

## Le curator en ethnographe : usages de l'anthropologie dans deux expositions internationales d'art contemporain

Les cas de Partage d'exotismes (2000) et Intense Proximité (2012)

*The curator as Ethnographer: uses of anthropology in international exhibitions of contemporary art*

Rime Fetnan

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/iss/327>

DOI : 10.4000/iss.327

ISSN : 2306-4161

### Éditeur

ICOM - International Council of Museums

### Édition imprimée

Date de publication : 17 septembre 2017

Pagination : 57-69

ISSN : 2309-1290

### Référence électronique

Rime Fetnan, « Le curator en ethnographe : usages de l'anthropologie dans deux expositions internationales d'art contemporain », *ICOFOM Study Series* [En ligne], 45 | 2017, mis en ligne le 06 février 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/iss/327> ; DOI : 10.4000/iss.327

---

**Le curator en ethnographe :  
usages de l'anthropologie  
dans deux expositions internationales  
d'art contemporain.  
Les cas de *Partage d'exotismes* (2000)  
et *Intense Proximité* (2012)**

Rime Fetnan

Université Bordeaux Montaigne – Bordeaux, France

L'une des premières incursions des objets anthropologiques dans une exposition internationale d'art contemporain date de 1984<sup>40</sup>, année où s'est tenue au MoMA l'exposition *Primitivism in 20th Century Art*, sous la direction de William Rubin. Cette exposition, qui visait à mettre en perspective les œuvres d'artistes modernes tels que Gauguin, Picasso, Brancusi et Modigliani avec celles issues de l'art dit « primitif » (en témoignent l'affiche et le titre de l'exposition, qui insistent sur cette notion d'« affinité »), a donné lieu à une réception critique importante : citons notamment le célèbre ouvrage de James Clifford *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*<sup>41</sup>, qui initie un processus de réflexion dans le domaine des *cultural studies* et de la muséologie, en mettant en lumière les problématiques qui émergent lors de l'attribution de valeurs esthétiques et culturelles à des objets dits « non occidentaux ». Clifford a ainsi pu montrer que ces affinités entre tribal et moderne sont des constructions, déterminées entre autres par l'angle de la prise de vue, donnant l'illusion d'un message universel. *Primitivism* est la première exposition à opérer une réénonciation des collections anthropologiques : grâce au dispositif de présentation au sein de l'exposition et de son catalogue (vitrines, socles, lumières, angles de vue), les objets et artefacts « primitifs » gagnent en aura et se trouvent ainsi élevés au rang d'œuvres d'art. Cette démarche d'appropriation est alors vivement critiquée et perçue plus largement par Clifford comme un acte de prédation de l'Occident envers les sociétés non occidentales<sup>42</sup>.

Plus largement, cette exposition inaugure un certain nombre de recherches dans les années 1980 sur le statut des objets issus de collections anthropologiques au sein des institutions muséales<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Cette date ne correspond pas pour autant au changement de statut des objets dits « ethnographiques », qui constituent dès le début du XX<sup>e</sup> siècle une source d'inspiration pour les artistes modernes (et notamment les surréalistes). Certains marchands d'art tels que Joseph Brummer ou Emile Heymann vont contribuer à créer cette catégorie de « l'art nègre » en conférant aux objets le statut d'œuvres d'art. Nous pouvons également citer une autre exposition du MoMA, *African Negro Arts*, en 1935. En revanche, *Primitivism* est la première exposition à confronter objets ethnographiques et art moderne.

<sup>41</sup> Publié sous le titre original de *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* en 1988.

<sup>42</sup> « Du formalisme de Robert Goldwater à la "magie" transformatrice de Picasso (d'après Rubin) (...), du fétiche à l'icône et vice versa (...), des masques esquimaux en apesanteur à Stonehenge – le catalogue parvient à démontrer, non une affinité fondamentale entre le tribal et le moderne ni même une attitude moderniste cohérente envers le primitif, mais plutôt le désir et le pouvoir sans répit de l'Occident moderne à collectionner le monde » (Clifford, 1985, p. 195-197).

<sup>43</sup> Citons notamment Sally Price (1989). *Art primitive in civilized places*. Chicago : The University of Chicago Press.

Depuis les années 2000, les liens entre art et anthropologie ont bénéficié d'un certain regain d'intérêt, comme en témoignent les publications et programmations de colloques : citons par exemple le colloque international organisé par l'INHA et le musée du quai Branly en 2007, intitulé « Histoire de l'art et anthropologie » et dont le titre de l'ouvrage *Cannibalismes disciplinaires : quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent* n'est pas sans rappeler la notion de « prédation » qui nous intéresse dans cette publication. Parmi les contributions de l'ouvrage, celle de Dominique Jarrassé est particulièrement intéressante pour comprendre comment les institutions culturelles ont pu attribuer aux « arts exotiques » une fonction « régénérante » au service d'un art occidental en manque d'inspiration et de vigueur (Dufrêne, Taylor, 2009). Nous pouvons également citer le numéro 6 de la revue *Marges*, « Art et ethnographie », publié en 2007<sup>44</sup>, dans lequel Claire Fagnart explore les facteurs qui ont pu mener au développement des liens entre les deux disciplines. Revisitant le célèbre concept de « l'artiste comme ethnographe » de Hal Foster, sa contribution est davantage centrée sur la production artistique que sur les institutions, mais reste pertinente dans le cadre de notre article. En effet, l'intérêt renouvelé pour les relations unissant l'art ou l'histoire de l'art et l'ethnographie et/ou l'anthropologie<sup>45</sup> ne se cantonne pas au cadre universitaire des sciences humaines et sociales, mais investit également les grandes expositions internationales d'art contemporain, et en particulier les biennales. À ce titre, l'exposition *Partage d'exotismes*, qui a eu lieu en 2000 dans le cadre de la Biennale de Lyon, et la première exposition de la Triennale de Paris, *Intense Proximité*, dirigée par Okwui Enwezor, en 2012, sont exemplaires. En effet, leur concept curatorial est empreint de références à de grandes figures de l'anthropologie française du XX<sup>e</sup> siècle, et, conscientes des débats sur les écueils de « prédation » et de « cannibalisme » qu'il y a à vouloir confronter objets ethnographiques et l'art occidental, les équipes curatoriales ont proposé une lecture des savoirs et objets mobilisés qui diffère de celle développée pour l'exposition *Primitivism*.

Cet article entend donc mettre en lumière les enjeux curatoriaux et conceptuels liés aux usages de l'anthropologie (en tant que discipline et en tant que catégorie d'objets) au sein de ces deux expositions. Plus généralement, il s'agira de montrer comment ces usages peuvent permettre, dans une certaine mesure, de légitimer les biennales<sup>46</sup>, dont le dispositif médiatique diffère en plusieurs aspects de celui du musée. Ainsi, la première partie de cet article constitue une approche communicationnelle des biennales, qui, parce qu'elles s'affranchissent du cadre muséal et de ses valeurs, nous poussent à reconsidérer leur légitimité. Nous verrons ensuite comment les rapprochements disciplinaires sont à l'œuvre dans les expositions et par quels processus ils ont pu être légitimés par les équipes curatoriales. Enfin, ces divers positionnements conceptuels ont eu

---

<sup>44</sup> Cette publication fait suite à une journée d'étude organisée en 2005 à l'Université Paris 8.

<sup>45</sup> La distinction entre les termes d'ethnographie, ethnologie et anthropologie nous est donnée par Claire Fagnart, qui remarque « une intensification du caractère théorique de la recherche. L'ethnographie constitue, à partir d'enquêtes de terrain, un fonds documentaire ; l'ethnologue analyse et interprète ces documents, l'anthropologue théorise une conception générale de l'homme, en relation avec sa culture. Les frontières entre ces trois champs d'études sont donc aisés à traverser (...) » (Fagnart, 2007, p. 10.) C'est dans cette perspective que nous emploierons ces termes.

<sup>46</sup> Il convient de préciser que nous employons le terme de « biennale » comme catégorie large, pour désigner de façon générique les manifestations internationales périodiques (ce qui inclut notamment la Triennale de Paris).

une influence importante sur la sélection et l'identification des objets exposés, ce que nous nous emploierons à montrer dans un dernier point.

## **La biennale, un dispositif médiatique spécifique**

Dans sa thèse sur les biennales et la « scène internationale » de l'art contemporain, Fanchon Deflaux fait une lecture communicationnelle de la biennale, qu'elle n'envisage pas seulement comme une institution, qui constitue un simple « support de visibilité des choix effectués en amont par le curator » (Deflaux, 2009, p. 91), mais comme un « *dispositif* où s'opèrent les médiations et où se construit un nouveau statut de l'objet exposé » (*ibid.*). Le concept de « dispositif médiatique » est emprunté à Jean Davallon, qui, dès 1989, théorise l'idée selon laquelle l'exposition serait un langage à part entière, car elle fait acte de communication en produisant, d'une part, un sens et, d'autre part, les outils d'interprétation de ce sens (Davallon, 1989). Par la suite, il développe cette approche communicationnelle et sémiotique en se demandant : « Le musée est-il vraiment un média ? » (Davallon, 1992), qui admet le musée comme un support lui-même producteur de sens. Ainsi, l'exposition muséale, parce qu'elle est un dispositif médiatique, constitue un cadre propice à la transformation du statut des objets, ce que Davallon a qualifié d'« opérativité symbolique » (Davallon, 1999, p. 143). L'un des aspects principaux de cette transformation est le « processus de patrimonialisation », indispensable au fonctionnement muséal, notamment parce qu'il permet de contrôler une situation de réception qui garantit au musée son autorité (Deflaux, 2009, p. 96). Ainsi, le visiteur se trouve dans une situation contractuelle vis-à-vis de l'institution, contrat qui repose sur des « règles », parmi lesquelles : « l'authenticité des objets exposés, la véracité des savoirs mobilisés, la définition du monde d'appartenance des objets exposés et la fidélité de l'exposition, en tant qu'objet culture [...] aux trois règles précédentes ». Or, la logique patrimoniale est absente des biennales : parce qu'elles manquent de recul historique (en raison de l'actualité des œuvres exposées), les savoirs mobilisés n'étant pas « stables et reconnus » (d'où une présentation davantage thématique que chronologique) (Deflaux, 2009, p. 99), les biennales constituent davantage un « premier temps d'historicisation » (*ibid.*). L'auteur s'interroge donc sur le fondement de la légitimité des biennales, dont le dispositif médiatique est réduit au minimum : il y a en effet très peu de textes explicatifs au sein de l'exposition, les discours sont relégués aux guides d'accompagnement et au catalogue (*ibid.*, p. 100).

Selon nous, ce dispositif médiatique spécifique va pousser les biennales à mettre en place des stratégies de légitimation des savoirs et objets mobilisés. Dans le cas de *Partage d'exotismes* et *d'Intense Proximité*, la légitimation des discours passe essentiellement par l'adoption par les commissaires de certains des objets et méthodes de l'anthropologie, ainsi que par la transformation de l'exposition en un « espace discursif ».

## **L'identification des commissaires à un imaginaire de l'anthropologie**

Nous avons vu que les liens qui se sont tissés entre le commissariat d'expositions internationales d'art contemporain et la discipline de l'anthropologie remontent au milieu/à la fin des années 1980, en

témoignent les expositions *Primitivism* (1984) et *Magiciens de la terre* (1989). Comme a pu le montrer Claire Fagnart, ces rapprochements disciplinaires découlent de ce qu'elle nomme une « crise » conjointe de l'anthropologie et de l'art. Son article met ainsi en lumière les principales évolutions de la discipline anthropologique à la suite de « cet examen autocritique » (Fagnart, 2007, p. 13) dont elle fait l'objet à partir des années 1970, sous l'impulsion des *cultural studies* (en particulier Stuart Hall) et des indépendances. Ainsi, la réflexion menée par l'anthropologie sur son propre passé colonial va trouver un écho dans le monde de l'art, en particulier au sein des musées d'ethnographie et leur nécessaire « décolonisation », qui reste d'actualité<sup>47</sup>. En ce qui concerne l'art contemporain, des parutions récentes ont mis en lumière l'influence importante qu'ont pu avoir les théories postcoloniales sur les pratiques artistiques, curatoriales et éditoriales<sup>48</sup>. Selon nous, ces évolutions, qui ont mené à une redéfinition à la fois de l'objet étudié (le projet de la différence culturelle) et des méthodes appliquées par les commissaires, sont corrélées à une réflexion plus large sur le rôle de l'exposition en contexte de mondialisation.

### **Le projet de la différence culturelle**

La lecture de l'avant-projet de *Partage d'exotismes* nous renseigne sur la position du commissaire vis-à-vis de son objet, qui part du constat que

L'art contemporain n'est pas le seul apanage de l'Occident. Il existe dans toutes les parties du monde et dans beaucoup d'aires culturelles, au moins dans une acception large de la création artistique, qui est celle qui nous intéresse. (Biennale de Lyon, non daté)

Par celui-ci, Jean-Hubert Martin situe son projet dans la lignée de *Magiciens de la terre*, à savoir une ouverture du contemporain (en tant que catégorie artistique) aux arts dits « non occidentaux ». Martin insiste d'ailleurs sur l'urgence de la question, en déclarant que « l'égalité et l'échange des cultures est l'enjeu du troisième millénaire » (*ibid.*). En effet, l'exposition a lieu dans le cadre de la Biennale de Lyon, qui, exceptionnellement, a choisi de programmer l'exposition en 2000 (un an seulement après la dernière édition). *Partage d'exotismes* succède ainsi à Harald Szeemann dans le cycle consacré à la thématique du « global » établie par les directeurs artistiques Thierry Raspail et Thierry Pratt dans le but d'« affirmer le rôle de la Biennale de Lyon comme l'une des biennales de la globalisation<sup>49</sup> ». La mondialisation, donc, agit comme un déclencheur pour repenser l'altérité, appréhendée en termes culturels. L'altérité en contexte de mondialisation est également au centre du concept curatorial d'Okwui Enwezor, qui propose d'explorer les « limites géographiques de l'Hexagone » et d'appréhender « l'art comme un réseau » (Enwezor, 2010, n.p.)

Ainsi, l'ethnographie, en tant que science de l'homme, est comparable au rôle auquel s'identifient les commissaires, qui

<sup>47</sup> Citons notamment la démarche de Clémentine Déliiss, directrice du Weltkulturen-Museum de Francfort ou encore les travaux récents de Mathieu K. Abonnenc, Lotte Arndt et Catalina Lozano sur la collecte coloniale et son héritage (2016).

<sup>48</sup> Se référer à la thèse de Marie-Laure Allain Bonilla (2014), *Visualiser la théorie. Usages des théories postcoloniales dans les pratiques curatoriales de l'art contemporain depuis les années 1980*, Université Rennes 2. Voir également le dernier ouvrage d'Emmanuelle Chérel et Fabienne Dumont (dir.) (2016), *L'histoire n'est pas donnée. Art contemporain et postcolonialité en France*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

<sup>49</sup> Extrait d'entretien avec Thierry Raspail, réalisé en avril 2016.

cherchent à mettre en lumière « la diversité des cultures, leur spécificité et leurs interférences », c'est-à-dire des relations humaines au sein d'un contexte culturel spécifique, plutôt que des individualités. Cette notion de relation, qui s'observe d'abord à travers les titres choisis pour les expositions (on parle ainsi de « partage » ou de « proximité »), confère aux commissaires une place ambiguë, qui oscille entre celle, distanciée, d'intermédiaire, dont l'objectif serait seulement la mise en contact, et un positionnement davantage critique.

En effet, Enwezor, dans une perspective critique vis-à-vis du projet original de la Triennale<sup>50</sup>, a développé le concept d'« intense proximité » en réaction à un conflit survenu au cours de l'hiver 2006 et qui a opposé le maire de Paris et des membres du Bloc identitaire, qui servaient de la soupe au porc dans les rues de Paris. Dans ce climat conflictuel, où la question de l'immigration et de l'identité nationale étaient au cœur du débat politique<sup>51</sup>, Enwezor a proposé que la Triennale tienne le rôle de « (...) forum public exploratoire pour les discours et débats post-identitaires » (Enwezor, 2012, p. 35). L'art contemporain apparaît alors pour le commissaire comme un moyen de faire émerger et de canaliser les tensions qui existent dans les sociétés multiculturelles, faisant ainsi prévaloir des arguments hétéronomes sur une vision autonome de l'art<sup>52</sup>. Il semblerait donc que les commissaires d'*Intense Proximité* et de *Partage d'exotismes* confèrent une valeur de représentativité à leurs expositions : à la manière de l'anthropologie, celles-ci sont vecteurs d'un dialogue entre les cultures et d'une mise en visibilité du réel.

Dans ce cadre-là, les catalogues d'expositions sont des outils pertinents pour comprendre comment les commissaires ont cherché à encremer leurs expositions au sein d'un « imaginaire » de l'anthropologie, en privilégiant les dimensions de voyage, de créativité et de rencontre de « l'Autre », qu'ils accordent à certaines figures majeures de l'anthropologie du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, l'introduction de l'anthologie d'*Intense Proximité* commence avec l'évocation de *Tristes Tropiques*, de Claude Lévi-Strauss, qui fait partie des ouvrages que Vincent Debaene nomme les « deuxièmes livres de l'ethnologue » (Debaene, 2010, p. 14) et qui constituent un « supplément littéraire » (Debaene, 2010, p. 40) réalisé à partir des expériences de terrain de l'ethnologue. On perçoit ainsi l'admiration d'Enwezor pour Claude Lévi-Strauss, qu'il qualifie de « grand anthropologue » et qui décrit l'ouvrage comme « une œuvre séminale en matière d'ethnographie et de récit de voyage, internationalement applaudie à sa publication en 1955 ». Mais c'est surtout les thèmes du voyage et de l'exploration que semble retenir Enwezor de ses lectures de Leiris et de Lévi-Strauss, et notamment les expéditions « légendaires » (Enwezor, 2012,

---

<sup>50</sup> Il s'agit en 2012 de la première édition de la Triennale, dont la version antérieure s'intitulait « La Force de l'art », et qui visait à promouvoir la création artistique française, condition qui demeure dans l'appel à projets pour le commissariat de la Triennale. Dans ses avant-projets, Enwezor s'oppose ouvertement à ce principe de représentation nationale, rattachant celle-ci aux « concepts démodés de la politique identitaire, du narcissisme et de l'idéologie nationale » (projet d'Okwui Enwezor pour la Triennale de Paris, 21 juin 2010).

<sup>51</sup> Le ministère de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Codéveloppement est créé en 2007.

<sup>52</sup> Nathalie Heinich définit la valeur d'hétéronomie en opposition avec une appréhension autonome de l'art contemporain, c'est-à-dire qui se cantonne à la sphère autonomisée de l'art contemporain (esthétique). Voir Heinich Nathalie, « Éthique et art contemporain : une comparaison franco-américaine », *Nouvelle Revue d'esthétique*, 2/2010 (n° 6), p. 69-79. URL : <http://www.cairn.info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-69.htm> (page consultée le 9 février 2017).

p. 18), qui trouvent un écho dans le « travail de terrain du commissaire d'exposition » (*ibid.*, p. 23). Le texte d'introduction témoigne en ce sens de la volonté de mettre en lumière les liens entre la figure de l'anthropologue et celle du commissaire : « Le commissaire est-il un compagnon de voyage de l'ethnographe, partageant ses procédures de mise en contact et d'exploration ? » (*ibid.*, p. 21)

Au cours d'un entretien mené avec Émilie Renard, commissaire associée d'*Intense Proximité*, il est apparu que ce sont les commissaires qui ont insisté auprès de l'institution pour pouvoir mener une prospection dans plusieurs pays (listés dans les avant-projets de l'exposition). Émilie Renard parle d'ailleurs d'une « méthodologie de travail visant à rencontrer les artistes dans leur lieu de vie<sup>53</sup> », ce qu'Abdellah Karroum compare à « une ethnologie du présent » (Enwezor, 2012, p. 48). Ainsi, la prospection des artistes a duré un an et demi et s'est répartie sur une vingtaine de pays, ce qui est considérable au regard du temps de mise en place de l'exposition, qui a duré trois semaines. Il semblerait donc qu'Enwezor soit très attaché à cette image d'« explorateur de territoires », tel qu'il est décrit dans la préface du catalogue, rédigée par Frédéric Mitterrand (Enwezor, 2012, p. 9).

De la même manière, Jean-Hubert Martin s'est beaucoup identifié à cette figure de l'ethnographe voyageur, en témoigne l'ouvrage qu'il publie en 2012, intitulé *L'Art au large*, qui détaille la méthodologie qu'il a adoptée pour l'exposition *Magiciens de la terre*<sup>54</sup>, en particulier le travail de terrain. Pour son récit, Martin emploie un langage familier, imitant la structure énonciative de l'oral, à la manière d'une transcription d'un carnet ethnographique. Ainsi, l'anthropologie est perçue comme « une poésie d'observation » (Enwezor, 2012, p. 11-12) où la dimension créative prévaut<sup>55</sup>.

L'observation ethnographique telle qu'elle est appréhendée par les commissaires s'affranchit des conventions narratives scientifiques, pour se voir restituer toute sa subjectivité. Cette « impossibilité du regard objectif », comme le formule Mélanie Bouteloup (Enwezor, 2012, p. 38), trouve écho à la fois dans l'histoire de l'anthropologie et de la muséographie<sup>56</sup>.

### **L'exposition comme « espace discursif »**

Comme nous l'avons vu, la légitimation des objets et savoirs exposés est un enjeu essentiel pour les biennales. L'enjeu est d'autant plus important que la question de la mise en exposition de l'altérité culturelle reste polémique<sup>57</sup>. Dans leurs discours, les commissaires insistent d'ailleurs sur une autocritique visant à

---

<sup>53</sup> Je remercie d'ailleurs Émilie Renard, qui a pu m'accorder un entretien le 7 juillet 2015 à Paris.

<sup>54</sup> Une partie de l'ouvrage est d'ailleurs consacré à la méthodologie de l'exposition. Voir Martin J.H. (2012).

<sup>55</sup> Voir *infra*, sur la lecture esthétique des objets ethnographiques.

<sup>56</sup> Elle évoque notamment les ouvrages de Bronislaw Malinowski, Michel Leiris ou Jean Jamin, qui ont permis, selon elle, de mettre en lumière une facette méconnue des missions ethnographiques, qui se voulaient pourtant objectives et scientifiques.

<sup>57</sup> En témoignent les nombreuses publications sur les expositions : citons notamment Antoine, J.-P. (2001), « Biennale de Lyon : l'exotisme pour seul partage ? », *Multitudes*, 1, p. 17-28 ; Murphy, M. (2014), *Des Magiciens de la terre à la globalisation du monde de l'art : retour sur une exposition historique*, *Critique d'art*, <http://critiquedart.revues.org/8307> (page consultée le 29 août 2016), ou encore Lucy Steeds et al. (2013), *Making Art Global (2) : Magiciens de la terre 1989*, London, Afterall.

remettre en question les positions ethnocentrées tenues jusqu'alors. Ainsi, Martin déclare dans l'introduction du catalogue que

Le défi actuel du commissaire consiste à résister aux constructions essentialistes de l'altérité sans succomber à la tentation de se réfugier dans l'autoprotection d'un universalisme trompeur et préjudiciable (Biennale de Lyon, 2000, p. 23)

De la même manière, le choix par la Biennale de Lyon comme par la Triennale de Paris de Jean-Hubert Martin et d'Okwui Enwezor n'est pas anodin. Ces deux commissaires ont fait de la diversité des cultures leur spécificité, bien qu'ils aient privilégié des approches différentes : Martin avait déjà réalisé l'exposition « légendaire »<sup>58</sup> *Magiciens de la terre*, tandis que les projets d'Enwezor témoignent davantage d'une perspective postcoloniale et critique<sup>59</sup> de la création artistique dite « non occidentale ». Malgré leurs affinités théoriques différentes, Enwezor et Martin ont tous deux fait de leur exposition ce que Jérôme Glicenstein appelle des « événements discursifs », où le débat est plus central que les objets exposés (Glicenstein, 2009, n.p.) Le premier « symptôme » de cette évolution discursive de l'exposition se trouve dans le partage de l'autorité du commissaire, qui s'entoure d'« experts » qui participent à la réalisation du projet. Enwezor s'est ainsi entouré de commissaires associés français dont le parcours reflète cette dimension réflexive et pluridisciplinaire de l'exposition :

- Mélanie Bouteloup, cofondatrice et actuelle directrice de Bétonsalon, centre d'art et de recherche, a été à l'initiative d'un partenariat avec l'Université Paris Diderot dans le but de favoriser des approches pluridisciplinaires (esthétiques, politiques, sociales, économiques) de la création artistique contemporaine ;
- Abdellah Karroum est diplômé d'un doctorat en sciences de l'information, de la communication et des arts, qu'il a obtenu en 2001 à l'Université Bordeaux Montaigne. Sa thèse, qui portait sur « Des œuvres nomades : vers une esthétique "post-contemporaine" », inaugure un travail curatorial à la jonction de la création multiculturelle et de la recherche. Au moment de l'exposition, il était basé à Rabat, ce qui a notamment permis de développer la prospection des artistes au Maroc.
- Claire Staebler a été assistante de Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, directeurs du Palais de Tokyo depuis sa création et qui rouvre ses portes en 2012 après une longue période de travaux. Le choix d'inaugurer la nouvelle configuration du musée avec la Triennale peut être d'ailleurs perçu comme un moyen d'affirmer l'image d'un lieu « ouvert, précurseur (...), sensible aux transformations du monde (...), où l'on ne réfléchit pas sur l'art mais avec l'art (...)<sup>60</sup> ».

---

<sup>58</sup> En référence au titre de l'exposition-hommage au Centre Pompidou qui a eu lieu du 27 mars au 8 septembre 2014.

<sup>59</sup> Fondateur du journal *Nka : Journal of Contemporary African Art* en 1994, il est recruté en 1996 par le Guggenheim Museum SoHo de New York et est à l'origine de l'exposition *In/Sight*, première exposition à présenter des œuvres d'art contemporain en provenance de pays d'Afrique, dans le contexte des Indépendances. Il a par ailleurs été le premier commissaire non européen à diriger la célèbre Documenta de Kassel en 2002.

<sup>60</sup> Jean de Loisy, président du Palais de Tokyo depuis 2012, <http://www.palaisdetokyo.com/fr/notre-adn> (page consultée le 13 février 2017).

Quant au catalogue d'exposition, celui-ci est qualifié d'« anthologie », conçu comme une « carte cognitive, un outil pour penser » (Enwezor, 2012, p. 11), qui « reflète le contenu théorique et conceptuel de l'exposition » (*ibid.*, quatrième de couverture). Cet aspect théorique est visible dans la proportion des éléments textuels (439 pages) vis-à-vis des éléments visuels (239 pages). Parmi les textes, nous trouvons six textes de chercheurs en histoire de l'art et *cultural studies*, commandés spécialement pour l'ouvrage, et vingt-cinq textes d'anthropologues ou écrivains de renom, écrits entre 1928 et 2009 (certains sont même des traductions inédites). L'anthologie d'*Intense Proximité* a donc davantage été pensée comme ce que Siegfried Gohr appelle un « ouvrage de référence », c'est-à-dire consacré à des débats et problématiques en histoire de l'art, visant à conduire une recherche scientifique (Gohr, 1996, p. 65), et dont on trouve l'une des premières manifestations avec le catalogue de l'exposition *Primitivism*, commenté par Clifford (1988, p. 192) et Thomas McEvelley : l'exposition du MoMA aurait initié ce modèle du catalogue massif, constitué en grande partie d'essais et dont le caractère argumentatif prévaut sur les reproductions visuelles (McEvelley, 1999, p. 21-47).

Dans le cadre de *Partage d'exotismes*, Martin s'interroge sur la façon d'« éviter le placage d'une grille d'interprétation exclusivement occidentale » (Biennale de Lyon, 2000, p. 38), et réunit pour ce faire un groupe de réflexion constitué de cinq anthropologues : Marc Augé, Alban Bensa, Jacques Leenhardt, Philippe Peltier et Carlo Severi. Ceux-ci participent à l'établissement de vingt-deux catégories dans lesquelles sont classées les œuvres sélectionnées. Selon Martin, celles-ci reposent sur la fonction de l'œuvre, son sens et sa relation aux attitudes humaines<sup>61</sup> et qui relèvent davantage de l'anthropologie que de l'art.

Ce processus d'expertise permettrait ainsi de légitimer la sélection et l'identification des objets exposés, qui articulent une approche esthétique des objets ethnographiques et une approche ethnographique des objets d'art.

## **La sélection et l'identification des objets exposés**

Dans la première partie, nous avons montré que l'exposition de biennale constituait un dispositif médiatique spécifique, marqué par l'absence de repères pouvant permettre une analyse sémiotique de l'espace. De plus, les archives des expositions conservent rarement des traces de cette mise en exposition, c'est pourquoi nous avons choisi de ne pas centrer notre analyse sur l'accrochage et de nous intéresser donc davantage à la sélection et à l'identification des objets exposés. Notre analyse se base essentiellement sur le catalogue d'exposition, qui, comme a pu le souligner Louis Marin, « substitue à la manifestation son modèle, la réexpose comme entité représentative pour un discours » (Marin, 1975, p. 54). Les analyses sémio-linguistiques que nous avons pu réaliser à propos de la construction des représentations des artistes au sein des catalogues ont montré que les termes employés par les commissaires pour désigner les objets exposés sont extrêmement révélateurs pour mettre en lumière les catégories et valeurs attribuées aux œuvres et aux artistes. Ainsi, c'est dans le but de conserver une certaine forme

---

<sup>61</sup> Les catégories sont les suivantes : exotiser, incarner, cloner, tatouer, masquer, vêtir, habiter, transporter, manger, aimer, sexuer, changer, combattre, territoires, souffrir, guérir, mourir, idolâtrer, prier, interpréter, cosmos, prédire.

de distanciation vis-à-vis de notre objet que nous privilégierons le terme d'« expôt », tel qu'il a été défini par André Desvallées et François Mairesse (2011) et qui désigne aussi bien les artefacts que les œuvres d'art, selon la façon dont ils sont appréhendés par les commissaires.

Les processus de sélection des expôts mis en place par les commissaires sont particulièrement opaques dans les deux expositions. Le seul critère qui semble prévaloir est la diversité culturelle des artistes, mise en avant dans les notices par la mention du pays d'origine. Martin insiste davantage sur cette approche géographique, allant jusqu'à spécifier, dans le cadre de la notice d'Hervé Di Rosa, le lieu de production des œuvres exposées (Bénin, Côte d'Ivoire, Rwanda, Éthiopie, etc.). Dans *Intense Proximité*, de nombreuses œuvres reproduites dans le catalogue ont été spécialement conçues pour l'ouvrage, et, mis à part les notices, il n'est pratiquement pas fait mention des expôts. Ces constats nous ont amené à nous orienter davantage vers les archives et l'analyse visuelle des catalogues.

### **Une lecture esthétique des objets anthropologiques**

Dans *Partage d'exotismes*, Jean-Hubert Martin réunit les objets issus de collections ethnographiques sous le terme d'« objet-blasons », qui ont pour but d'illustrer les catégories énoncées ci-dessus. Au sein des archives, nous avons pu retrouver la feuille d'attribution des objets-blasons aux catégories, mais il n'y est fait aucune mention des raisons expliquant ces partis pris. Pour les objets provenant d'institutions diverses (musée de l'Homme, à Paris, Conservatoire national des arts et métiers, musée de la Médecine), mais également de collectionneurs privés, Jean-Hubert Martin a essayé de réunir un certain nombre d'informations à leur sujet : une feuille de prêt détaille systématiquement les aspects techniques (dimensions, matière, date), ainsi que de la documentation, s'avérant être très inégale selon la provenance des objets. Or, ni les éléments techniques ni la plupart des informations récoltées ne se retrouvent dans le catalogue, pourtant enrichi de nombreux textes, nous poussant à nous interroger sur la lecture qui est faite des objets ethnographiques : le commissaire privilégierait-il une approche esthétique et visuelle des expôts ? Cette hypothèse semble être corroborée par la lecture du reste de la correspondance de Jean-Hubert Martin dans le cadre de cette biennale, où l'on devine une certaine recherche d'inédit et de spectaculaire : le commissaire possède déjà une idée assez précise de l'objet désiré pour illustrer une catégorie (sans qu'il y ait de trace d'une quelconque concertation avec le collège d'anthropologues réuni pour l'occasion) et active ensuite un réseau de professionnels afin de trouver cet objet. Ici, il semble que la démarche amorcée par Jean-Hubert Martin s'apparente davantage à une attitude de collectionneur que d'anthropologue. Cette contradiction avec le parti pris annoncé de l'exposition se retrouve dans le discours tenu par le commissaire dans le catalogue, qui critique également les anthropologues qui ont tendance à vouloir « tout classer, nommer et expliquer » (Biennale de Lyon, 2000, p. 37). Jean-Hubert Martin revendique ainsi la possibilité de mettre en place des « critères qui régissent l'histoire de l'art dans sa dimension universelle » (*ibid.*, p. 37), et donc un dialogue entre les œuvres d'art contemporain et les objets issus de collections ethnographiques. Le commissaire, à travers cette lecture universalisante de la création, place ainsi *Partage d'exotismes* dans la continuité de *Magiciens de la terre*.

De la même manière mais dans une moindre mesure, le discours d'introduction d'Enwezor témoigne d'un intérêt plus important pour les effets esthétiques que produisent les œuvres, qui ne sont jamais désignées de manière spécifique. Les photographies ou films de quelques artistes et anthropologues sont ainsi évoqués<sup>62</sup> : « étrange et amusante », « fascinantes », « frappantes », dotées d'une « mystérieuse aura » (Enwezor, 2012, p. 29).

### **Une lecture anthropologique des expôts**

Dans *Intense Proximité*, artistes et ethnologues sont exposés sur un même pied d'égalité, et les éléments graphiques comme les notices ont pour but de brouiller ces frontières : on y trouve par exemple des photographies prises par Marcel Griaule et Claude Lévi-Strauss mais reproduites avec leur support, à savoir les archives du musée du quai Branly. Conserver ces planches avec les informations relatives au classement archivistique confère à l'œuvre un statut davantage anthropologique qu'artistique, bien que la frontière soit parfois plus floue, par exemple pour les photographies de sculptures africaines prises par Walker Evans (qui auraient toute leur place au sein d'un catalogue de musée d'ethnographie) – il s'agit bien (selon la notice) de l'œuvre d'Evans qui est exposée et non des sculptures en elles-mêmes, malgré le fait que ce soit la première chose que le lecteur voit. Selon nous, cette démarche permet d'éviter la question de l'absence de l'auteur, qui pourrait provoquer une inégalité entre production occidentale et non occidentale, mais également de créer une filiation entre art et ethnographie, disciplines qui ne sont pas si bien délimitées par le commissaire. En effet, qu'il s'agisse d'artistes ou d'anthropologues, ceux-ci sont identifiés comme des « participants », sans qu'il soit fait de distinctions. Les expôts sont triés par ordre chronologique de date de naissance de l'auteur de façon, semble-t-il, à échapper à toute catégorisation (ce qui est toutefois déjà une forme de hiérarchisation). De la même manière, aucune hiérarchie formelle n'est faite entre les participants, qui possèdent tous une double page et le même format pour leur production. En intégrant dans une même chronologie les productions des ethnologues du XIX<sup>e</sup> siècle et celle des artistes contemporains, les commissaires créent une filiation entre les productions qui repose sur un « réalisme et [une] poésie qui se retrouvent dans les images anthropologiques et dans les œuvres d'art<sup>63</sup> » (Enwezor 2012). L'identification des expôts passe donc par une esthétique et un médium, qui participent à rendre floues les frontières entre art et anthropologie : sur 89 artistes sélectionnés dans le projet curatorial, plus de deux tiers ont des pratiques artistiques sensiblement tournées vers l'image (vidéo, films, photographie). L'intérêt pour ce médium nécessiterait une analyse bien plus poussée, mais nous pensons que l'une des raisons se trouve dans cette « crise de l'anthropologie » que Claire Fagnart évoquait : dans ce processus réflexif que mène l'anthropologie au début du XX<sup>e</sup> siècle, la photographie permet en effet de montrer le « hors-champ » : d'après les commissaires, elle est une « pièce à conviction pour prouver cette réduction du cadrage » (Enwezor, 2012, p. 40) qui a longtemps donné des œuvres et objets une vision « réductive et théâtralisée » (Enwezor, 2012, p. 29). D'un point de vue méthodologique, celle-ci est intégrée dans une démarche documentaire, d'observation et de participation. À ce sujet, Claire Fagnart a pu faire le constat que la critique de la subjectivisation de l'écrit ethnologique a rendu

---

<sup>62</sup> Lothar Baumgarten, Marcel Griaule, Tim Asch, Napoléon Chagnon, Irving Penn, Walker Evans, Claude Lévi-Strauss, Michel Leiris.

<sup>63</sup> Ce qui est loin de correspondre à toutes les productions : citons notamment le collectif Bertille Bak ou Nicholas Hlobo.

perméables les frontières entre écriture scientifique et écriture artistique (Fagnart, 2007), ce qui a notamment donné lieu à une plus grande interactivité des artistes avec les modèles (par exemple, l'œuvre de Joost Conijn) ou les publics (Rirkrit Tiravanija, *Fear Eats The Soul*). En somme, l'exposition semble reprendre et réactualiser la question de l'artiste en ethnographe développée par Hal Foster (1996).

## Conclusion

Au sein des expositions *Partage d'exotismes* (2000) et *Intense Proximité* (2012), les usages qui ont été faits de l'anthropologie témoignent d'un intérêt pour l'exposition d'artistes et de cultures non occidentales, la notion de « mondialisation » occupant en effet de nombreux discours curatoriaux depuis la fin des années 1990 et le début des années 2000. Par ailleurs, le recours aux textes fondateurs de l'anthropologie critique du début du XX<sup>e</sup> siècle témoigne d'un besoin de légitimation de l'institution, en particulier celui du commissaire d'exposition, qui en plus de faire appel à des anthropologues dans la rédaction du catalogue va jusqu'à adopter les objets et les méthodes de l'anthropologie. Ainsi, alors que les critères ayant mené à la sélection des artistes restent assez opaques, c'est le travail d'observation sur le terrain, commun à l'ethnographie, qui confère aux commissaires leur légitimité dans cette sélection, mais qui assure également la légitimité du caractère représentatif des œuvres. Ici, nous pouvons faire un parallèle entre l'évolution du rôle du commissaire et la fonction détenue par l'équipe muséographique dans un cadre muséal, qui consacre une grande partie de ses activités à la recherche. Le fait que les commissaires assument aujourd'hui de telles responsabilités peut être mis en parallèle avec les changements institutionnels et le caractère événementiel de l'art contemporain, qui conduisent les ministères et les musées à davantage faire appel à des équipes éphémères, structurées autour de *curators* indépendants qui jouissent d'un statut polyvalent, entre ethnographe, artiste, chercheur et commissaire.

La forte présence des images ethnographiques dans l'un comme dans l'autre des catalogues nous amène donc à constater ce que nous pouvons appeler une « conversion opérable », pour reprendre la notion de Michel Gauthier<sup>64</sup> (1996), qui consiste en une réappropriation et un usage de l'objet qui le fait accéder au statut d'œuvre d'art. Ainsi, d'un catalogue à l'autre, il existe une distinction entre une réappropriation d'objets que l'on pourrait qualifier d'ethnographiques et celle d'images produites par les ethnographes. Dans les deux cas, ce n'est pas tant la réalisation des images qui fait sens ici, mais plutôt ce que Goodman nomme le « processus d'implémentation » (2009), c'est-à-dire le fonctionnement de l'œuvre dans un contexte spécifique.

## Sources

Biennale de Lyon (dir.), (2000). *Partage d'exotismes*, Paris : réunion des musées nationaux.

Enwezor, O. (dir.), (2012). *Intense Proximité : une anthologie du proche et du lointain*. Paris : Centre national des arts plastiques.

---

<sup>64</sup> « Par *conversion opérable* il faut entendre la manœuvre au terme de laquelle un élément qui n'avait pas vocation originelle à fonctionner comme œuvre d'art se voit conférer le statut opérable » (p. 134).

## Bibliographie

- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Boston: Harvard University Press.
- Davallon, J. (1989). Peut-on parler d'une langue de l'exposition scientifique ? in Schiele, B., *Faire voir, faire savoir. La muséologie scientifique au présent*, Québec : Musée de la Civilisation.
- Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média ? *Public & musées*, 2, 99-124.
- Deflaux, F. (2009). *Les biennales et la "scène internationale" de l'art contemporain : l'opérativité des dispositifs d'énonciation dans la régulation des positions et des valeurs*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses.
- Debaene, V. (2010). *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris: Gallimard.
- Desvallées, A., Mairesse, F. (Dir.) (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Armand Colin.
- Dufrêne, T., Taylor, A.C. (2009). *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*. Paris: Musée du quai Branly, INHA.
- Fagnart, C. (2007). Art et Ethnographie. *Marges*, 6, 8-16
- Foster, H. (1996). *The Return of the of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. London : MIT Press.
- Gauthier, M. (1996). Dérives périphériques. *Cahiers du MNAM*, 56-57, 129-153.
- Glicenstein, J. (2009). L'exposition comme site de l'art. Dans Glicenstein, L'art une histoire d'expositions (pp.197-240). Paris: Presses Universitaires de France.
- Gohr, S. (1996). Stratégie du catalogue et signatures artistiques. *Cahiers du MNAM*, 56-57, 59-70.
- Goodman, N. (2009). *L'art en théorie et en action*, Paris : Gallimard.
- Marin, L. (1975). La célébration des œuvres d'art, notes de travail sur un catalogue d'exposition. *Actes de la recherche en science sociales*, 5-6, 50-64.
- Martin, JH. (2012). *L'art au large*. Paris: Flammarion.
- McEvilley, T. (1999). *L'identité culturelle en crise : art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*. Nîme: J.Chambon.
- Price, S. (1989). *Art primitive in civilized places*. Chicago: The University of Chicago Press.

## Résumé

Cet article analyse deux expositions internationales d'art contemporain (*Partage d'exotismes*, Biennale de Lyon 2000, et *Intense Proximité*, Triennale de Paris, 2012) qui ont adopté les objets et méthodes de l'ethnographie pour aborder la création artistique internationale, articulant œuvres d'art et images ethnographiques, alimentant le discours sur la mondialisation de l'art et sur l'altérité de textes anthropologiques fondateurs. L'objectif de cette publication est donc de mettre en lumière les évolutions des approches curatoriales, depuis les expositions *Primitivism in 20th Century Art* (1984) et *Magiciens de la terre* (1989), qui marquent les premières incursions de l'ethnographie dans les musées d'art contemporain. À travers l'analyse des catalogues d'exposition, il s'agira ainsi de montrer comment les commissaires d'expositions s'identifient aux grandes figures de l'anthropologie du XX<sup>e</sup> siècle et quelles lectures ils proposent des objets issus des collections ethnographiques.

**Mots-clés** : biennales, expositions internationales, mondialisation, anthropologie, catalogue d'exposition, *cultural studies*.

## Abstract

**The curator as Ethnographer : uses of anthropology in international exhibitions of contemporary art.**

This article analyze two International Exhibitions of contemporary art (*Partage d'exotismes*, Lyon Biennial, 2000 and *Intense Proximité*, Triennale, Paris, 2012) that have adopted the purpose and the methods of ethnographic research to deal with creation and otherness in globalized context. These exhibitions articulate artworks and ethnographic images, supplying the speech on globalization by major anthropological texts. The aim of this publication is therefore to highlight the evolutions of curatorial practices, since the exhibitions *Primitivism in 20th Century Art* (1984) and *Magiciens de la terre* (1989) that mark the first uses of ethnography in contemporary art museums. Throughout the analyze of exhibitions catalogs, we will demonstrate how curators identify themselves to major figures of XX<sup>th</sup> Century anthropology and which lectures they propose of ethnographic objects.

**Keywords** : Biennials, globalization, anthropology, exhibition's catalog, *cultural studies*, large-scale exhibitions.