

## Prologue

# Montrons ces gens que nous ne saurions voir !

En quoi consiste l'immontré d'une exposition ? Offrir à contempler n'est-ce pas aussi détourner le regard de l'obscène, dont l'*obscaenus* latin résiste même au dévoilement étymologique ? Peut-être « ce qui vient à gauche » (*scaevus*), hors du champ du regard, de fort mauvais augure... L'objet exposé projette des ombres auxquelles le regard ne s'attache pas. Comme il s'agit toujours d'exposer l'homme, sous la figure singulière qu'il prend selon les moments de l'histoire – les hommes, à tour de rôle ou collectivement –, saisie dans la matérialité travaillée d'une image, toute exposition procède d'une genèse hors-champ. Ce qui la soutient est mystérieusement absent.

« L'objet de l'histoire de l'art, dit Pierre Bourdieu, de l'histoire du droit, de l'histoire tout court est d'établir ces catégories [qui permettent de construire le sens du monde], de les porter au jour au lieu de projeter sur l'œuvre historique, ou étrangère, des catégories non analysées. C'est la fameuse formule de Durkheim : si l'inconscient c'est l'histoire, alors l'histoire véritable est l'histoire de l'inconscient historique<sup>1</sup>. [...] L'inconscient c'est l'histoire, le véritable objet de l'histoire, c'est l'histoire de l'inconscient historique, [...] c'est-à-dire au fond de ce que les œuvres ou les actions cachent en les montrant<sup>2</sup>. »

C'est à la recherche de cet inconscient que partent les contributions de ce numéro d'*Enquêtes et documents*.

Le public convié au spectacle de l'objet exposé au grand jour est pris dans une communication dont le message efface derrière lui les traces qu'une histoire sociale problématique aurait laissées. Dans la construction des États-nations postcoloniaux, par exemple, les peuples des nouvelles entités politiques encore en formation se présentaient aux yeux des promoteurs de la nation unifiée comme une pluralité inappropriée de cultures ethniques et d'organisations sociales dispersées. De nouvelles élites se dotèrent d'institutions mémorielles diverses chargées de glorifier la naissance de la Nation.

Au premier rang de ces institutions pensées pour montrer un passé, dont la part problématique ne souffre pas l'éclairage des vitrines, sont les musées et les « monuments de papier », où arts, érudition et sciences sont supposés avoir partie liée. Dans les musées de la Nation, les collections ethnographiques divulguèrent des objets arrachés de leur milieu originaire pour les vouer à l'exposition et les réduire au silence, ne pouvant toutefois déjouer l'indicible émotion qu'ils suscitaient et suscitent encore. Cinq travaux de ce numéro examinent tout d'abord les effets des mises en vitrine muséale et les données ethnographiques qui les entourent.

Si certains visiteurs sont parfois saisis par « ce message primitif [qui] reste si violent que l'isolement prophylactique des vitrines ne parvient pas, aujourd'hui encore, à prévenir sa communication<sup>3</sup> », c'est au prix du « malentendu poétique » dont parle **Monique Jeudy-Ballini**. Quelques masques des Sulka de Nouvelle-Bretagne, en effet, ont échoué dans les collections d'« arts primitifs » – pour reprendre un titre que les marchands refusent d'abandonner. Promis par leurs concepteurs eux-mêmes à la destruction qu'on réserve aux déchets, ces masques mis en vitrine ne sont plus que les oripeaux des puissances qui les ont abandonnés. La phase ultime des rituels sulka lors desquels les masques surgissent brièvement dans un violent saisissement collectif n'ont plus, lorsqu'ils sont définitivement déposés, le moindre rapport avec « l'événement théophanique » auquel ils ont contribué. C'est pourquoi, les « masques ayant dansé au village ne doivent jamais se survivre ». Ainsi, « à contempler cette morne relique derrière une vitrine, chacun peut se faire une idée exacte de ce que les Sulka tiennent en aversion ». Amendant la trahison du sens et de la destination de ces masques, le musée de bon aloi, suggère Monique Jeudy-Ballini, devrait inscrire sur le cartel de la vitrine : « ceci fut un masque sulka » ou « ceci n'est plus un masque sulka ».

On peut juger de l'occultation des relations coloniales qui rendirent possible l'acquisition des œuvres et la valorisation précieuse des cultures lointaines qui les avaient produites à l'aune de l'investissement d'un conservateur « éclairé » comme le docteur Étienne Loppé. En poste au Muséum d'histoire naturelle de La Rochelle au début du xx<sup>e</sup> siècle et pendant quarante années, il jeta son dévolu sur les objets océaniens en justifiant, rappelle **Élise Patole-Edoumba**, de leur rareté, de leur authenticité, de leur ancienneté, enfin de leur valeur patrimoniale et de la nécessité de les sauvegarder. Évoquant dans ses écrits des objets marquisiens, il justifie « la légitimité d'une acquisition » par la disparition des peuples producteurs. La grande valeur muséologique d'un artefact est liée au fait que celui-ci ait survécu à son auteur. Ces « pièces rarissimes [...] montrant la culture si spéciale [d'un] peuple en voie de disparition » sont dignes de venir enrichir les collections du musée. Un même souci de sauvegarde des espèces naturelles détermina sa politique de taxidermisation. Qu'il s'agisse de faune sauvage ou de peuples autochtones, le critère d'inscription

au catalogue du musée dépendait du coefficient de rareté. Dans un même ordre d'idées, s'intéressant aux Collectivités et Territoires d'Outre-mer du Pacifique français, **Marion Bertin** montre comment le musée et la vitrine jouèrent un rôle majeur, dès le début du xx<sup>e</sup> siècle, dans la définition du « chef-d'œuvre ». Inventant « Salle des Trésors » ou « Musée imaginaire », quelques grandes institutions occidentales affirmèrent que la valeur exceptionnelle – esthétique, culturelle, sociale... – des objets recueillis aux quatre coins du monde était intrinsèque à l'objet lui-même. L'histoire des agents qui jalonnèrent sa trajectoire jusque sous les lumières des vitrines faisant partie des accessoires informationnels.

On pourrait croire que la tentation « inconsciente » d'invisibiliser les acteurs en exposant leurs productions symboliques diminuerait considérablement dès lors qu'il s'agirait d'exposer les acteurs eux-mêmes. Ainsi, la conception des musées de l'immigration qui virent le jour dans le sillage du musée de l'Immigration d'Ellis Island de New York devait jeter un regard neuf sur la complexité du peuplement des jeunes nations. **Pilar González Bernaldo de Quirós** retrace la genèse de celui de Buenos Aires, dont le choix consista à « restituer le passé par le pouvoir évocateur de quelques objets destinés à faire revivre un passé déshistoricisé ». L'historienne contextualise cette initiative du début des années 2000 qui visait à rappeler les composantes européennes de la nation argentine en effaçant toute mention des contributions migratoires limitrophes indésirables. Rien, d'autre part, « sur les réactions xénophobes envers les immigrants européens ni sur les racistes enflammés ou antisémites de la société argentine ». De même, « aucune référence à la traite des blanches qui était pourtant organisée par les réseaux migratoires, ni aux violences intra ou extra-communautaires ». Le récit national de l'immigration argentine se dotait ainsi d'une écriture muséale chargée d'expurger toute évocation des discriminations et des rapports de domination constitutifs de la fondation nationale. Nulle place, en effet, pour « les peuples-bris » :

« Abolir la place de l'autre : voilà exactement ce qu'implique le partage compris en mauvaise part, celle qui veut garder l'exclusion, la partition, la hiérarchie, et renonce dès lors à toute mise en commun. Voilà ce qui, dès lors, fait des peuples le hors-cadre, le hors-champ de la représentation classique. *Le peuple* peut sans doute avoir été héroïsé, idéalisé, unifié dans les mots d'ordre révolutionnaires ou pseudo-révolutionnaires : peuple-bloc, combattant pour le meilleur ou asservi pour le pire [...]. Mais *les peuples*, les peuples-bris, les fragments, les débris ? [...] Quand le peuple signifie l'unité du corps social – le *dèmos* grec, le *populus* romain – et fonde l'idée de nation, sa représentation va de soi et, même, s'impose à tous. Mais quand il dénote la multiplicité des bas-fonds – *polloï* en grec, *multitudo*, *turba*, *vulgus* ou *plebs* en latin –, alors sa figuration devient le lieu d'un conflit inapaisable<sup>4</sup>. »

La « multiplicité des bas-fonds » est un immontrable. Elle est désignée par les élites des nouvelles républiques comme un obstacle fondamental à l'évolution de la communauté nationale. Les efforts politiques pour construire ou consolider ces États-nations cherchèrent à masquer une diversité jugée problématique ou tâchèrent d'en contrôler les représentations. Leur consolidation exigeait que la fabrication obstinée des identités nationales assumât en même temps l'occultation des conditions historiques dans lesquelles des biens symboliques venaient les représenter et former les collections patrimoniales.

Mais il serait réducteur de penser que ces opérations sont le seul fruit de relations coloniales ou postcoloniales. Elles apparaissent dans les sociétés les plus diverses dès qu'il s'agit de refuser à un groupe particulier une contribution positive à la production des biens dont la valeur sociale est unanimement reconnue. Certains groupes, en effet, dont la disgrâce prégnante n'est jamais explicitée, ne peuvent être reconnus comme *créateurs* des biens qui suscitent l'admiration, le désir ou la convoitise des publics pour lesquels on les expose. Ainsi, les Mélanésiens de Maré, aux îles Loyauté, admettent d'*innommables* représentants lors des cérémonies de mariage à condition de les maintenir à l'écart du grand rituel d'exposition des dons de la fratrie clanique et de dissimuler les offrandes qu'ils ont apportées. Cette mesure appelle ensuite, lors des funérailles, un droit de prédation sur les biens du défunt en faveur de ces mêmes partenaires. **Charles Illouz** montre qu'entre le rituel et la farce, un bien peut être séparé de son producteur désigné comme infréquentable. Le statut des biens redéfinis dans une telle relation présente alors une étrange ressemblance avec celui de la marchandise exposée en vitrine, qui interdit, elle aussi, toute possibilité de remonter à son auteur et suscite la convoitise de deux interlocuteurs, anonymes l'un pour l'autre : le marchand et le client.

Dans le comparatisme sans frontière auquel se sont livrés les contributeurs de ce numéro, une catégorie se précise dans le sillage de celle du montrer-cacher au titre de laquelle chacun est venu proposer une illustration : l'exhibition dissimulante au service de rapports coloniaux ou d'intérêts politiques bien compris. Derrière des objets brillamment valorisés et exposés aux regards du public, des groupes d'acteurs sociaux disparaissent ou n'apparaissent que comme l'ombre de ce qu'ils sont ou de ce qu'ils furent. À ce stade, il n'est pas inutile de revenir sur une évidence. C'est, en effet, au public spécialement destinataire de l'exposition que la part maudite<sup>5</sup> de la genèse de l'objet exposé est cachée. L'objet séparé de sa vérité historique n'en produit pas moins l'effet escompté sur le spectateur dont l'intérêt, oscillant entre l'ennui et la fascination, ne repose que sur une pure relation visuelle et sur des dispositions culturelles très variables. Nul sens obvie, en effet, pour ces objets posés là. Nul lien nécessaire d'ailleurs entre l'objet et le public. Le solipsisme du public errant parmi les objets proposés au regard, et dont chacun semble détenir un message informulé, n'autorise que de possibles, ou d'improbables, commentaires.

Il est vrai que cet égarement des commentaires – qui relève notamment de l’indistinction des publics attendus : le public national et international! Les visiteurs, dit-on aussi... – est initié parfois par les meilleures intentions des administrateurs des collections et des commissaires d’exposition. **Christophe Giudicelli** dévoile ainsi le projet des intellectuels argentins de redonner place au patrimoine indien. Après avoir assumé un discours d’extinction des populations de l’ancienne province du Tucumán, ils entreprennent, au début du xx<sup>e</sup> siècle, de reconstruire un passé glorieux et se consacrent, à l’inverse, à l’intégration de ces anciennes cultures amérindiennes dans le récit national. Cherchant à exalter la grandeur des civilisations calchaquíes du nord-ouest andin « disparues », ils ne s’intéressèrent aux Indiens vivants de cette région, à leurs yeux sans rapport généalogique avec l’objet de leur recherche, que pour y recruter la main-d’œuvre des fouilles. Selon l’expression populaire la plus adéquate : plus invisible que cela, on meurt.

Quelles que furent les entreprises d’exhibition, il s’agissait toujours de travailler à la fabrication de représentations collectives idéales d’une nation ou d’un groupe ethnique. Les modalités de présentation, d’exhibition de soi et des autres, les mises en scène des individus et des peuples, faites de projections continues ou de coups de projecteurs, imposent d’analyser les façons dont furent pensées des identités ou des altérités culturelles. Ainsi, comme le montre **Philippe Colin** à propos de la presse illustrée colombienne des années 1910-1930, la photographie, la reproduction éditoriale d’images qui parlaient d’elles-mêmes, constitua une forme spécifique du discours iconique. Cette modalité de reproduction, supposée fidèle et objective, naturaliste de la réalité, « joua un rôle fondamental dans la reconfiguration des imaginaires raciaux », soumettant au regard du lecteur progressiste un autre, figé dans son environnement avant même qu’un cliché photographique ne le saisisse, qu’il était ainsi aisé d’opposer au « désir cinétique de modernité ». Crédité d’une sorte d’impartialité technologique, le procédé photographique mettait en évidence la dégénérescence raciale et annonçait la disparition inévitable. L’usage « biopolitique » de la photographie permettait d’exposer ainsi « la vie nue », d’exposer à la mort<sup>6</sup>.

Ce travail d’exhibition s’appuyait par ailleurs sur des objets spécifiques – emblèmes, monuments, pavillons, œuvres d’art ou objets d’apparence plus triviale. Il profitait souvent, pour ce faire, de moments-clés – commémorations, célébrations, anniversaires... – censés raffermir le collectif. Il identifiait enfin des lieux jugés emblématiques ou stratégiques – espaces ouverts ou fermés, places, bâtiments nationaux, etc. Mais parce qu’il visait à faire sens en actualité et pour la postérité, il suivait diverses modalités de mise en scène au service propagantiste du moment et du consensus idéologique à forger. C’est ce que montre **Françoise Martinez** en comparant les usages politiques des célébrations des premiers centenaires de l’indépendance dans trois pays

et sous trois régimes qui s'efforcèrent, pour l'occasion, de présenter la plus belle vitrine d'eux-mêmes. À travers ce qu'elle nomme des « monuments de papier », ouvrages luxueux destinés à exalter la richesse du territoire comme celle de l'histoire nationale, le Mexique, la Bolivie et l'Équateur dressèrent des récits-portraits de leurs nations, en gommant tout ce qui pouvait ternir l'image de soi vers laquelle ils tendaient. Ces choix quant à ce qui devait être montré et caché révèlent ainsi de multiples cécités politiques voulues, au service des utopies nationales poursuivies.

Ainsi, *montrer* consistait en même temps à *cache*r. Au-delà des emblèmes de la souveraineté ostensiblement exposés et des héros costumés présentés sur toutes sortes d'estrades commémoratives, au-delà des vitrines les plus diverses déployées dans l'espace patrimonial, opèrent invisiblement les rapports sociaux coloniaux ou postcoloniaux ainsi soustraits aux regards des publics nationaux soumis au spectacle immortel de la glorieuse fondation de la patrie. Certains individus ou groupes furent soudainement consacrés par leur « mise en vitrine », tandis que d'autres furent relégués au second plan, ou passèrent aux oubliettes. Parfois les mêmes peuples ou groupes ethniques oscillèrent entre l'oubli et la remise au goût du jour, effacés un temps, ressuscités plus tard, au gré des croyances à forger ou des projets de construction nationale. **Pascal Bouchery** décrit l'exemple des multiples « minorités nationales » chinoises auxquelles s'applique, depuis le début des années 1980, une politique autoritaire de valorisation touristique du capital ethnique du pays. Réduites à quelques attributs folklorisés, les identités ethniques s'exposent en spectacles réglés. Des services de fonctionnaires sont mobilisés pour l'écriture de scénarios essentialisant les identités régionales synonymes de jeunesse et dynamisme, démontrant des dispositions innées pour le chant et la danse, et affirmant qui plus est un attachement spontané à la patrie chinoise. La relation de condescendance politique entre les minorités et la société *han* majoritaire rappelle fortement l'asymétrie paternaliste de la relation coloniale. La « réification des cultures des minorités et leur consécration au titre de patrimoine national [...] tend cette fois à occulter tout changement » et à muséifier « *in vivo* des cultures minoritaires ».

Ce travail de collecte et d'exposition qui anime les pouvoirs publics et les élites intellectuelles, dès lors qu'il s'agit de consolider des États-nations et de façonner le peuple donné à voir, est au cœur du texte de **Paz Nuñez Regueiro**. Comment une élite politique, chilienne cette fois, peut-elle s'accommoder, dans sa constante réaffirmation de l'unité nationale, de la composante mapuche de sa population? Tour à tour montré ou invisibilisé dans les musées nationaux, « érigé au statut d'ancêtre de la Nation puis déchu de son statut à compter du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », le Mapuche fait ainsi l'objet d'une oscillation traduisant la volonté de l'intégrer à la vitrine nationale comme élément d'un passé révolu, et celle de le voir disparaître comme candidat au monde présent.

Ce « peuple » a également été conceptualisé dans la rhétorique plus récente d'Hugo Chávez visant à promouvoir une certaine perception de la nation vénézuélienne. **Natacha Vaisset** étudie les parts d'ombre et de lumière laissées à ce peuple vénézuélien, dans et par l'institution scolaire des années 2000, qui prit en charge ce travail d'exposition-occultation. Ce peuple idéalisé devait être « le garant et l'artisan principal » de la cohésion nationale, puisque, comme l'avait déjà annoncé Bolívar, référence omniprésente du chavisme, c'est « le peuple qui veut, le peuple qui agit, le peuple qui peut<sup>7</sup> ». Ce sont bien néanmoins les élites dirigeantes qui s'expriment sur le peuple et s'efforcent de le montrer tel qu'elles voudraient qu'il fût. Elles prétendent ainsi refuser les inégalités et vénérer leurs pères, acteurs de la libération nationale, de Bolívar à Chávez. L'institution scolaire devient alors tout autant le lieu d'apprentissage d'une histoire commune que le creuset de formation d'un peuple unifié et uni, autour de ses héros... et de son chef d'État.

Les « peuples » – objets montrés ou sujets regardant – dévoilent une image spéculaire trouble et troublante : l'autre dont l'exposition n'admet que des faux-semblants. Dans les multiples vitrines patrimoniales, l'impératif des conditions ostensibles de la dignité nationale repousse dans l'angle mort des insignifiances les formes persistantes de cultures éparses, ou les réifie par quelque effet de lumière savante dans le discours décoloré de ses inventaires.

Charles ILOUZ et Françoise MARTINEZ

## NOTES

1. Voir DURKHEIM Émile, 1969, *L'Évolution pédagogique en France*, Paris, PUF, p. 18-19.
2. BOURDIEU Pierre, 2013, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Raison d'agir/Seuil, p. 83-84.
3. LÉVI-STRAUSS Claude, 1975, *La Voie des masques*, Albert Skira, tome 1, p. 20.
4. DIDI-HUBERMAN Georges, 2012, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 107-108.
5. Cette expression, qui prend un sens précis chez Georges Bataille à qui nous l'empruntons, n'a de pertinence ici – en bonne licence comparative – que rapprochée de l'exemple aztèque, où le sacrifice humain constitue la dépense catastrophique du surplus d'énergie dont dispose le souverain. D'une certaine façon, pour *donner à voir* un peuple, il faut en sacrifier la part la plus vive. Voir *La Part maudite*, 1967, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 83 sq.
6. AGAMBEN Giorgio, 1997, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil.
7. BOLÍVAR Simon, 1821, *Carta al general Santander*.