

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <http://www.researchgate.net/publication/276056843>

La muséification du regard. La boîte d'arts graphiques du musée du quai Branly

ARTICLE · JANUARY 2013

READS

5

1 AUTHOR:



[Hasan G. López Sanz](#)

University of Valencia

17 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

SEE PROFILE

La muséification du regard

La boîte d'arts graphiques du musée du quai Branly

Par Hasan López Sanz

En novembre 2012, le musée du quai Branly a inauguré, sur le plateau des collections, une nouvelle salle – ou Boîte – dédiée aux collections d'arts graphiques et à la photographie : des créations issues essentiellement du musée de l'Homme et du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, et étoffées par le biais de nouvelles acquisitions. L'objectif de cet espace consiste à présenter ce patrimoine d'exception, méconnu du public, au travers d'accrochages d'une durée de trois à quatre mois, dont ce portfolio retrace l'historique.

Du document à l'œuvre photographique

En tout état de cause, la Boîte traduit l'esprit du musée, dynamique et en perpétuelle mutation. À l'origine de ce projet se trouve la première grande exposition temporaire du musée, en 2006, *D'un regard l'Autre*, conçue par Yves le Fur et consacrée aux différentes formes de rapprochement des Européens et des sociétés dites à l'époque primitives, de la Renaissance jusqu'à nos jours. Les œuvres présentées, parmi lesquelles des photographies essentiellement issues des collections du musée compilées dans l'album *D'un regard l'Autre. Photographies du XIX^e siècle*, mettaient en évidence la relativité du regard porté sur le processus de construction de l'identité primitive et l'évolution du regard européen sur l'altérité culturelle tout au long du XIX^e siècle jusqu'aux années 1930, moment qui coïncide avec l'apparition de l'ethnologie académique française, fondée, entre autres, par Paul Rivet, Henri Rivière et Marcel Mauss.

Ce projet permettait, déjà, de constater un changement dans le statut de la photographie, suggérant un glissement du document à l'œuvre, de la réalité représentée au monde regardé par le photographe. Auparavant, quand les photographies étaient conservées dans la photothèque du musée de l'Homme de Paris, toutes les images avaient subi un même traitement archivistique qui répondait à une logique documentaire. Elles avaient été collées sur un même type



FIG. 1: Musée du quai Branly, vue de la boîte d'arts graphiques sur le plateau des collections.

© musée du quai Branly, photo : Cyril Zannettacci.

(à droite)

Accrochage 1

Distance, confiance les photographiés.

8 novembre 2012 – 6 janvier 2013

Cet accrochage inaugural mettait l'accent sur l'expérience photographique et sur la relation du photographe avec le sujet photographié dans un contexte similaire à une négociation.

FIG. 2 : Homme batak, 25 ans, tribu de Foba du village Pageh.

A. Bernhard Hagen © musée du quai Branly.

de carton sur lequel on inscrivait d'abord la localisation géographique, puis l'identification du groupe ethnique et, parfois, une note explicative qui pouvait provenir de sources très diverses : annotations fournies par le photographe ou extraits de textes de publications dans lesquelles l'image était reproduite ou évoquée. D'autre part, on mentionnait ensuite sur le carton

la date de réalisation du cliché (si elle était connue), ainsi que le contexte et l'identité de l'ethnographe ou du photographe qui avait pris la photo ou l'avait donnée au musée. Comme l'a signalé Christine Barthe, responsable scientifique de l'unité patrimoniale Photographie, « ce procédé tend à montrer la photo comme un objet récolté lors d'une excavation, un fragment de réalité objective, et non comme la vision d'un individu ». ¹ Le réalisme photographique qui appréhendait l'image comme un reflet de la réalité permettait de mettre toutes les photographies sur un pied d'égalité en leur conférant un sens, et le simple fait de les incorporer à une archive photographique appartenant à un musée d'anthropologie les convertissait en documents susceptibles d'être utilisés à des fins d'analyse et de diffusion du savoir.

Tout ceci changea en 1998, ² lorsqu'un nouveau système de classement mettant l'accent sur l'identité du photographe fut adopté, distinguant l'œuvre du document. Ce changement était une conséquence logique en accord avec l'époque. D'un côté, on prenait conscience de la formule de Walter Benjamin selon laquelle, dans le domaine de la photographie, l'œil qui regarde à travers l'appareil libérait la main « des obligations artistiques les plus importantes ». ³ De l'autre, on acceptait l'une des thèses de l'anthropologie déconstructiviste nord-américaine ; celle qui affirmait la nécessité, inhérente à la discipline même, de faire comprendre à l'ethnographe son rôle d'intermédiaire entre les cultures ; de lui faire comprendre qu'il est un « auteur » qui construit des identités fondées sur une interprétation qui est toujours intéressée, dans une certaine mesure. ⁴ Il n'y a rien d'étonnant



SUMATRA - FOBA - PAGEH ANTHROPOLOGIE

BATAK

C - 64 - 9958 - 173

Dr Kagen phot.

1998-6239-173

Homme Batak, 25 ans, tribu de Tobia du village Pageh.

6239



mesures, description et photographie voir mon "Atlas anthropologique" p 12 No 44 p. 111.

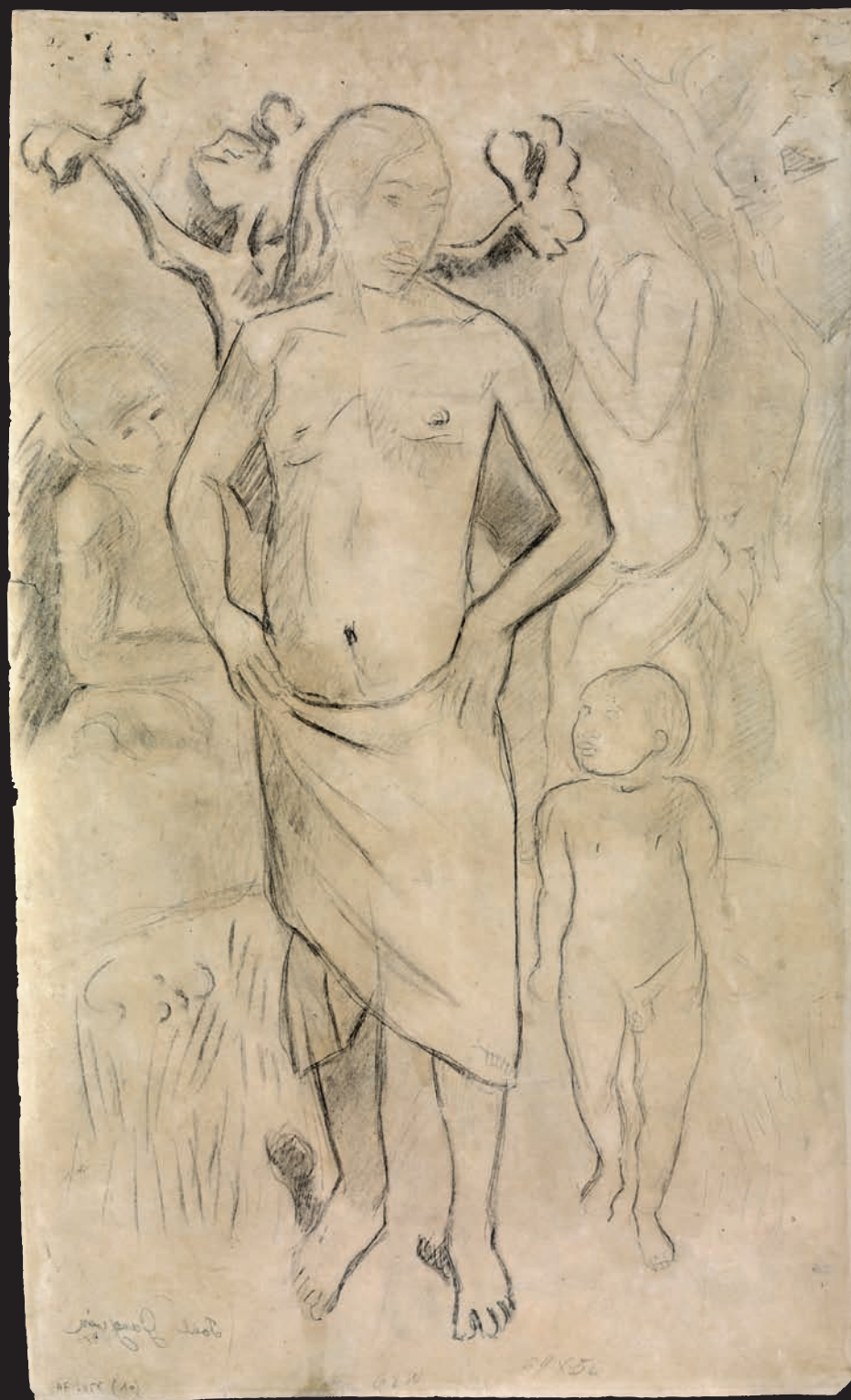


FIG 3 : Famille fidjienne à Souva.
Comte Rodolphe Festetics de Tolna © musée du quai Branly.



FIG 4 : « Jeune fille à marier marquée par la mèche de cheveux qu'elle laisse pendre de côté ». Voyage du Comte Festetics de Tolna, 1893-1901.

Comte Rodolphe Festetics de Tolna © musée du quai Branly.



Accrochage 2

Tant de mystère dans tant d'éclat.

8 janvier – 4 avril 2013

Le visiteur pouvait y suivre l'itinéraire « sauvage et primitif » de Paul Gauguin de 1886 à sa mort.

FIG. 5 : Paul Gauguin, *Famille Tahitienne*.

© musée du quai Branly, photo : Claude Germain.



FIG. 6 : Paul Gauguin, *Famille Tahitienne*.

© musée du quai Branly, photo : Claude Germain.



Accrochage 3

De Luzan à Mindanao, Des photographes aux Philippines (1860-1880).

17 avril – 14 juillet 2013

Coïncidant avec l'exposition Philippines, archipel des échanges dans la galerie Jardin, cet accrochage présentait une série de photographies prises lors des premières études photographiques européennes menées aux Philippines au XIX^e siècle.



FIG. 7 : Types d'indigènes.

Anonyme © musée du quai Branly.

FIG. 8 : Homme de l'intérieur de l'île de Luçon.

Anonyme © musée du quai Branly.

ILES PHILIPPINES -



1338-2474-173

90 C. 48-666 - 2875

Coll. A. Marche



PORTFOLIO

à ce que l'un des livres les plus influents dans ce domaine soit celui de Clifford Geertz, *L'anthropologue comme auteur*,⁵ dans lequel il s'intéresse à la manière dont les anthropologues écrivent, dévoilant et analysant les stratégies rhétoriques qu'ils utilisent dans leurs textes afin de rendre vraisemblable ce qu'ils racontent.

Ce discours, dans sa dérive la plus extrême et relativiste, finissait même par remettre en cause les conditions de possibilité d'une ethnologie scientifique et eut également des conséquences sur la photographie. Le regard de l'ethnologue qui utilise l'appareil photo comme instrument méthodologique dans son travail de terrain ne serait-il pas influencé par toute une série de préjugés (canons de représentation photographique inhérents à l'époque à laquelle il vit, modes, préceptes théoriques d'école ou, tout simplement, et pour employer un langage plus familier, manières de regarder) qui déterminent aussi bien la pratique même de la photographie que le résultat de ce qui apparaît sur la photo ? Prétendre le contraire serait indécent.

Retour sur la Boîte : enjeux et défis

Au regard des expositions présentées à ce jour dans la Boîte, il est évident que le point fort du projet réside dans la mise en avant, sans ambages, du regard du créateur de l'œuvre. Ce changement suppose une redéfinition épistémologique de l'objet, qu'il s'agisse d'une gravure, d'une aquarelle ou d'une photographie. La représentation n'est plus considérée comme un reflet de la réalité, c'est-à-dire qu'il n'est plus question de la métaphore du miroir et qu'elle finit par être vue comme l'expression d'une vision particulière du monde. Étant donné que les collections destinées à la Boîte sont principalement historiques, il en découle une critique de l'ethnologie classique et de sa façon de traiter les documents conservés dans les archives de ses musées. Comme nous l'avons indiqué au début, le système de classification des objets et documents ethnographiques que le musée de l'Homme utilisait répondait essentiellement à une logique documentaire. C'est précisément cette approche que l'on a voulu changer.

Toutefois, le risque potentiel de cette transformation est que nous passions d'un extrême à l'autre. Le fait de reconnaître les limites des images en tant que documents, de revendiquer la nécessité de comprendre leurs conditions de production et notamment d'accepter l'évidence selon laquelle c'est le regard du créateur qui se trouve derrière l'œuvre, n'implique pas leur conversion automatique en pures œuvres d'art. Il existe plusieurs raisons à cela, particulièrement en ce qui concerne les photographies. Tout d'abord parce que durant plusieurs décennies, les musées d'ethnologie avaient publié des livres et distribué des brochures aux

voyageurs et ethnologues dans lesquels on leur disait comment photographier, et même dessiner, de telle sorte que l'acte créatif répondait à une logique purement documentaire.⁶ Ensuite, parce qu'il s'avère très difficile, quand il s'agit de collections historiques, de renoncer à la dimension de *studium* de la photographie, c'est-à-dire au fait qu'à partir de la photographie nous puissions obtenir des informations sur le sujet représenté. Ainsi, ce qui est fixé sur le négatif n'est pas une illusion, une construction de l'esprit, mais quelque chose qui se trouve réellement devant l'objectif de l'appareil et qui fait que ce que l'on voit, « ça a été ».

Mais je décèle un autre problème relatif à la réception des œuvres par le public en général. On peut l'expliquer par les « images ambiguës », celles où une personne voit un canard, tandis qu'une autre voit un lapin. Parfois, celui qui voit un canard le verra de manière tellement évidente – comme le dirait le philosophe Wittgenstein, la perception de cette image en tant que canard fait partie de sa manière de vivre – qu'il n'envisagera même pas la possibilité que cela puisse être un lapin. Dans ce cas, le forcer à voir le lapin ne constitue peut-être pas la meilleure solution. Et la raison principale est que être « canard » et être « lapin » sont deux aspects inaltérables de la même figure. À mon sens, tel est le véritable défi de la Boîte : que la relation entre le document et l'œuvre se comprenne comme les deux faces d'une même pièce de monnaie, ou des aspects de « l'image ambiguë ». Cela nous permettra d'apprécier sa nature multidimensionnelle en nous évitant de tomber dans une banale approche documentaire et une esthétisation biaisée.

NOTES

1. Barthe, Christine. « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues. Questions d'optiques. Aperçus sur les relations entre la photographie et les sciences sociales*, 80-81, 2000, p. 78.
2. Voir Christine Barthe et Anne-Laure Pierre. « Photographies et ethnologie. La photothèque du musée de l'Homme », *Gradhiva*, n° 25, 1999.
3. Benjamin, Walter. « La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica », Walter Benjamin. *Sobre la fotografía*, ed. pre-textos, Valence, 2004, p. 94.
4. Voir James Clifford. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte desde la perspectiva posmoderna*, ed. Gedisa, Barcelone, 1995.
5. Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*, ed. Gedisa, Barcelone, 1997.
6. Dans le cas de l'Angleterre, voir toute édition à partir de la troisième de *Notes and Queries on Anthropology*. En ce qui concerne la France, voir Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, éd. Payot, Paris, 1967 ; *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Musée d'Ethnographie du Trocadéro et Mission Dakar-Djibouti, Paris 1931 ; Marcel Griaule. *El método de la etnografía*, ed. Nova, Buenos Aires, 1957.
7. Voir Roland Barthes. *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

Accrochage 5

Plié/déplié, Clérembault et le mouvement des étoffes.

17 septembre - 17 novembre 2013

Une série de photographies de femmes marocaines mettant leur voile puis se dévoilant prises entre 1917 et 1920 par le psychiatre, médecin et ethnologue Gaëtan Gatian de Clérembault est, actuellement, l'occasion de découvrir un fond unique.



FIG. 9 : Gaëtan Gatian de Clérembault, sans titre, 1918-1919.

© musée du quai Branly, photo : Claude Germain.

Accrochage 4

René Guillotin, un marin voyageur.

15 juillet – 15 septembre 2013

L'exposition regroupait des dessins réalisés par l'officier de marine René Guillotin au cours de ses voyages autour du monde entre 1840 et 1856.



FIG. 10 : René Guillotin, sans titre.

© musée du quai Branly, photo : Thierry Ollivier et Michel Urtado.