188.
- DAHL, G.B. et STADE, R. (2000). Anthropology Museums, Museums and Contemporary Cultural Processes: an Introduction. *Ethnos*, 65/2: 157-171.
- DARNELL, R. (1970). The emergence of academic anthropology at the University of Pennsylvania. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 6/1 : 80-92
- DAVALLON, J.; GRANDMONT, G. et SCHIELE, B. (eds) (1992). *L'environnement entre au musée*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- DAVALLON, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média ? *Publics et Musées*, 2 : 99-123.
- ____ (1999). *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- ____ (2002). Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine? GONSETH, M.O.; HAINARD, J. et KAEHR, R. (eds). *Le Musée Cannibale* (169-187). Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
- ____ (2003). La médiation : la communication en procès ?. *MEI « Médiation et information »*, 19 : 37-56.
- ____ (2007). Exposer le patrimoine : approche communicationnelle ou anthropologique ? BENKIRANE, R. et DEUBEN ZIEGLER, E. (dirs). *Culture & Cultures. Les chantiers de l'ethno* (225-244). Genève : Musée d'ethnographie.
- DAVIS, P. (1999). *Ecomuseums: A Sense of Place*. Londres: Leicester University Press.
- DE BOECK, F. (1996). Het discours van de postkolonialiteit: de problematiek van identiteit en representatie. VLASSELAERS, J. et BAETENS, J. (eds). *Handboek culturele studies* (139-149). Louvain: Acco.
- DE JONG, A. et SKOUGAARD, M. (1992). Les premiers musées de plein air. La tradition des musées consacrés aux traditions populaires. *Museum*, 175/44/3: 151-157.
- DE JONG, J. (1998). Cultural Diversity and Cultural Policy in the Netherlands. *International Journal of Cultural Policy*, 4/2: 357-387.
- DE L'ESTOILE, B. ; NEIBURG, F. ; et SIGAUD, L. (2000). Savoirs anthropologiques, administration des populations et construction de l'Etat. *Revue de Synthèse*, 3-4: 233-263.
- DE L'ESTOILE, B. (2007). *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux Arts Premiers*. Paris: Flammarion.
- ____ (2008). L'Anthropologie après les musées ? *Ethnologie française*, 4 : 665-670.
- DELGADO, M. (2005). Barcelona y la diversidad. INSTITUT DE CULTURA DE BARCELONA (ed.). *Quòrum* (162-167). Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona.

- DE VARINE-BOHAN, H. (1992) [1969]. Le musée au service de l'homme et du développement. DESVALLEES, A. (ed.). *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie* (49-68). Paris : W.M.N.E.S.
- ____ (1994) [1979]. Un musée peut tuer ou... faire vivre. DE BARY, M-O. ; DESVALLEES, A. et WASSERMAN, F. (eds). *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie* (65-73). Vol.II. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- DESERT, C. et IMBACH, P. (2010). Belgique. Reconnaître ses responsabilités historiques : interview avec Pauline Imbach. *Mrax*, septembre-octobre. En ligne. Accessible à : <http://cadtm.org/Belgique-Reconnaître-ses>. Consulté en avril 2014
- DESROCHES, M. et DESROSIERS, B. (1995). Notes 'sur' le terrain. *Cahiers de musiques traditionnelles*, 8: 8.
- DESVALLEES, A. (1992). Les musées d'ethnologie européenne et les écomusées. *La nouvelle Alexandrie. Colloque sur les musées d'ethnologie et les musées d'histoire* (67-70). Paris: Direction des musées de France.
- ____ (1998). Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition. DE BARY, M-O. et TOBELEM, J.M. (dirs). *Manuel de muséographie* (223). Paris : Séguiet.
- ____ (2000). Introduction. *Publics et Musées*, 17-18: 11-31.
- ____ (2005). L'incorrect. GONSETH, M-O. ; HAINARD, J. et KAEHR, R. (dirs). *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004* (537-544). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- DESVALLEES, A. et MAIRESSE, F. (eds) (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.
- DESVEAUX, E. (2002). Le Musée du Quai Branly au miroir de ses prédécesseurs. *Ethnologies : Musées/Museums*, 24/2: 219-227.
- DIAS, N. (1991). *Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908) : Anthropologie et muséologie en France*. Paris: Editions du CNRS.
- ____ (2000). Musées et colonialisme: entre passé et présent. TAFFIN, D. (ed.). *Du musée colonial au musée des cultures du monde. Actes du colloque organisé par le Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Pompidou, 3-6 juin 1998* (15-33). Paris: Maisonneuve et Larose.
- ____ (2001). Does Anthropology need Museums? Teaching Ethnographic Museology in Portugal Thirty Years Later. BOUQUET, M. (ed.). *Academic Anthropology and the Museums. Back to the future* (76-91). New York et Oxford: Berghahn Books.
- ____ (2008). Cultural Difference and Cultural Diversity. The Case of the Musée du Quai Branly. SHERMAN, D.J. (ed.). *Museums & Difference* (124-154). Bloomington: Indiana University Press.
- DJONGAKODI, J.Y. (2007). Le Comité consultatif du MRAC-Associations Africaines (COMRAF). GERARD, I. et RICHARD, F. (dirs). *Jaarverslag. Rapport annuel. Annual Report. 2007-2008* (42-47). Tervuren: Royal museum for Central Africa.
- DOCKSTADER, F.J. (1967). Anthropology and the museum. GRUBER, J.W. (ed). *The Philadelphia Anthropological Society: Papers Presented on its Golden Anniversary* (132-142). New York et Londres: Temple University Publications.
- DOMINGO A. et al. (2000). Aproximació sociocultural al model català d'interculturalitat. MAILA, J. et ROQUE, M.A. (eds). *Els reptes de la interculturalitat a la Mediterrània. Nous enfocaments per a la comprensió de la diversitat mediterrànica* (147: 153). Barcelone: Proa.
- DOS SANTOS P. (2008). Don't we all have problems? VOOGT P. (ed.). *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South* (Bulletin 387 del TropenMuseum) (40-54). Amsterdam: KIT Press.
- ____ (2009). Chapter 3-Museology and Community Development in the XXI Century. *Cadernos de Sociomuseologia Centro de Estudos de Sociomuseologia*, 29/29. En ligne. Accessible à : <http://revistas.ulusofoa.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/454>. Consulté en mars 2013.
- DOXTATOR, D. (1996). The implications of Canadian Nationalism for Aboriginal Cultural Autonomy. *Curatorship: Indigenous Perspectives in Post-Colonial Studies: Proceedings* (56-76). Ottawa: The Canadian Museum of Civilization/The Commonwealth Association of Museums/The University of Victoria.
- DUBUC, E. (1998). Le futur antérieur du Musée de l'Homme. *Gradhiva*, 24: 71-92.

- ____ (2002). Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet. GONSETH, M.O.; HAINARD, J. et KAEHR, R. (eds). *Le Musée Cannibale* (31-58). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- ____ (2004). La muséologie coopérative. Michael Ames et le UBC Museum of Anthropology. *Anthropologie et Sociétés*, 28/2: 167-171.
- DUBUC, E. et TURGEON, L. (2004). Musées et Premières Nations: la trace du passé, l'empreinte du futur. *Anthropologie et Sociétés*, 28/2: 7-18.
- DUCLOS, J-C. et VEILLARD, J-Y. (1992). Musées d'ethnographie et politique. *Museum*, 175/44/3: 129-132.
- DUCLOS, J-C. (2001). De l'Ecomusée au Musées de Société. Proposition d'article pour la revue Aixa. *Revista biannual del Museu etnològic del Montseny*. En ligne. Accessible à: <http://www.musee-dauphinois.fr/2052-bibliotheque-numerique.htm>. Consulté en février 2013.
- ____ (2006). L'immigration au Musée Dauphinois. *Ecarts d'identité*, 108: 16-26.
- DUPAIGNE, B. (2007). Au Quai des arts primitifs. BENKIRANE, R. et DEUBER ZIEGLER, E. (dirs). *Culture & Cultures. Les chantiers de l'ethno* (143-151). Genève: Musée d'ethnographie.
- DUPAIGNE, B. et GUTWIRTH, J. (2008). Quel rôle pour l'ethnologue dans nos musées. *Ethnologie française*, 4/38: 627-630.
- DUPLAT, G. (2013). Tervuren : après 10 ans d'attente, enfin le nouveau musée. *La Libre*. Edition du 29 août 2013. En ligne. Accessible à : <http://www.lalibre.be/culture/arts/tervuren-apres-10-ans-d-attente-enfin-le-nouveau-musee-521ec3aa3570e717dc05bb00>. Consulté en février 2013.
- EDELMAN, L. (1995). Queer Theory : Unstating Desire. *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 2 : 343-346.
- EDWARDS, E.; GOSDEN, C. et PHILLIPS, R.B. (2006). *Sensible objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford: Berg.
- EDWARDS, E. et MEAD, M. (2013). Absent Histories and Absent Images: Photographs, Museums and the Colonial Past. *Museum & Society*, 11/1: 19-38.
- EIDELMAN, J. (2005). Nouveaux musées de sociétés et de civilisations. *Culture et musées*, 6: 11-17.
- ELLMEIER A. et RÁSKY B. (2005). *Differing diversities: Eastern European perspectives. Transversal study on the theme of cultural policy and cultural diversity*. Strasbourg: Council of Europe Publishing. En ligne. Accessible à: <http://book.coe.int/ftp/2839.pdf>. Consulté en novembre 2012.
- EOE, S. et SWADLING, P. (eds) (1991). *Museums and cultural centres in the Pacific*. Port Moresby: Papua New Guinea National Museum.
- EQUIPE DES CONSERVATEURS (2012). « Nous avons sauvé ce qui pouvait encore l'être. *Expéditions. Rapporter le monde dans ses bagages* (10-15). Bâle: Museum der Kulture Basel.
- ERRINGTON, S. (1998). *The Death of Authentic Primitive Art & Other Tales of Progress*. Berkeley: University of California Press.
- ESCAFRE-DUBLET, A. (2011). *Quand la culture se mêle du social. Les politiques culturelles en direction des immigrés depuis 1958*. Conférence donnée dans le cadre du cycle « Univercité ». Cité nationale de l'histoire de l'immigration, Paris, 10 mars. En ligne. Accessible à: <http://www.histoire-immigration.fr/histoire-de-l-immigration/les-podcasts-de-l-univercite/saison-2010-2011>. Consulté en novembre 2012.
- FABER, P. et VAN DARTEL, D. (2009). Introduction. VAN DARTEL, D. (ed.). *Tropenmuseum for a change! Present between past and future. A symposium report. Bulletin 391* (7-11). Amsterdam: Kit Publishers.
- FABER, P.; WIJS, S. et VAN DARTEL, D. (eds) (2011). *Africa at the Tropenmuseum* (Collections at the Tropenmuseum). Amsterdam: KIT Publishers.
- FABIAN, J. (1983). *Time and the Other: How Anthropology make its Objects*. New York: Columbia University Press.
- ____ (2007). *Memory against Culture: Arguments and Reminders*. Durham: Duke University Press.
- FALK, R. (1988). *The rights of people*. Oxford: Oxford University Press.
- FARAGO, C. et PREZIOSI, D. (2009). Preface. Culture/cohesion/compulsion: Museological artifice and its dilemmas. *Humanities Research*, 15/2: 1-8.
- FAURIA, C. (2006). *Ètnic. De les cultures tradicionals a la interculturalitat*. Barcelone : Ajuntament de Barcelona.

- FAY, B. (1996). *Contemporary Philosophy of Social Science: A multicultural approach*. Oxford: Blackwell.
- FENTON, W.N. (1960). The museum and anthropological research. *Curator*, 3/4: 327-355.
- FISKESJÖ, M. (2007). The trouble with world culture. Recent museum developments in Sweden? *Anthropology Today*, 23/5: 6-11.
- FLERAS, A. et ELLIOTT, J.-L. (1992). *The Nations within: Aboriginal-State Relations in Canada, The United States and New Zealand*. Toronto: Oxford University Press.
- FOLLER, M.-L. et THÖRN, H. (eds) (2005). *No Name Fever: Aids in the Age of Globalization*. Göteborg: Museum of World Culture.
- FORNÉS J. (2007). El Museu de la gent. *Mnemòsine. Revista catalana de Museologia*, 4: 151-167.
- FORTIER, A.-M. (2008) *Multicultural Horizons: Diversity and the Limits of the Civil Nation*. Londres: Routledge.
- FOSSAS, E. (2000). El model Catalunya/Espanya d'interculturalitat. Aproximació política. MAILA, J. et ROQUE, M.A. (eds). *Els reptes de la interculturalitat a la Mediterrània. Nous enfocaments per a la comprensió de la diversitat mediterrànica* (203-213). Barcelone: Proa.
- FOUCAULT, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- ____ (1984). Truth and Power. RABINOW, P. (ed.). *The Foucault Reader* (51-75). Londres: Penguin Books.
- ____ (1998). Different spaces. *Essential works of Foucault, 1954-1984, vol.2* (175-185). Londres: Penguin.
- FRANCOZO, M. (2013). What Now?-The Insurrection of Things in the Amazon, Museum der Kulturen, Basel, Switzerland. *Curator. The Museum Journal*, 56/4: 451-459.
- FRANK, D. (ed.) (2011). *Oceania view. Oceania at the Tropenmuseum (Collections at the Tropenmuseum)*. Amsterdam: KIT Publishers.
- FREED, S.A. (1991). Everyone is breathing on our vitrines: problems and prospects of museum anthropology. *Curator*, 34/1: 58-79.
- FRESE, H.H. (1960). *Anthropology and the public: the role of museums*. Leyde: E.J. Brill.
- GABUS, J. (1965). Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques. *Museum*, 18/1: 1-59 et 18/2: 65-97.
- GAGLAR, A.S. (1997). Hyphenated Identities and the Limits of "Culture". MODOOD, T. et WEBBER, P. (eds). *The Politics of Multiculturalism in the New Europe. Racism, Identity and Community* (169-185). Londres et New York: Zed Books.
- GALINIER, J. et MOLINIE, A. (1998). Le crépuscule des lieux morts et renaissance du musée d'ethnographie. *Gradhiva*, 24: 93-102.
- GALLA, A. (2003). Frequently Asked Questions about Intangible Heritage. *ICOM News*, 56/4: 4.
- GARCIA CANCLINI, N. (2003). Un museo para la globalización. *Otra Parte. Revista de letras y artes*, 1. En ligne. Accessible à <http://www.revistaotraparte.com/node/518>. Consulté en janvier 2014.
- ____ (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelone: Gedisa.
- GAUGUE, A. (1999). Musées et colonisations en Afrique tropicale. *Cahiers d'études africaines*, 155-156/39/3-4: 727-745.
- GEERTZ, C. (1986). *Savoir local, savoir global*. Paris: PUF.
- GERARD, I. (dir.) (2007). *Africa Tervuren. Koninklijk Museum voor Midden-Afrika. Valorisation van kennis en collecties. Musée royal de l'Afrique central. Valorisation des connaissances et des collections. Royal Museum for Central Africa. Valorization of knowledge and collections. Jaarverslag. Rapport annuel. Annual Report. 2005-2006*. Tervuren: Royal museum for Central Africa. En ligne. Accessible à <http://www.africamuseum.be/research/publications/rmca/online/jaarverslag05-06.pdf>. Consulté en janvier 2013.
- ____ (dir.) (2010). Double interview : Bambi Ceuppens et Mathieu Zana Etambala. *Jaarverslag. Rapport annuel. Annual Report. 2010. Het jaar van het eeuwfeest. L'année du centenaire. Centenary year (72-77)*. Tervuren: Royal museum for Central Africa. En ligne. Accessible à <http://www.africamuseum.be/museum/research/publications/rmca/online/jaarverslag2010.pdf>. Consulté en février 2013.
- GHK (2002). Le musée cannibale. GONSETH, M.O. ; HAINARD, J. et KAEHR, R. (eds). *Le Musée Cannibale* (9-15). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

- GILROY, P. (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres et New York: Verso.
- GIROUX, H. (1994). Insurgent Multiculturalism and the Promise of Pedagogy. GOLDBERG, D.T. (ed.). *Multiculturalism. A Critical Reader* (325-343). Oxford: Blackwell.
- GLAZER, N. (1997). *We are all multiculturalists now*. Cambridge et Londres: Gollancz.
- GODDARD, D. (1969). Limits of British Anthropology. *New Left Review*, 58 : 79-89.
- GONSETH, M-O. (1998). Mise en image. GHK (eds). *Derrière les images* (337-356). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- ____ (2005a). Un atelier expographique. GONSETH, M-O. ; HAINARD, J. et KAEHR, R. (dirs). *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004* (375-394). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- ____ (2005b). Les expositions du MEN (1981 à 2004). GONSETH, M-O.; HAINARD, J. et KAEHR, R. (dirs). *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004* (397-529). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- ____ (2012). *Ethnographic Data and Expo-graphic Process: a Need for Interpretative Theories (Micro-Fieldworks, Transverse Analyses and Poetic Irony)*. Conférence donnée dans le cadre du Colloque international « *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* ». Musée préhistorique ethnographique Luigi Pigorini, Rome, 20 avril.
- GONZALEZ MEZA, Y.N. (2012). *Museos, identidad y diversidad : un analisis de las representaciones de la diversidad cultural en los museos comunitarios de México*. Travail final de recherche du Master de gestion du patrimoine culturel sous la direction de Francesc Xavier Roigé, Université de Barcelone. En ligne. Accessible à : <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/33058>. Consulté en avril 2014
- ____ (2014). Los museos comunitarios de México. Diálogo, diversidad y patrimonio cultural. *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 27 : 33-39.
- GOODNOW, K. (2008). Exhibition forms and influential circumstances. GOODNOW, K. et AKMAN, H. (eds). *Scandinavian Museums and Cultural Diversity* (230-245). Londres: Berghahn.
- GORBIEY, K.; HORGAN, J.; MAHUIKA, A. et SIMERAL, S. (1991). Museum of New Zealand/Te Papa Tongarewa. *Museum Anthropology*, 15/4: 7-25.
- GORDON, A. et NEWFIELD, C. (eds) (1996). *Mapping Multi-culturalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GOSDEN, C. et KNOWLES, C. (2001). *Collecting Colonialism: Material Culture and Colonial Change*. Oxford: Berg.
- GOURIEVIDIS, L. (ed.) (2014). *Museums and Migration: History, Memory and Politics*. Londres et New York: Routledge.
- GRABURN, N. (ed.) (1976). *Ethnic and Tourist Arts*. Berkeley: University of California Press.
- GREENHALGH, P. (1988). *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. Manchester: Manchester University Press.
- GREWE, L. (2006). Between Art, Artefact, and Attraction: the Ethnographic object and its Appropriation in Western Culture. GREWE, L. (ed.). *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen kunst, kommerz und wissenschaft* (9-44). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- GRIAULE, M. (1933). Introduction méthodologique. *Minotaure*, 2: 7-12.
- GRILLO, R.D. (1998). *Pluralism and the Politics of Difference. State, Culture, and Ethnicity in Comparative Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- GRINELL, K. (2011). When legitimate claims collide: communities, media and dialogue. *Museum and Society*, 9/3: 227-243.
- GROGNET, F. (2001). Ethnology: a science on display. *Museum International*, 53/1: 51-56.
- ____ (2005). Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie? *Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 2: 49-63. En ligne. Accessible à : <http://gradhiva.revues.org/473>. Consulté en février 2014.
- ____ (2007). Musées manqués, objets perdus ? L'Autre dans les musées ethnographiques français. *L'Homme*, 181 : 173-187.
- GRUSON L. (2007). Peut-on réconcilier diversité culturelle et cohésion nationale? Le cas de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Les cahiers Parisiens*, 3: 34-43.
- ____ (2011). Un musée peut-il changer les représentations sur l'immigration? *Hommes & Migrations*, 1293: 12-21
- GRUZINSKI, S. (1999). *La pensée métisse*. Paris: Fayard.

- GRYSEELS, G. (2011). Préface. LAGAE, J. et CORNELIS, S. (2011). *Sammy Baloji & Patrick Mudekerezwa en résidence au Musée royal de l'Afrique centrale. Congo Far West. Arts, sciences et collections* (3). Milan : Silvana editorial et Tervuren: Musée royal de l'Afrique centrale.
- GUHA, R. et SPIVAK, G. (eds) (1988). *Selected subaltern studies*. Oxford: Oxford University Press.
- GUIBAL, J. (2007). Cultures régionales et minorités culturelles. BENKIRANE, R. et DEUBER ZIEGLER, E. (dirs). *Culture & Cultures. Les chantiers de l'ethno* (309-319). Genève: Musée d'ethnographie.
- ____ (2011). Avant-propos. GUIBAL, J. et COGNE, O. (dirs). *Un air d'Italie. La présence italienne en Isère* (8-9). Grenoble: Musée Dauphinois.
- GUIBERNAU, M. (2004). *Catalan Nationalism: Francoism, Transition and Democracy*. Londres: Routledge.
- GUSTAFSSON REINIUS, L. (2008). La leçon des choses. Grammaire cachée des collections congolaises dans les musées suédois. *Ethnologie française*, 2/38: 301-313.
- GUSTAVO ESTEVA (2010). *Desarrollo*. En ligne. Accessible à: <http://desarrolloxi.files.wordpress.com/2010/05/desarrollogustavoesteva1.pdf>. Consulté en février 2014.
- GUZIN LUKIC, N. (2002). Identité, diversité et nation dans les musées d'ethnographie en Croatie. *Ethnologies*, 24/2 : 191-210.
- HAACKE, H. (1986). Museums: managers of consciousness. WALLIS, B. (ed.). *Hans Haacke; Unfinished business* (60-73). Cambridge et New York: MIT Press/The New Museum of Contemporary Art.
- HAINARD, J. (1984). La revanche du conservateur. HAINARD, J. et KAEHR, R. (eds). *Objets prétextes, objets manipulés* (183-191). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- ____ (1989). Objets en dérive pour "Le salon de l'ethnographie". HAINARD, J.; KAEHR, R.; MILLIET, J.; MINKOFF, G. et SABELLI, F. (dirs). *Le salon de l'ethnographie* (11-30). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- ____ (1994). La revanche du conservateur. DE BARY, M-O.; DESVALLEES, A. et WASSERMAN, F. (eds). *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie* (403). Vol.II. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- ____ (2003). La nouvelle cuisine muséographique. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, 45: 63-73.
- ____ (2007). L'expologie bien tempérée. *Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia*, 09. En ligne. Accessible à: <http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/Hainard.htm>. Consulté en juin 2013.
- HAINARD, J. et JELMINI, J.P. (1986). Le rêve ou la rupture. *Nos monuments d'art et d'histoire*, 37/3: 271-278.
- HAKIWAI, A. (1990). Once again the light of day? Museums and Maori culture in New Zealand. *Museum*, 62/1: 35-38.
- HALL, S. (1993). Culture, Community, Nation. *Cultural Studies*, 7/3: 349-363.
- ____ (2006). Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-war History. *History Workshop Journal*, 61: 1-24. En ligne. Accessible à: http://muse.jhu.edu/journals/history_workshop_journal/v061/61.1hall.html. Consulté en mars 2014.
- HALPIN, M.M. (1978). Review of the '12.000 Years Gap; Archeology in British Columbia' and 'First Peoples : Indian Cultures in British Columbia' at the British Columbia Provincial Museum. *Gazette*, 11/1: 40-48.
- HALPIN, M.M. et AMES, M.M. (1999). Musées et 'Premières Nations' au Canada. *Ethnologie française*, 3/28: 431-436.
- HANDLER, R. (1993). An Anthropological Definition of the Museum and its Purposes. *Museum Anthropology*, 17/1: 33-36.
- HANNER NORDSTRAND, C. (2003). Göteborgs Museum 1861-1900: ett museum mitt i samhällets omdaning. PALMQVIST, L. (ed.). *Minnets Miljöer. Rapport från de museivetenskapliga dagarna 21-22 november 2002* (55-71). Stockholm: Akantus Förlag.
- ____ (2005). Befolkningens reformering och formering av modernitetens institutioner: exemplet Göteborgs Museum. ARONSSON, P. et HILLSTRÖM, M. (eds). *Kulturarvens dynamik. Det institutionaliserade kulturarvets förändringar* (86-97). Lindköping: Tema Kultur och Samhälle.

- _____. (2008). *Göteborgs museums 1800-tal: fem decennier av kunskap och utveckling*. Göteborg: Göteborgs stadsmuseum.
- HANNERZ, U. (1997). *Transnational Connections. Culture, People, Places*. Londres: Routledge.
- HARAWAY, D. (1991). *Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective in Simians, Cyborgs and Women: the reinvention of nature*. Londres: Free Association Books.
- HARDING, T. (2012). Sweden. Council of Europe/ERCarts, « *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 14th edition* ». En ligne. Accessible à <http://www.culturalpolicies.net/web/sweden.php>. Consulté en mai 2014.
- HARRIS, M. (1978). *Cultural Materialism: the struggle for a science of culture*. New York: Random House.
- HARRISON, J.D. et TRIGGER, B. (1988). The Spirit Sings and the future of anthropology. *Anthropology Today*, 4/6: 6-10.
- HARRISON, J.D. (1993). Ideas of Museums in the 1990's. *Museum Management and Curatorship*, 13: 160-176.
- HASIAN, M. et RULON, W. (2010). Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa (RMCA). *Western Journal of Communication*, 74/2: 128-149.
- HAUT CONSEIL A L'INTEGRATION (1993). *L'intégration à la française*. Paris: UGE 10/18.
- HEATH, I. (2007). *The representation of Islam in British Museums*. Michigan: Archaeopress.
- HENARE, A.J.M. (2005). *Museums, Anthropology and Imperial Exchange*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HERLE, A. (1997). Museums, Politic and Representation. *Journal of Museum Ethnography*, 9: 65-79.
- HEYLEN, P. (2011). Avant-propos. THYS, M. (coord.). *MAS, Le guide* (4-5). Anvers: MAS (Museum aan de stroom).
- HINSLEY, C.M. (1985). From Shell-Heaps to Stelae: Early anthropology at the Peabody Museum. STOCKING, G.W. (ed.). *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (49-74). Madison: The University of Wisconsin Press.
- _____. (1991). The World as Marketplace: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893. LAVINE, S.D. et KARP, I. (eds). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (344-365). Washington: Smithsonian Institution Press.
- HODDER, I. (ed.) (1989). *The Meanings of Things Material Culture and Symbolic Expression*. Boston: Unwin Hyman.
- HOLO, S.R. (1999). *Beyond the Prado: Museums and Identity in Democratic Spain*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- HOOPER-GREENHILL, E. (1989). The museum in the disciplinary society. PEARCE, S.M. (ed.). *Museum Studies in Material Culture* (61-72). Londres: Leicester University Press.
- _____. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. Londres et New York: Routledge.
- _____. (ed.) (1997). *Cultural diversity: Developing Museum audiences in Britain*. Londres et Washington: Leicester University Press.
- _____. (2000). *Museum and the Interpretation of Visual Culture*. Londres: Routledge.
- HUBERT VAN BLYENBURGH, N. (2004). Cessons de brûler les musées d'ethnographie! GHK (eds). *Le livre du centenaire* (545-550). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- HUDSON, K. (1987). *Museums of influence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (1991). How misleading does an Ethnographical Museum have to be ? LAVINE, S.D. et KARP, I. (eds). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (457-464). Washington: Smithsonian Institution Press.
- HUGLI, P. (1989). De l'ethnographie considérée comme un des beaux-arts. *Voir*, Septembre: 9-12.
- HUNT, C. (1993). The Museum: a sacred arena. *Zeitschrift für Ethnologie*, 118: 65-69.
- HUNTINGTON, S. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.
- HYMES, D. (ed.) (1969). *Reinventing Anthropology*. New York: Pantheon.
- IERVOLINO, S. (2013). *Ethnographic Museums in Mutation Experiments with Exhibitionary Practices in Post/Colonial Europe*. Thèse doctorale réalisée sous la direction de Richard Sandell, Ecole de Muséologie de l'Université de Leicester.

- ILCZUK, D. et RAJ ISAR, Y. (2006). *Metropolises of Europe. Diversity in urban cultural life*. Varsovie: Circle.
- INIESTA I GONZALEZ, M. (1994). *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pagès.
- JACKNIS, I. (1985). Franz Boas and Exhibits: on the Limitation of Ethnicity. STOCKING, G.W. (ed.). *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (75-111). Madison: The University of Wisconsin Press.
- JADOT, J.M. (1959). Les tendances actuelles des arts plastiques indigènes au Congo belge. *Les arts plastiques africains*, 13/44 : 110-131.
- JAGOSE, A. (1996). *Queer Theory : An Introduction*. New York : New York University Press.
- JAMIN, J. (1985). Les objets ethnologiques sont-ils des choses perdues ? HAINARD, J. et KAEHR, R. (eds). *Temps perdu, temps retrouvé* (51-74). Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.
- _____ (1989). Le musée d'ethnographie en 1930: l'ethnographie comme science et comme politique. *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie/textes et témoignages* (110-121). Paris: Dunod.
- _____ (1996). Introduction. LEIRIS, M. *Miroirs de l'Afrique* (9-59). Paris: Gallimard.
- _____ (1998). Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? *Gradhiva*, 24: 65-69.
- JELEN, B. (2005). Leur histoire est notre histoire: Immigrant in France between visibility and invisibility. *French Politics, Culture and Society*, 23/2: 101-125.
- JEWSIEWICKI, B. (ed.) (1989). *Art and Politics in Africa*. Toronto/Ottawa: CAAS/ACEA.
- _____ (1992). *Art pictural zaïrois*. Québec: Septentrion.
- _____ (1995). *Chéri Samba, Hybridity of an Art/Hybridité d'un art*. Montréal: Amrad African Art Publishing.
- _____ (2003). *Mami wata. La peinture urbaine au Congo*. Paris: Gallimard.
- JONAITIS, A. (1992). Franz Boas, John Swanton, and the new Haida sculpture at the American Museum of Natural History. BERLO, J.C. (ed.). *The Early Years of Native American Art History* (22-61). Seattle: University of Washington Press.
- JONES, J.P. (1992). The Colonial Legacy and the Community: The Gallery 33 Project. KARP, C. et LAVINE, S.D. (eds). *Museums and Communities: Debating Public Culture* (221-241). Washington: Smithsonian Institution Press.
- JONES, A.L. (1993). Exploding canons: the anthropology of museums. *Annual Review of Anthropology*, 22: 201-220.
- JONES, A. (ed.) (2006). *Diaspora: multiple practices, multiple worldviews. A companion to contemporary art since 1945*. Oxford: Blackwell Publishing.
- JOPKE, C. (1995). *Multiculturalism and Immigration. A comparison of the US, Germany, and Britain*. Florence: European University Institute.
- JULES-ROSETTE, B. (1984). *The Messages of Tourist Art*. New York: Plenum.
- KAPLAN, F.E.S. (ed.) (1994). *Museum and the making of "Ourselves". The role of objects in national identity*. Londres et New York: Leicester University Press.
- KARLSSON BLOM, L et LUNDHAL, M. (2012). Haunted Museums. Ethnography, coloniality and sore points. *Eurozine*. En ligne. Accessible à: <http://www.eurozine.com/articles/2012-12-18-blom-en.html>. Consulté en janvier 2013.
- KARP, I. (1991). Culture and representation. LAVINE, S.D. et KARP, I. (eds). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (11-24). Washington: Smithsonian Institution Press.
- KARP, I. et KRATZ, C.A. (2000). Reflections on the fate of Tippoos Tiger: defining cultures through public display. HALLAM, E. et STREET, B.V. (eds). *Cultural Encounters. Representing 'Otherness'* (194-228). Londres et New York: Routledge.
- KARP, I.; KREAMER, C.M. et LAVINE, S.D. (eds) (1992). *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*. Washington: Smithsonian Institution.
- KELLY, R.F. (1987). Museums as status symbols II: attaining as state of having been. *Advances in Nonprofit Marketing*, 2: 1-38.
- KIMMELMAN, M. (2006). A Heart of Darkness in the City of Light. *New York Times*, édition du 2 Juillet.
- KINARD, J.R. (1971). Intermediaries between the Museum and the Community. ICOM. *The Museum in the Service of Man Today and Tomorrow : The Museum's Educational and Cultural Role. Actes de la neuvième conférence générale de l'ICOM Grenoble 1971* (151-156). Paris: ICOM.

- KINCHELOE, J. et STEINBERG, S. (1997). *Changing Multiculturalism*. Buckingham: Open University Press.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1991). Objets of Ethnography. LAVINE, S.D. et KARP, I. (eds). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (386-443). Washington: Smithsonian Institution Press.
- ____ (1998). *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Londres, Berkeley et Los Angeles: University of California Press.
- KLEIBER-SCHWARTZ, L. (1992). Du Musée des colonies au musée des communautés. *Museum*, 175/44/3: 137-141.
- KLEIN, B. (2008). Cultural heritage, cultural diversity and museums in Sweden: some critical reflections. GOODNOW, K. et AKMAN, H. (eds). *Scandinavian Museums and Cultural Diversity* (151-160). Londres: Berghahn.
- KREPS, C. (2003). *Liberating Culture: Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation*. Londres et New York: Routledge.
- ____ (2005). Indigenous Curation as Intangible Heritage: « Thoughts on the relevance of the 2003 UNESCO Convention ». *Theorizing Cultural Heritage*, 1/2: 3-8.
- KUNZ, R. (2012). Relations culturelles et provinces de style artistique. *Expéditions. Rapporter le monde dans ses bagages* (16-21). Bâle: Museum der Kulture Basel.
- KURIN, R. (2004). Museum and Intangible Heritage: Culture dead or alive ? *ICOM News*, 57/4: 7-9.
- KURKIALA, M. (2002) Business as usual? Critical remarks on the trivialization of difference and diversity. *LBC Newsletter*, 2: 22-25.
- KYMLICKA, W. (1995). *Multicultural Citizenship. A liberal theory of minority rights*. Oxford: Clarendon Press.
- LAGERKVIST, C. (ed.) (2004). *Horizons: voices from a global Africa*. Göteborg: Museum of World Culture.
- ____ (2006). Empowerment and anger: learning how to share ownership of the museum. *Museum and Society*, 4/2: 52-68.
- ____ (2008). The Museum of World Culture: a 'glocal' museum of a new kind. GOODNOW, K. et AKMAN, H. (eds). *Scandinavian Museums and Cultural Diversity* (89-100). Londres: Berghahn.
- LANZ, F. et POSTIGLIONE, G. (2012). The MELA Project. Research Questions, Objectives and Tools. BASSO PERESSUT, L. et POZZI, C. (eds). *Museums in an age of migrations. Questions, Challenges, Perspectives* (55-64). En ligne. Accessible à http://www.mela-project.eu/upl/cms/attach/20120524/194251494_2514.pdf. Consulté en août 2013.
- LATOUR, B. (2007). Synthèse. LATOUR, B. (ed.). *Le dialogue des cultures. Actes des Rencontres Inaugurales du Musée du Quai Branly (21 juin 2006)* (369-409). Paris: Actes Sud.
- LAVINE, S.D. et KARP, I. (1991). Introduction: Museums and Multiculturalism. LAVINE, S.D. et KARP, I. (eds). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (1-9). Washington: Smithsonian Institution Press.
- LAZARUS, N. (ed.) (2004). *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Paris : Amsterdam.
- LE FUR, Y. (ed.) (2006). *D'un regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*. Paris : Edition de la Réunion des Musées Nationaux.
- ____ (2012). *The Musée du quai Branly : A New Experience of the Ethnographic Museum*. Conférence donnée dans le cadre du Colloque international « *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography ?* ». Musée préhistorique ethnographique Luigi Pigorini, Rome, 18 avril.
- LE TENNIER, P. (2011a). Quand le sauvage effrayait et fascinait. L'invention du sauvage. *Exhibitions* (6-9). Paris : Musée du Quai Branly.
- ____ (2011b). Cinq siècles d'exhibitions. L'invention du sauvage. *Exhibitions* (11-15). Paris : Musée du Quai Branly.
- LECHNER, F.J. et BOLI, J. (2005). *World Culture: Origins and Consequences*. Oxford: Blackwell.
- LECLERC, G. (1972). *Anthropologie et colonialisme*. Paris: Fayard.
- LEGENE, S. (2000). Identité nationale et "cultures autres": le musée colonial comme monde à part aux Pays-Bas. TAFFIN, D. (ed.). *Du musée colonial au musée des cultures du monde. Actes du colloque organisé par le Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Pompidou, 3-6 juin 1998* (87-103). Paris: Maisonneuve et Larose.

- _____. (2009). Refurbishment: The Tropenmuseum for a change. VAN DARTEL, D. (ed.). *Tropenmuseum for a change! Present between past and future. A symposium report. Bulletin* 391 (12-22). Amsterdam : Kit Publishers. En ligne. Accessible à: http://www.kitpublishers.nl/net/KIT_Publicaties_output/ShowFile2.aspx?e=1607. Consulté en août 2013.
- LEIRIS, M. (1950). L'ethnologue devant le colonialisme. *Les temps modernes*, 58 : 357-374.
- LEPRUN, S. (1986). *Le théâtre des colonies: scénographique, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions, 1855-1937*. Paris: L'Harmattan.
- LEVI-STRAUSS, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- _____. (1988). Les tres fuentes de la reflexion etnologica. LLOBERA (ed.). *La antropologia como ciencia* (15-24). Barcelone: Anagrama.
- _____. (1993). L'autre regard. *L'Homme*, 126-128, 33 (2-4) : 7-10.
- LEVI STRAUSS, C. ; VERMEULEN, H.F. et ALVAREZ ROLDAN, A. (eds) (1995). *Fielworks and Footnotes: Studies in the History of European Anthropology*. Londres et New York: Routledge.
- LIPPARD, L.R. (1990). *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*. New York: Pantheon Books.
- LOGAN, W. et REEVES, K. (eds) (2008). *Places of pain and shame*. Londres: Routledge.
- LORD, B. (2006). Foucault's Museum: Difference, Representation and Genealogy. *Museum and Society*, 4/1: 11-14.
- LOPEZ, P. et TORRES, G. (2007). La "alteridad escogida" del Museo del Quai Branly. *Ciencias*, avril-mai: 62-65.
- LUBAR, S. et KINGERY, W.D. (eds) (1993). *History from things. Essays on Material Culture*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
- LUCASSEN, J. et PENNINX, R. (1985). *Nieuwkomers. Immigranten en hun nakomelingen in Nederland. 1550-1985*. Amsterdam: Meulenhoff Informatie.
- LUKE, T.W. (2002). *Museum Politics. Power Plays at the Exhibition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LUND, J. (2012). *Museet vid Korsvägen. Tänkande, reflektionsform och problematiseringsområde i och genom världskulturmuseet*. Thèse doctorale en théorie des sciences, Université de Göteborg.
- LUNDSTRÖM, I. et PILVESMAA, M. (1996). *Kunskap som kraft. Handlingsprogram för hur museerna med sitt arbete kan motverka främlingsfientlighet och rasism*. Stockholm: Statens historiska museum.
- MACDONALD, G.F. et ALSFORD, S. (1995). Canadian Museums and the Representation of Culture in a Multicultural Nation. *Cultural Dynamics*, 7/1: 15-36.
- MACDONALD, S. et FYFE, G. (eds) (1996). *Theorizing museums. Representing identities and diversity in a changing world*. Oxford: Blackwell.
- MACDONALD, S. (ed.) (1998). *The Politics of Display. Museums, science, culture*. Londres: Routledge.
- _____. (2003). Museums, National, Postnational and Transcultural Identities. *Museum and Society*, 1/1: 1-16.
- _____. (2008). *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. Londres: Routledge.
- MACK, J. (1990). *Emil Torday and the Art of the Congo*. Londres: British Museum.
- _____. (2000). L'ethnographie: un catalyseur. TAFFIN, D. (ed.). *Du musée colonial au musée des cultures du monde. Actes du colloque organisé par le Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Pompidou, 3-6 juin 1998* (225-238). Paris: Maisonneuve et Larose.
- _____. (2007). Les métamorphoses de la qualification. LATOUR, B. (ed.). *Le dialogue des cultures. Actes des Rencontres Inaugurales du Musée du Quai Branly (21 juin 2006)* (21-69). Paris: Actes Sud.
- MACKEY, E. (1995). Postmodernism & Cultural politics in a multicultural nation: contests over truth in the 'Into the heart of Africa' conversy. *Public Culture*, 7: 403-431.
- MACLEOD, R. (1998). Postcolonialism and Museum Knowledge : Revisiting the Museums of the Pacific. *Pacific Science*, 52/4 : 308-318.
- MAES, J. (1925). *Le Musée du Congo belge. Guide illustré du visiteur*. Anvers: Sikkell.
- MAILA, J. et ROQUE, M.A. (2000). Per què la interculturalitat a la Mediterrània? MAILA, J. et ROQUE, M.A. (eds). *Els reptes de la interculturalitat a la Mediterrània. Nous*

enfocaments per a la comprensió de la diversitat mediterrània (9-27). Barcelone: Proa.

- MAIRESSE, F. (2013). *Le musée participatif et l'économie du don*. Conférence donnée dans le cadre de la journée « XXVI Jornada de Museus locals: El valor social dels museus. Estratègies per a la integració del museu a la comunitat ». Museu marítim de Barcelona, 27 Novembre.
- MANNONI, O. (1984) [1950]. *Prospero et Caliban: psychologie de la colonisation*. Paris: Editions Universitaires.
- MAQUET, J. (1964). Objectivity in Anthropology. *Current Anthropology*, 5: 47-55.
- MARCUS, G.E. et FISHER, M.M.J. (1986). *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- MARECHAL, P. (1990). Le Musée Royal de l'Afrique centrale, la dynastie et la culture en Belgique. BALTHAZAR, H. et STENGERS, J. (eds). *La dynastie et la culture en Belgique* (331-340). Anvers: Fonds Mercator.
- MASON, R. (2004). Conflict and complement: an exploration of the discourses informing the concept of the socially inclusive museum in contemporary Britain. *International Journal of Heritage Studies*, 10/1: 49-74.
- ____ (2005). Museums, Galleries and Heritage: Sites of Meaning, Making and Communication. CORSANE, G. (ed). *Heritage, Museums and Galleries* (200-214). Abingdon: Routledge.
- ____ (2011). Cultural Theory and Museum Studies. MACDONALD, S. (ed.). *A Companion to Museum Studies* (17-32). Maiden: Blackwell.
- MATARASSO, F. (2008). Politique culturelle et diversité au Royaume-Uni. BONET, L. et NEGRIER, E. (eds). *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité* (coll. Recherches) (99-113). Grenoble: La découverte/PACTE.
- MATUŠTÍK, M.B. (1998). Ludic, Corporate, and Imperial Multiculturalism: Impostors of Democracy and Cartographers of the New World Order. WILLET, C. (ed.). *Theorizing multiculturalism: a guide to the current debate* (100-117). Oxford: Blackwell.
- MAZDA, X. (2004). Dangerous ground? Public engagement with scientific controversy. CHITTENDEN, D.; FARMELO, G. et LEWENSTEIN, B.V. (eds). *Creating connections: Museums and the public understanding of current research* (127-144). Walnut Creek: AltaMira Press.
- MAZE, M. (1999). Un patrimoine, deux musées: la restitution de la Potlach Collection. *Ethnologie française*, 3/29: 419-430.
- ____ (2009). Les musées de l'Europe, outils de production d'un ordre symbolique européen ? *Regards sociologiques*, 37-38: 69-80.
- MAZE, C.; POULARD, F. et VENTURA, C. (dirs) (2013). *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel* (coll. Orientations et méthodes). Paris: éditions du CTHS.
- MCFEAT, T.F.S. (1965). The object of research in museums. *National Museum of Canada Bulletin*, 204: 119-127.
- MCLUHAN, M ; PARKER, H. et BARZUN, J. (2008) [1969]. *Le musée non linéaire-Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public des musées*. Lyon : Aléas.
- MCNIVEN, I.J. et RUSSELL, L. (2005). *Appropriated Pasts: Indigenous Peoples and the Colonial Culture of Archeology*. Lanham: Altamira Press.
- MEAD, S. (1983). Indigenous models of museums in Oceania. *Museum*, 35/2: 98-102.
- MEINHOF, U.H. et TRIANDAFYLIDOU, A. (2006). *Transcultural Europe: Culture policy in a changing Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MERLEAU-PONTY, M. (1993). Indirect Language and the Voice of Silence. JOHNSON, G.A. (ed). *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader* (76-120). Evanston: Northwestern University Press.
- MERRIMAN, N. et POOVAYA-SMITH, N. (1996). Making culturally diverse histories. KAVANAGH, G. (ed). *Making histories in museums* (176-187). Londres et New York: Leicester University Press.
- MESKELL, L. (2002). Negative heritage and past mastering in archaeology. *Anthropological Quarterly*, 75/3 : 557-574.
- MEUNIER, M. (2010a). Tervuren ou le voyage dans le temps colonial. *Les blogs de Jeune Afrique.com*. Entrée du 15 mars. En ligne: <http://redaction.blog.jeuneafrique.com/index.php/2010/03/15/112-tervuren-ou-le-voyage-dans-le-temps-colonial>. Consulté en novembre 2013.

- ____ (2010b). Tervuren ou le formol belge. Jeune Afrique. Edition du 22 mars 2010. En ligne: <http://www.jeuneafrique.com/Articles/Dossier/ARTJAJA2566p020-028.xml3/rd-congo-bruxelles-belgique-colonisationtervuren-ou-le-formol-belge.html>. Consulté en novembre 2013.
- MEZA TORRES, A. et BOUILLLOT, F. (2011). La muséification de la migration à Berlin et les débats sur la représentation. *Hommes & Migrations*, 1293: 28-39.
- MCLEAN, F. (1997). *Marketing the Museum*. Londres: Routledge.
- MIGNOLO, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press.
- MILLER, D. (1995). *On Nationality*. Oxford: Oxford University Press.
- MONTPETIT, R. (1996). Une logique d'exposition populaire: les images de la muséographie analogique. *Publics et Musées*, 9: 55-103.
- MUÑOZ, A. (ed.) (2009). *The power of labelling. Museum of World Culture*. En ligne. Accessible à: <http://www.varldskulturmuseerna.se/files/varldskultur/vkm-forskningsamlingar/e21bc935b861.pdf>. Consulté en janvier 2014.
- ____ (2011). *From Curiosa to World Culture. The History of the Latin American Collections at the Museum of World Cultures in Sweden*. Thèse doctorale du Département d'Etudes historiques de l'Université de Göteborg. En ligne. Accessible à: <http://hdl.handle.net/2077/25554>. Consulté le 20 décembre 2013.
- ____ (2013). La creación del Museo de la Cultura del Mundo, Gotemburgo (Suecia): tentativas de cambio de paradigma y prácticas museales. *Baukara*, 4: 68-84.
- MUSKENS, R. (ed.) (2010). *Colonial Past, Global Future. 100 years of the Royal Tropical Institute (KIT). 1910-2010*. Amsterdam: KIT Publishers.
- MUTEBA LUNTUMBUE, T. (ed) (2001). *Exit Congo Museum. Hedendaagse kunst, art contemporain, contemporary art*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique centrale/Koninklijk Museum voor Centraal Afrika.
- MUTEBA RAHIER, J. (2003). The ghost of Leopold II: the Belgian Royal Museum of Central Africa and its dusty colonisation exhibition. *Research in African Literature*, 34/1: 58-84.
- MÜLLER, J.C. (2002). Rester sur sa réserve ou en sortir ? Dans le ventre du Musée Cannibale. GONSETH, M.O.; HAINARD, J. et KAEHR, R. (eds). *Le Musée Cannibale* (110-130). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- NASH, J. (1975). Nationalism and Fieldwork. *Annual Review of Anthropology*, 4: 225-245.
- NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN (ed.) (2005). *The Native universe and museums in the twenty-first century: the significance of the National Museum of the American Indian*. Washington DC: National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution.
- NDIAYE, K. (2011). Ethnography Museums, Diasporas & Modernity: What's at stake. BOUTTIAUX, A-M. et SEIDERER, A. (eds). *Fetish Modernity* (29-41). Tervuren: Musée royal de l'Afrique centrale.
- NECKER, L. (2007). Culture et Cultures: les défis de la mondialisation. BENKIRANE, R. et DEUBER ZIEGLER, E. (dirs). *Culture & Cultures. Les chantiers de l'ethno* (63-70). Genève: Musée d'ethnographie.
- NEDERVEEN PIETERSE, J. (1997). Multiculturalism and Museums. Representing Others in the Age of Globalization. *Theory, Culture, Society*, 14/4: 123-146.
- ____ (2001). The Case of Multiculturalism: Kaleidoscopic and Long-Term Views. *Social Identities : Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 7/3: 393-407.
- NEGRIER, E. (2005). Politique, culture et diversité dans la France urbaine contemporaine. GAGNON, A. et JOUVE, B. (dirs). *Les métropoles au défi de la diversité culturelle* (137-157). Grenoble: PUG.
- NICOLAS, A. (ed.) (1985). *Nouvelles Muséologies*. Marseille: Association MNES.
- NICKS, T. et HILL, T. (1991). *Turning the Page: Forging New Partnerships between Museums and First Peoples*. Ottawa: Canadian Museum Association.
- NIELSEN, H.K. (1999). Critical Public Agent or Hired Hand? Perspectives for Research on Cultural Policy. *Cultural Policy*, 5/2: 183-198.
- NIGHTINGALE, E. (2010). *Capacity building and cultural ownership. Working with culturally diverse communities*. Londres: Victoria & Albert Museum.
- NOBLE, J.V. (1971). Museum prophecy: the role of museums in the 1970's. *Curator*, 14/1: 69-74.
- NORA, P. (1997) [1992]. *Comment écrire l'histoire de France ? Les Lieux de mémoire*. Les France. Paris : Gallimard.

- OGDEN, S. (dir.) (2004). *Caring for American Indian Objects. A Practical and Cultural Guide*. St. Paul: Minnesota Historical Society Press.
- ORTIZ, G. (1997). Faut-il brûler les collectionneurs?: Le vrai problème. *Arts d'Afrique noire*, 101: 25-32.
- ORY, P. (2007) [2004]. *L'histoire culturelle* (coll. Que sais-je). Paris : PUF.
- PADIGLIONE, V. (2001). *Ma chi mai aveva visto niente. Catalogo EtnoMuseo Monti Lepini*. Roma: Kappa.
- ____ (2003). Pequeños museos etnograficos. GONZALEZ ALCANTUD, J.A. (ed.). *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en antropología patrimonial* (Biblioteca de Ethnologia, 9) (537-548). Grenade: Diputacion de Grenade.
- PAREKH, B. (2000). *Rethinking Multiculturalism. Cultural Diversity and Political Theory*. Basingstoke: Macmillan Press/Palgrave.
- PARKHILL, T. (2008). Can a contested history be exhibited to a divided society? *Social History in Museums*, 32 : 25-30.
- PARSANOGLOU, D. (2004). Multiculturalisme(s). Les avatars d'un discours. *Socio-Anthropologie*, 15. Accessible à: <http://socio-anthropologie.revues.org/index416.html>. Consulté le 27 mars 2013.
- PEARCE, S.M. (1989). Museum Studies in Material Culture. PEARCE, S.M. (ed). *Museum Studies in Material Culture* (1-10). Washington: Smithsonian Institution Press.
- PEERS L. (2000). Native Americans in Museums. *Anthropology Today*, 16/6 : 8-13.
- PEERS, L. et BROWN, A. (eds) (2003). *Museums and Sources Communities*. Londres et New York: Routledge.
- PELS, P. (1997). The Anthropology of Colonialism: Culture, History and the Emergence of Western Governmentality. *Annual Review of Anthropology*, 26: 163-183.
- PELTIER, P. (2000). Les musées : Art ou Ethnographie ? TAFFIN, D. (ed). *Du musée colonial au musée des cultures du monde. Actes du colloque organisé par le Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Pompidou, 3-6 juin 1998* (205-218). Paris : Maisonneuve et Larose.
- PENNY, H.G. (2002). *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- PENNY, H.G. et BUNZL, M. (eds) (2003). *Worldly Provincialism German Anthropology in the Age of Empire*. Ann Harbor: University of Michigan Press.
- PES, J. (2005). Brave new world: review of the Museum of World Culture. *Museum practice magazine*, édition estivale.
- PHILIP, M.N. (1991). The White Soul of Canada. *Third Text*, 14: 63-78.
- PHILLIPS, R.B. (1989). What is "Huron Art"? Native American art and the new art History. *Canadian Journal of Native Studies*, 9/2: 161-186.
- ____ (2005). Re-placing Objects: Historical Practices for the Second Museum Age. *The Canadian Historical Review*, 86/1: 83-110.
- PHILLIPS, R.B. et STEINER, C.B. (eds) (1990). *Unpacking Culture: Art & Commodity in Colonial and Postcolonial World*. Berkeley et Los Angeles: University of California Press.
- ____ (1994). Fielding culture: dialogues between art history and anthropology. *Museum Anthropology*, 18/1: 39-46.
- PINNA, G. (2003). Intangible Heritage and Museums. *ICOM News*, 56/4 : 3.
- PIROTTE, P. (2001). Enter Museum. MUTEBA LUNTUMBUE, T. (ed). *Exit Congo Museum. Hedendaagse kunst, art contemporain, contemporary art* (33-35). Tervuren: Musée Royal de l'Afrique centrale/Koninklijk Museum voor Centraal Afrika.
- POIRRIER, P. (2009). Le patrimoine : un objet pour l'histoire culturelle du contemporain ? Jalons pour une perspective historiographique. BOUDIA, S. ; RASMUSSEN, A. et SOUBIRAN, S. (dirs). *Patrimoine et communautés savantes* (47-59). Rennes : Pur.
- POINSOT, M. (2011). Ni muséification, ni ghéttoïsation de l'immigration. *Hommes & Migration*, 1293: 1-2.
- POMIAN, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise : XVIe-XVIIIe siècle*. Paris : Gallimard.
- ____ (1996). Les musées d'ethnographie dans l'Europe d'aujourd'hui. *Rencontres Européennes des Musées d'Ethnographie, 1993* (47-48). Paris : Musée National des Arts et Traditions Populaires-Ecole du Louvre.
- ____ (2000). Un musée pour les arts exotiques : entretien avec Germain Viatte. *Le Débat*, 108 : 75-84.

- PONTEGNIE, A. (2001). Larmes de crocodile. MUTEBA LUNTUMBUE, T. (ed). *Exit Congo Museum. Hedendaagse kunst, art contemporain, contemporary art* (31-32). Tervuren: Musée Royal de l'Afrique centrale/Koninklijk Museum voor Centraal Afrika.
- POOVAYA SMITH, N. (1998). Keys to the Magic Kingdom: the New Transcultural Collections of Bradford Art Galleries and Museums. BARRINGER, T. et FLYNN, T. (eds). *Colonialism and the Objects. Empire, Material Culture and the Museum* (111-129). Londres : Psychology Press.
- POULOT, D. (1992). Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées. *Publics & Musées*, 2 : 125-147.
- PRATS, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelone: Ariel.
- PRATT, M-L. (1991). Arts of the contact zone. *Profession*, 91 : 33-40.
- PRICE, S. (1989). *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2007). *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago et Londres: University of Chicago Press.
- (2009). Cultures en dialogue: options pour les musées du 21e siècle. DUFRENE, T. et TAYLOR, A.C. (eds). *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent* (269-278). Paris: Musée du Quai Branly.
- PUTNAM, J. (2009). *Art and Artefact. The Museum as Medium*. Londres: Thames & Hudson.
- RAMADAN, T. (2009). *Radical Reform: Islamic Ethics and Liberation*. New York: Oxford University Press.
- RAPHAEL, F. et HERBERICH-MARX, G. (1991-1992). Une muséologie de la rupture: le "Métier de Conservateur" selon Jacques Hainard. *Revue des Sciences sociales*, 19 : 158-165.
- RAUTENBERG, M. (2003). *La rupture patrimoniale*. Paris : A la Croisée.
- REGERINGEN SVERIGE KULTURDEPARTEMENTET (1998/12/17). *Förordning med instruktion för statens museer för världskultur*. Stockholm: Kulturdepartementet.
- REKDAL, P. (1999). No longer newly-arrived- Museum presentation of immigrant cultures in Nations with dominant "indigenous" cultures. *Nordisk Museologi*, 1 : 5.
- RENARD, I. et POINSOT, M. (2011). La place de l'art contemporain à la Cité. Entretien avec Jacques Toubon, président du conseil d'orientation de la Cité nationale de l'immigration. *Hommes & Migrations*, 1293: 22-26.
- RENNEVILLE, M. (1996). Un terrain phrénologique dans le grand océan. BLANCKAERT, C. (ed.). *Le terrain des sciences humaines (XVIII-XXe siècle)* (89-138). Paris : L'Harmattan.
- RICHARDS, D. (1994). *Masks of difference, cultural representation in literature, anthropology and art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RICHARDSON, M. (1990). Enough Said : Reflections on Orientalism. *Anthropology Today*, 6/4: 16-19.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- RIEGL, A. (1984). *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*. Paris: Seuil.
- RINCON, L. (2005a). Visiteurs d'origine immigrée et réinterprétation des collections au Världskulturmuseet de Göteborg. *Culture et Musées*, 6: 111-131.
- (2005b). "My voice in a glass box". Objectifying processes in collection practices at the National Museum of World Culture in Sweden. *ICME Paper*: 1-7.
- RIST, G. (2007). *Le développement. Histoires d'une croyance occidentale*. France: Presses des Sciences Po.
- RIVIERE, G-H. (1936). Les musées de folklore à l'étranger et le futur Musée français des Arts et Traditions populaires. *Revue du folklore français et colonial*, mai-juin: 58-71.
- ROBERTSON, R. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Londres: Sages.
- ROBINS, K. (2006). *The challenge of transcultural diversities: Cultural policy and cultural diversity*. Strasbourg: Conseil de l'Europe.
- ROBINS, M.W. (1971). The Neighborhood and the Museum. *Curator*, 14/1: 63-68.
- ROGAN, B. (2004). Towards a Post-colonial and a Post-national Museum. The Transformation of a French Museum Landscape. *Journal of European Ethnology*, 33/1: 37-50.
- ROGESTAM, C. (1999). Det nya världskulturmuseet. ALZEN, A. et HILLSTRÖM, K. (ed). *Kulturarvet, museerna och forskningen* (238-246). Stockholm: Gidlunds.
- ROIGE I VENTURA, X. (2007a). La reinención del museo etnológico. ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed). *Patrimonios culturales y museos : mas allá de la historia y del arte* (19-41). Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea.

- ____ (2007b). Museos etnológicos : entre la crisis y la redefinición. *Quaderns-E*, 09. En ligne. Disponible à : <http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/Roige.htm>. Consulté en mars 2013.
- ROIGE, X. ; BOYA, J. et ALCALDE, G. (2010). Els nous museus de societat : redefinint models, redefinint identitats. ALCALDE, G. ; BOYA, J. et ROIGE, X. (eds). *Museus d'avui. Els nous museus de societat* (155-195). Gérone: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural.
- ROIGE VENTURA, X. et ARRIETA URTIZBEREA, I. (2010). Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global. *Pasos: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 8/4: 539-553. En ligne. Accessible à : http://www.pasosonline.org/Publicados/8410/PS0410_09.pdf. Consulté en mars 2014.
- RUGGLES, F. et SILVERMAN, H. (eds) (2009). *Intangible Heritage Embodied*. New York: Springer.
- RUSSELL, C. et MCNIVEN, I.J. (1998). Monumental Colonialism: Megaliths and the Appropriation of Australia's Aboriginal Past. *Journal of Material Culture*, 3/3: 283-299.
- RUSHDIE, S. (1981). *Imaginary Homelands*. Londres, Granta.
- RYDELL, R. (1993). *World Fairs: The Century-of-Progress Expositions*. Chicago: University of Chicago Press.
- SAEZ, J.P. (2000). Multiculturalisme, interculturalité et politiques culturelles. *L'Observatoire des politiques culturelles*, 19: 4-6.
- SAID E., (1980) [1978]. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Seuil.
- SAHLINS, M. (1994). Goodbye to Tristes Tropes: Ethnography in the context of modern world history. BOROFKY, R. (ed). *Assessing Cultural Anthropology* (377-394). New York: McGraw Hill.
- SANDAH, J. (2006). Le musée peut-il être une incarnation de la politique culturelle? *Museum International*, 232: 29-36.
- ____ (2008). The Included Other-the Oxymoron of Contemporary Ethnographic Collections? *Forum for Anthropology and Culture*, 4: 208-217.
- SANDELL R. (1998). Museums as Agents of Social Inclusion. *Museum Management and Curatorship*, 17/4: 401-418.
- ____ (ed) (2002). *Museums, Society, Inequality*. Londres: Routledge.
- ____ (2003). Social inclusion, the Museum and the Dynamics of Sectoral Change. *Museum and Society*, 1: 45-62.
- ____ (2007). *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. Londres: Routledge.
- SARDAR, Z. et VAN LOON, B. (1994). *Introducing Cultural Studies*. New York: Totem Books.
- SARDAR, Z. (2002). *The A to Z of Postmodern Life, Essays on Global Culture in the Noughties*. Londres: Vision.
- SAUKKONEN, P. et PYYKKÖNEN, M. (2008). Cultural policy and cultural diversity in Finland. *International Journal of Cultural Policy*, 14/1: 49-63.
- SAYAD, A. (1999). *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Seuil.
- SCHIELE, B. (2011). Els museus de societat i les seves identitats en l'era de la globalització. ALCALDE, G.; BOYA, J. et ROIGÉ, X. (eds). *Museus d'avui. Els nous museus de societat* (13-30). Gérone : Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural.
- SCHENK, L. (2009). Foreword. VAN DARTEL, D. (ed.). *Tropenmuseum for a change ! Present between past and future. A symposium report. Bulletin 391* (5-6). Amsterdam : Kit Publishers.
- ____ (2010). Com mostrar la diversitat cultural en un antic museu colonial. ALCALDE, G. ; BOYA, J. et ROIGE, X. (eds). *Museus d'avui. Els nous museus de societat* (31-42). Gérone : Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural
- SCHIELE, B. et LANDRY, A. (2013). L'impermanence du musée. *Communication & langages*, 175, 27-46.
- SCHLANGER, J. (1991). Quel âge ont les classiques ? *Poétique*, 88 : 487-497.
- SCHMID, A. (2012). Les expéditions et l'ethnologie. *Expéditions. Rapporter le monde dans ses bagages* (2-3). Bâle: Museum der Kulture Basel.
- SCHILDKROUT, E. (1991). Ambiguous Messages and Ironic Twists: "Into the Heart of Africa" and "The Other Museum". *Museum Anthropology*, 15/2: 16-23.
- SCHILDKROUT, E. et KEIM, C.A. (1990). *African Reflections: Art from Northeastern Zaire*. Seattle/New York: University of Washington Press/American Museum of National History.

- SCHNAPPER, D. (1998). *La relation à l'Autre. Au cœur de la pensée sociologique*. Paris : Gallimard.
- SCHÖLVINCK, H. et OELE, C. (2009). *Tropenmuseum : Bezoekersgids*. Amsterdam : KIT.
- SCHULTE-TENCKHOFF, I. (2000). L'Anthropologie contemporaine face au défi de la culture. AUBERT, L. (ed.). *Le Monde et son double: Ethnographie: trésors d'un monde rêvé* (18-24). Paris : Adam Biro.
- SEGALEN, M. (1993). Les ressources humaines: l'ethnologie. BARROSO, E. et VAILLANT, E. (eds) (1993). *Musées et sociétés (actes du colloque national "musées et sociétés", Mulhouse Ungersheim, juin 1991)* (166-169). Paris: Direction générale des Musées de France.
- ____ (2001). Anthropology at home and in the Museum: the case of the Musée national des arts et traditions populaires in Paris. BOUQUET, M. (ed). *Academic Anthropology and the Museums. Back to the future* (76-91). New York et Oxford: Berghahn Books.
- ____ (2003). Cuestiones de identidad y alteridad. La experiencia francesa del patrimonio. GONZALEZ ALCANTUD, J.A. (ed). *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en antropología patrimonial* (Biblioteca de Ethnologia, 9) (41-62). Grenade: Diputacion de Granada.
- ____ (2005). *Vie d'un musée, 1937-2005*. Paris : Stock.
- SHAPIRO, H.L. (1958). Primitive art and anthropology. *Curator*, 1/1: 46-51.
- SHAPIRO, M.J. (1994). Moral Geographies and the Ethics of Post-Sovereignty. *Public Culture*, 6: 479-502.
- SHARP, A. (1990). *Justice and the Maori: Claims in New Zealand Political Arguments in the 1980's*. Auckland: Oxford University Press.
- SHATANAWI, M. (2009a). *Islam in beeld. Kunst en cultuur van Moslims wereldwijd*. Amsterdam: Uitgeverij SUN.
- ____ (2009b). Contemporary Art in Ethnographic Museums. BELTING, H. et BUDDENSIEG (A.). *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums* (368-384). Cambridge: The MIT Press. En ligne. Accessible à: http://www.kit.nl/net/KIT_Publicaties_output/ShowFile2.aspx?e=1555. Consulté en mars 2013.
- ____ (2009c). Collection discourse: Contemporary collecting. VAN DARTEL, D. (ed.). *Tropenmuseum for a change ! Present between past and future. A symposium report. Bulletin 391* (62-70). Amsterdam: Kit Publishers.
- ____ (2011). *Becoming an inclusive museum in an exclusionist environment*. Conférence donnée dans le cadre de la conférence internationale « 4th International Conference on the Inclusive Museum ». University of Witwatersrand, Johannesburg, 1 Juillet.
- ____ (2012). Engaging Islam: working with Muslims communities in a Multicultural society. *Curator Journal*, 55/1 : 65-79.
- ____ (ed.) (2013). *Islam at the Tropenmuseum* (Collections at the Tropenmuseum). Amsterdam: KIT Publishers.
- SHELTON, A. (1992). The recontextualisation of culture in U.K. museums. *Anthropology Today*, 8/5: 11-16.
- ____ (1993). Re-presenting non-western art and ethnography at Brighton. *The Royal Pavilion and Museums Review*, 1: 1-4.
- ____ (1997a). My others' others other: The limits of museum ethnography. *Antropologia Portuguesa*, 14: 37-62.
- ____ (1997b). The future of museum ethnography. *Journal of Museum Ethnography*, 9 : 33-48.
- ____ (2001a). Unsettling the meaning: critical museology, art and anthropological discourses. BOUQUET, M. (ed.). *Academic Anthropology and the Museums. Back to the future* (142-161). New York et Oxford: Berghahn Books.
- ____ (2001b). Museums in an age of cultural hybridity. *Folk Journal of the Danish Ethnographic Society*, 43: 221-250.
- ____ (2006). Museums and Anthropologies: Practices and Narratives. MACDONALD, S. (ed.). *A Companion to Museum Studies* (coll. Blackwell Companions in Cultural Studies) (64-80). Londres: Blackwell Publishing.
- SHEPARD JR, G. (2011). Might at the museum: Indigenous groups revisit their heritage at the Goeldi Museum. *Notes from the Ethnoground*, 29 Juin. En ligne. Accessible à <http://ethnoground.blogspot.ch/2011/07/>. Consulté en janvier 2014.
- SHERMAN, D.J. (2004). Peoples Ethnographic: objects, museums and the Colonial Inheritance of French Ethnology. *French Historical Studies*, 27/3: 669-703.

- SIDIBE, S. (2007). Un musée dans la cité: pour quelles mémoires, pour quels citoyens? LATOUR, B. (ed.), *Le dialogue des cultures. Actes des Rencontres Inaugurales du Musée du Quai Branly (21 juin 2006)* (233-269). Paris : Actes Sud.
- SIEGEL, J. (2011). *Objects and Objections of Ethnography*. New York: Fordham University Press.
- SILVEN, E. et BJÖRKLUND, A. (eds) (2006). *Svåra saker. Ting och berättelser som upprör och berör* [Sujets difficiles. Objets et discours qui dérangent et émeuvent]. Stockholm : Nordiska Museet.
- SILVEN, E. (2008). Cultural diversity at the Nordiska Museet in Stockholm: outline of a story. GOODNOW, K. et AKMAN, H. (eds). *Scandinavian Museums and Cultural Diversity* (9-22). Londres: Berghahn.
- ____ (2010). Difficult matters. Museums, materiality, multivocability. SVANBERG, F. (ed). *The Museum as Forum and Actor* (133-146). Stockholm : Statens historiska museum.
- SIMPSON, M.G. (2006) [1996]. *Making representations. Museums in the Post-Colonial Era*. Londres : Routledge.
- SMALLENBURG, S. (2008). Tropenmuseum toont Palestina 1948. *NRC Handelsblad*. Edition du 29 février. En ligne. Accessible à <http://www.nrc.nl/handelsblad/van/2008/februari/29/tropenmuseum-toont-palestina-1948-11495696>. Consulté en mars 2012.
- SMOUTS, M-C. (dir) (2007). *La situation postcoloniale*. Paris : Presses de la FNSP.
- SOME, R. (2003). *Le Musée à l'ère de la mondialisation. Pour une anthropologie de l'altérité*. Paris : L'Harmattan.
- SOYSAL Y. (1994). *Limits of citizenship. Migrants and Postnational Membership in Europe*. Chicago: University of Chicago Press.
- SPEISER, F. (1923). *Ethnographische Materialien aus den neuen Hebriden und den Banks-Inseln*. Berlin : Kreidel Verlag.
- ____ (1943). Dr. Fritz Sarasin (1859-1942). *Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft in Basel*, 54: 222-264.
- SPIVAK, G.C. (1988). Can the subaltern speak? NESLON, C. et GROSSBERG, L. (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture* (271-313). Basingstoke: Macmillan Education.
- STANLEY, F. (1996). Multiculturalism. PAYNE, M. (ed.). *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (353-393). Oxford: Blackwell.
- STEVENS, M. (2007). Museums, minorities and recognition: memories of North Africa in contemporary France. *Museum and Society*, 5/1: 29-43.
- ____ (2008a). Immigrants into Citizens: Ideology and Nation-building in the Cité nationale de l'histoire de l'immigration. *Museological Review*, 13: 57-73.
- ____ (2008b). La création de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration (CNHI). Vers un nouveau modèle du musée de société ou la réinvention du musée d'histoire coloniale ? ROLLAND, A-S. et MURAUSKAYA, H. (dirs). *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe. XIXe-XXIe siècles* (257-269). Paris : L'Harmattan.
- STOBER, K. (2011). Los sitios de conciencia llaman la atención sobre el pasado y presente de la inmigración. *G+C. Revista de Gestión y Cultura*, 12: 12-15.
- STOCKING, G.W. (1985). Essays on Museums and Material Culture. STOCKING, G.W. (ed.) *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (3-14). Madison: The University of Wisconsin Press.
- ____ (ed.) (1991). *Colonial situations: Essays on the contextualization of ethnographic knowledge*. Madison: University of Wisconsin Press.
- STREET, B. (1992). British Popular Anthropology, Exhibiting and Photography the Other. EDWARDS, E. (ed). *Anthropology and Photography, 1860-1920* (121-131). New Haven: Yale University Press.
- STURTEVANT, W. (1966). Ethnological collections and curatorial records. *Museum News*, 44/7: 16-19.
- ____ (1969). Does Anthropology need museums? *Proceedings of the Biological Society of Washington*, 82: 619-650.
- SVERIGES REGERING (1996). *Direktiv 1996:110. Organisationskommitté för etablering av ett världskulturmuseum i Göteborg*. Stockholm: Kulturdepartementet.
- SZEKERES, V. (2002). Representing diversity and challenging racism: The Migration Museum. SANDELL R. (ed). *Museum, Society and inequality* (142-152). Londres: Routledge.

- TALAL, A. (1991). Afterworld: from the History of Colonial Anthropology to the Anthropology of Western Hegemony. STOCKING, G.W. (ed.). *Colonial Situations. Essays on the Contextualisation of Ethnographic knowledge* (314-324). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- TAPINOS, PH. G. (2003). Inmigración e integración en Europa. TAPINOS PH. G.. *Inmigración e integración en Europa* (17-34). Barcelone: Fundación Paulino Torres Doménech.
- TAYLOR, C. (1992). *Multiculturalism and the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press.
- TAYLOR, A-C. (2008). Au Musée du Quai Branly: la place de l'ethnologie. *Ethnologie française*, 4/38: 679-684.
- TESLOW, T.L. (2007). A troubled legacy: Making and unmaking race in the museum. *Museums and Social Issues*, 2: 11-44.
- THEVOZ, M. (2002). Plaidoyer pour une ethnographie absolue. GONSETH, M.O.; HAINARD, J. et KAEHR, R. (eds). *Le Musée Cannibale* (235-247). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- THOMAS, N. (1991). *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge: Harvard University Press.
- ____ (1994). *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*. Princeton: Princeton University Press.
- THYS VAN DEN AUDENAERDE, D. (1994). *Le Musée Royal de l'Afrique centrale à Tervuren*. Gand: Wolion.
- TILDEN, F. (1957). *Interpreting our heritage*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- TODOROV, T. (1982). *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*. Paris: Seuil.
- ____ (1993). *On Human Diversity: Nationalism, Racism and Exotism in French Thought*. Cambridge: Harvard University Press.
- TODD, E. (1994). *Le destin des immigrés. Assimilation et ségrégation dans les démocraties occidentales*. Paris : Seuil.
- TORRENTS, X. (2006). Multiculturalismo. ANTON MELLON, J. (ed.). *Ideologías y movimientos políticos contemporáneos* (381-404). Madrid: Tecnos.
- TOUBON, J. (2004). *Mission de préfiguration du Centre de ressources et de mémoire de l'immigration. Rapport au Premier Ministre*. Paris: Les rapports officiels, les journaux officiels.
- TOURAINÉ, A. (1997). *Pouvons-nous vivre ensemble? Egaux et différents*. Paris : Fayard.
- ____ (2000). La fi de la cultura instrumental. MAILA, J. et ROQUE, M-A. (eds). *Els reptes de la interculturalitat a la Mediterrània. Nous enfocaments per a la comprensió de la diversitat mediterrània* (27-35). Barcelone : Proa.
- TRAUTMAN-WALLER, C. (2004). Introduction. TRAUTMAN-WALLER, C. (dir.). *Quand Berlin pensait les peuples. Anthropologie, ethnologie et psychologie (1850-1890)* (9-21). Paris : Editions du CNRS.
- TRIGANO, S. et RAUTENBERG, M. (2009). Une institution culturelle et son territoire : culture ommune, scène nationale du bassin minier du Nord-Pas de Calais, ou l'art de « transfigurer » la mémoire ouvrière. ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed). *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas : ¿Por quién ? y ¿Para qué ?* (31-58). Bilbao : Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- TUHIWAI SMITH, L. (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Londres: Zed.
- TUHIWAI SMITH, L. et AKAGAWA, N. (eds) (2009). *Intangible Heritage*. Londres: Routledge.
- TURGEON, L. et DUBUC, E. (2002). Musées d'ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains. *Ethnologies*, 24/2 : 6-18.
- TURGEON L. (2003). *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*. Québec et Paris, Presses de l'Université Laval et Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- TURINE, R.P. (2009). Création actuelle et identité. BOUTTIAUX, A-M. (ed.). *Persona. Masques d'Afrique: identités cachées et révélées* (257-283). Milan: 5 continents.
- TULLOLCH, C. (2005). Picture this: the 'Black Curator'. LITTLER, J. et ROSHI, N. (eds). *The Politics of Heritage: The Legacies of 'Race'* (169-182). Londres: Routledge.
- TYLOR, E.B. (1871). *Primitive Culture: Researchers into the development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. Londres: John Murray, Albemarle Street
- TYTHACOTT, L. (1994). Kinyozi. The art of African hairstyles, Brighton, Green Centre for Non-Western Art and Culture. *Catalogues and Occasional Papers Series*, 1 : 19-27.
- URRY, J. (2003). *Global Complexity*. Cambridge: Polity.

- ÜNSAL D. (2008). Museums and belonging: Visitors, citizens, audiences and others. VOOGT P. (ed.). *Can we make a difference? Museums, society and development in North and South* (Bulletin 387) (64-76). Amsterdam: KIT Publishers.
- VAILLANT, E. (1993). Les musées de société en France: chronologie et définition. BARROSO, E. et VAILLANT, E. (eds) (1993). *Musées et sociétés (actes du colloque national « musées et sociétés », Mulhouse Ungersheim, juin 1991)* (16-38). Paris: Direction générale des Musées de France.
- VAISSADE, A. (2000). L'Ethnographie à Genève. Des collections du passé au forum interculturel de demain. AUBERT, L. (ed.). *Le Monde et son double: Ethnographie: trésors d'un monde rêvé* (7). Paris : Adam Biro.
- VAN BRAKEL, K. et LEGENE, S. (eds) (2008). *Collecting at cultural crossroads. Collection policies and approaches (2008-2012) of the Tropenmuseum*. Amsterdam: KIT Publishers.
- VANDERLICK, B. (2011). Les institutions culturelles face aux histoires et aux mémoires d'immigration. *Hommes & Migrations*, 1293 : 86-95.
- VAN DARTEL, D. (2007). *Universalism in Ethnographical Museum-the past-the present-the future ?* Conférence donnée dans le cadre de la conférence annuelle de l'International Committee for Museums of Ethnography (ICME) « *The World under one roof : Past-Present and Future approaches to Universality in Ethnographic Museum* ». Université de Vienne, 20 août. En ligne. Accessible à http://icme.icom.museum/fileadm/user-upload/pdf/2007/DartelProof_small.pdf. Consulté en avril 2013.
- VAN DIJK, J. et LEGENE, S. (eds) (2010). *The Netherlands East Indies at the Tropenmuseum* (Collections at the Tropenmuseum). Amsterdam : KIT Publishers.
- VAN DIJCK, J.; JONGMANS, R.; MANSFELD, A.; VINK, S. et WESTERKAMP, P. (2012). *Photographs of the Netherlands East Indies at the Tropenmuseum* (Collections at the Tropenmuseum). Amsterdam: KIT Publishers.
- VAN DUUREN, D. et VINK, S. (2011). *Oceania at the Tropenmuseum (Collections at the Tropenmuseum)*. Amsterdam : KIT Publishers.
- VAN GEERT, F. (2007). L'altérité vue au travers les représentations des missions de saint François-Xavier. *La revue des historiens de l'art, archéologues et muséologues de Louvain-la-Neuve*: 15-22.
- (2011). Diagnóstico de las acciones de los museos catalanes como parte de las políticas de integración. ARRIETA URTIZBEREA, I. (ed.). *Legitimaciones sociales de las políticas patrimoniales y museísticas* (179-188). Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- (2014). The Recognition of Migrations in the Construction of Catalan National Identity: representations of the history of migrations and cultural diversity in Catalan Museums, 1980-2010. GOURIEVIDIS, L. (ed.). *Museums and Migration. History, Memory and Politics* (202-215). Londres et New York: Routledge.
- VAN HOECKE, S. (ed.) (1998). *Africa Museum Tervuren: 1898-1998*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique centrale/Koninklijk museum voor central Afrika.
- VAN IPEREN, W. (2003). *Vershillen in cultuurdeelnamen tussen allochtone en autochtone jongeren*. Utrecht: Culturetnetwerk Nederland. En ligne. Accessible à: http://www.cultuurnetwerk.nl/producten_en_diensten/publicaties/pdf/cultpartalloch.pdf. Consulté en avril 2014.
- VAN KEUREN, D.K. (1989). *Cabinets and culture: Victorian Anthropology and the museum context*. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 25: 26-39.
- VELLUT, L. (ed.) (2005a). *La mémoire du Congo : le temps colonial*. Gand : Snoeck et Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale.
- (2005b). *Sélection de textes de l'exposition. La mémoire du Congo. Le temps colonial*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale. En ligne. Accessible à: <http://www.congo2005.be/geheugen/brochureFR.pdf>. Consulté en novembre 2013.
- VERSWIJVER, G. (2011). Plastic straw headdresses among the Kayapo Indians. BOUTTIAUX, A-M. et SEIDERER, A. (eds). *Fetish Modernity* (158-163). Tervuren: Musée royal de l'Afrique centrale.
- VERTOVEC, S. (2007). Super-diversity and its implications. *Ethnic and Racial Studies*, 30/6 : 1024-1054.
- VIAATTE, G. (2000). Préface. TAFFIN, D. (ed.). *Du Musée Colonial au Musée des Cultures du Monde. Actes du colloque organisé par le musée national des Arts d'Afrique et*

- d'Océanie et le Centre Georges-Pompidou, 3-6 juin 1998 (9-14). Paris : Maisonneuve et Larose.
- VIEL A. (2001). Quand souffle l'esprit des lieux. HETET, V. (dir). *Actes du colloque Médiation culturelle dans un lieu patrimonial en relation avec son territoire (juin 2000)* (45-51). Saint-Vougay : Association pour l'animation du Château de Kerjean.
- ____ (2002). La valeur avalée. GONSETH, M.O. ; HAINARD, J. et KAEHR, R. (eds). *Le Musée Cannibale* (213-233). Neuchâtel : Musée d'ethnographie.
- VOGEL, S. (1991). Always true to the objects, in our Fashion. LAVINE, S.D. et KARP, I. (eds). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (191-204). Washington : Smithsonian Institution Press.
- VOGES, H. (2004). Un musée en situation: le Musée ethnologique de Berlin et le contexte colonial. TRAUTMANN-WALLER, C. (dir.). *Quand Berlin pensait les peuples. Anthropologie, ethnologie et psychologie (1850-1890)* (25-39). Paris: Editions du CNRS.
- WASHBURN, W. (1967). Grandmotherology and museology. *Curator*, 10/1: 43-48.
- ____ (1968). Are Museums necessary ? *Museum News*, 47/2: 9-10.
- WASSEN, H. (1925). *Le Musée ethnographique de Göteborg et l'œuvre d'Erland Nordenskiöld*. Buenos Aires : Imprenta y Casa Editora Coni.
- WASTIAU, B. (2000). *Exit Congo Museum. Un essai sur la "vie sociale" des chefs-d'oeuvre du Musée de Tervuren*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique centrale/Koninklijk Museum voor Central Afrika.
- ____ (2002). La reconversion du musée glouton. GONSETH, M.O. ; HAINARD, J. et KAEHR, R. (eds). *Le Musée Cannibale* (85-109). Neuchâtel : Musée d'Ethnographie.
- ____ (2008). Sous l'égide de l'art: musées et société. WASTIAU, B. (ed.). *Médusa en Afrique. La sculpture de l'enchantement* (224-235). Genève: Musée d'ethnographie.
- WATREMEZ, A. et DAVALLON, J. (2011). *Quels musées de civilisation(s) au 21e siècle ? Premières rencontres scientifiques internationales du MUCEM, Marseille, 24, 25 et 26 mars 2011*. Rapport préparatoire à la table ronde 1, « Musées de sociétés/musées de civilisation au 21e siècle : Des musées pour une approche renouvelée des sociétés et des cultures ? ». Non publié.
- WATSON, S. (2007). Museums and their Communities. WATSON, S. (ed.). *Museums and their Communities* (1-23). Londres: Routledge.
- WEAVER, S. (1985). Federal Difficulties with Aboriginal Rights in Canada. BOLDT, M. et LONG, J. (eds). *The Quest for Justice: Aboriginal People and Aboriginal Rights* (139-147). Toronto: University of Toronto Press.
- WEIGEL, A. (2001). *La notion d'interculturalité dans les actions culturelles de la France à l'étranger*. Travail de DESS « Développement culturel et direction de projets » sous la direction du Comité pédagogique de l'ARSEC, Université Lumière Lyon 2.
- WEIL, S. (1983). *Beauty and the beast: on museums, art, the law and the market*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- ____ (2003). Beyond big and awesome: outcome-based evaluation. *Museum News*, Novembre-Décembre: 40-53.
- WERBNER, P. et MODOOD, T. (eds) (1997). *Debating Cultural Hybridity. Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. Londres: Zed Books.
- WEST, C. et SMITH, C.H.F. (2005). We are not a government poodle. *International Journal of Culture Policy*, 11/3: 275-277.
- WIEVIORKA, M. (dir.) (1996). *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*. Paris : La Découverte.
- ____ (1997). It is so difficult to be an anti-racist. WERBNER, P. et MODDOD, T. (eds). *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism* (139-153). Londres: Zed Books.
- ____ (2001). *La différence*. Paris : Balland.
- ____ (2010). *Les mutations du racisme contemporain*. Conférence donnée le 24 novembre dans le cadre du Congrès international « Identitats en moviment ». Université de Lleida, 24-26 Novembre.
- ____ (2011a). A World in Movement. *Migraciones internacionales*, 6/1. En ligne. Accessible à : http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-89062011000100002&script=sci_arttext. Consulté en avril 2013.
- WNGFIELD, C. (2006). (Before and) after Gallery 33: Fifteen years on at Birmingham Museum and Art Gallery. *Journal of Museum Ethnography*, 18: 49-62.

- WILSON, T.H.; ERASMUS, G. et PENNEY, D.W. (1992). Museums and first peoples in Canada. *Museum Anthropology*, 16/25: 6-11.
- WINEGAR, J. (2008). The Humanity Game: Art, Islam, and the War on Terror. *Anthropological Quarterly*, 81/3 : 651-681.
- WITCOMB, A. (2003a). "A place for all of us". Museums and Communities. WEIL, S. (ed.) *Making Museums Matter* (195-213). Washington: Smithsonian Institution Press.
- ____ (2003b). *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*. Londres: Routledge.
- ____ (2009). Migration, social cohesion and cultural diversity: Can museums move beyond pluralism? *Humanities Research*, 15/2: 49-66.
- WOLF, E.R. (1982). *Europe and the People Without History*. Berkeley: University of California Press.
- WYNANTS, M. (1997). *Des Ducs du Brabant aux villages congolais: Tervuren et l'exposition coloniale de 1897*. Bruxelles: Musée royal de l'Afrique centrale.
- YAZGI, N. (2005). L'objet de tous les discours? Ethnographie et muséologie narrative. GONSETH, M-O. ; HAINARD, J. et KAEHR, R. (dirs). *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004* (589-598). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- YOUNG MAN, A. (1990). Review. The 'Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples', the Glenbow Museum, Toronto. *American Indian Quarterly*, 14/1: 71-73.
- ZAPATA-BARRERO, R. (2006). Immigration, autonomie politique et gestion de l'identité : Le cas de la Catalogne. *Outre-Terre*, 4/17 : 189-209.
- ____ (2010). *Diversidad y política cultural. La ciudad como escenario de innovación y de oportunidades*. Barcelone: Icaria.
- ZUBIAUR CARREÑO, F.J. (2004). *Curso de museología*. Gijón: Trea.

10.2. Références digitales

10.2.1. Sites institutionnels

- Africa. Musée royal de l'Afrique centrale. Tervuren : <http://www.africamuseum.be/>. Site internet de l'institution. Consulté en novembre 2013.
- Agence de développement de la culture kanak : <http://www.adck.nc/>. Site internet de l'institution. Consulté en août 2013.
- Ajuntament de Barcelona: <http://www.bcn.cat/>. Site internet de l'institution. Consulté en septembre 2013.
- American Museum of Natural History Library Catalog : <http://www.amnh.org/our-research/research-library>. Collection photographique en ligne de la bibliothèque du Musée américain d'histoire naturelle. Consulté en octobre 2013.
- Arts Council England : <http://www.artscouncil.org.uk/>. Site internet de l'institution. Consulté en septembre 2013.
- Atlas of Mutual Heritage : <http://www.atlasofmutualheritage.nl/>. Site internet du projet. Consulté en mars 2014.
- Black Cultural Archives : <http://www.bcaheritage.org.uk>. Site internet de l'institution. Consulté en mars 2014.
- Cité de l'histoire de l'immigration : <http://www.histoire-immigration.fr/>. Site internet de la Cité. Consulté en mars 2013.
- Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe : <http://www.culturalpolicies.net/>. Site internet du Compendium. Consulté en février 2014.
- Conseil international des musées (ICOM) : <http://icom.museum/>. Site internet de l'institution. Consulté en avril 2014.
- Council of Europe. Intercultural Dialogue: <http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/>. Portail du site internet du Conseil de l'Europe dédié au dialogue interculturel. Consulté en avril 2013.
- Culturelab : <http://www.culturelab.be/>. Site internet de la société de conseil. Consulté en septembre 2013.
- Department of Anthropology. Smithsonian National Museum of Natural History. <http://anthropology.si.edu/>. Site internet du Département d'Anthropologie de l'Institution Smithsonian. Consulté en avril 2014.

Diasporas, Migration and Identities : <http://www.diasporas.ac.uk/>. Site internet du Programme britannique de recherche. Consulté en mai 2014.

European Attraction Limited : <http://www.europeanattractionlimited.com/>. Site internet du projet. Consulté en mai 2014.

European National Museums. EUNAMUS : <http://eunamus.eu>. Site internet du projet de recherche. Consulté en février 2012.

European Urban Knowledge Network : <http://www.eukn.org/>. Site internet du réseau. Consulté en mars 2013.

Every objects tells a story: <http://www.everyobjecttellsastory.org.uk>. Site internet du projet muséographique. Consulté en mai 2014.

Fes ta festa. 25 anys de cultura popular a la ràdio. <http://festafesta.net>. Site internet du programme. Consulté en mars 2013.

Former West : <http://www.formerwest.org>. Site internet du projet de recherche muséographique. Consulté en avril 2014.

Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig : <http://www.mvl-grassimuseum.de/>. Site internet de l'institution. Consulté en août 2013.

Het verhaal van Indië. The Story of the Netherlands East Indies. <http://www.hetverhaalvanindie.com/>. Site internet de l'exposition permanente. Consulté en novembre 2013.

Intercultural Dialogue : <http://www.interculturaldialogue.eu>. Site internet du projet de la Commission Européenne. Consulté en mai 2014.

IPAPIC : <http://www.ipapic.eu/>. Site internet du Groupe d'intérêt scientifique « Institutions Patrimoniales et Pratiques Interculturelles ». Consulté en septembre 2013.

La Cambre.be : <http://www.lachambre.be>. Site internet de la Chambre des représentants de Belgique. Consulté en mai 2014.

Linden-Museum Stuttgart : <http://www.lindenmuseum.de/>. Site internet de l'institution. Consulté en septembre 2013.

MAA Museum of archaeology and anthropology: <http://maa.cam.ac.uk/maa/>. Site internet de l'institution. Consulté en août 2013.

MELA. European Museums in an age of migrations: <http://www.mela-project.eu/>. Site internet du projet de recherche. Consulté en mai 2012.

Migration Museum Project : <http://migrationmuseum.org/>. Site internet du Projet du Musée de l'immigration britannique. Consulté en mai 2013.

MuCEM. Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. <http://www.mucem.org/>. Site internet de l'institution. Consulté en septembre 2013.

Musée du Quai Branly : <http://www.quaibranly.fr/>. Site internet du musée. Consulté en mai 2014.

Musée du sac plastique publicitaire. <http://exposacphotos.blogspot.com/>. Site internet de l'institution virtuelle. Consulté en avril 2013.

Museo de América. Migrar es cultura : <http://www.migrarescultura.es/tag/emigrar/>. Site internet du projet muséographique. Consulté en septembre 2013.

New Art Exchange : <http://www.nae.org.uk/>. Site internet de la galerie. Consulté en mars 2014.

Organisation des Nations Unies (ONU) : <http://www.un.org/>. Site internet de l'institution. Consulté en avril 2014.

Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) : http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=35306&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Site internet de l'institution. Consulté en août 2013.

Paul Hamlyn Foundation : <http://www.phf.org.uk/>. Site internet de la fondation. Consulté en avril 2014.

Pitt Rivers Museum : <http://www.prm.ox.ac.uk/>. Site internet du musée. Consulté en juillet 2013.

PhotoCLEC. Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture. <http://photoclec.dmu.ac.uk/>. Site internet du projet de recherche. Consulté en avril 2014.

RIME-Réseau international des Musées d'Ethnographie : <http://www.rimenet.eu>. Site internet du Réseau. Consulté en septembre 2013.

Tropenmuseum : <http://tropenmuseum.nl/>. Site internet de l'institution. Consulté en octobre 2013.

Världskulturmuseerna: <https://www.varldskulturmuseerna.se/>. Site internet du réseau des musées suédois des cultures du monde. Consulté en août 2013.

Virtuelles Migrationsmuseum : <http://virtuelles-migrationsmuseum.org>. Blog du DOMiD présentant le Musée virtuel de l'immigration. Consulté en mars 2014.
VOC Kennis centrum : <http://www.voc-kenniscentrum.nl/>. Site internet de l'institution. Consulté en mars 2014
[S]oggetti migranti : <http://soggettimigranti.beniculturali.it/>. Site internet du projet muséographique. Consulté en septembre 2013.

10.2.2. Sites d'opinion

Afro-Europe International Blog : <http://afroeuropa.blogspot.com/>. Blog d'actualité et d'opinion sur la culture afroeuropéenne. Consulté en avril 2014
Framer Framed : <http://framerframed.nl/>. Portail internet de l'initiative. Consulté en février 2014.
Hyperallergic : <http://hyperallergic.com>. Site internet du magazine digital d'opinion. Consulté en mai 2013.
Jeune Afrique.com : <http://www.jeuneafrique.com/>. Site internet de l'hebdomadaire. Consulté en novembre 2013.
Lalibre.be : <http://www.lalibre.be/>. Site internet du quotidien. Consulté en novembre 2013.
Les Blogs du Diplo : <http://blog.mondediplo.net/>. Blog du mensuel le Monde diplomatique. Consulté en septembre 2013.
Linkiesta.it : <http://www.linkiesta.it/>. Site internet du journal digital indépendant. Consulté en mars 2014.
Témoignages : <http://www.temoignages.re/>. Site internet du quotidien. Consulté en janvier 2014.
TV5Monde : <http://www.tv5monde.com/>. Site internet de la chaîne télévisée. Consulté en juillet 2013.