



# CeROArt

Numéro 1 (2007)  
Objets d'art, œuvres d'art

---

Bernard Müller

## Le « Jardin d'Amour » de Yinka Shonibare au musée du quai Branly ou : quand l'« autre » s'y met

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Bernard Müller, « Le « Jardin d'Amour » de Yinka Shonibare au musée du quai Branly ou : quand l'« autre » s'y met », *CeROArt* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 15 octobre 2007. URL : <http://ceroart.revues.org/index386.html>  
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : CeROArt asbl  
<http://ceroart.revues.org>  
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://ceroart.revues.org/index386.html>

Document généré automatiquement le 30 septembre 2009.

© Tous droits réservés

**Bernard Müller**

# **Le « Jardin d'Amour » de Yinka Shonibare au musée du quai Branly ou : quand l'« autre » s'y met**

## **1) Introduction**

- 1 Inaugurée le 3 avril, l'exposition « Jardin d'Amour » de l'artiste britannique d'origine nigériane Yinka Shonibare a fermé ses portes le 7 juillet 2007.
- 2 Les palissades qui dessinaient les allées du labyrinthe ont été démontées, les mannequins inspirés de tableaux de Fragonard tout de wax vêtus ont été emballés dans des caisses qui ont regagné par camion les entrepôts de la galerie Stephen Friedman à Londres, avant d'être affrétées sur le prochain site de la tournée annoncée, mais encore inconnue ce jour.
- 3 Le public a pu y découvrir une installation où, selon le commissaire et ancien directeur du projet muséographique du musée du quai Branly Germain Viatte, « Yinka Shonibare invente un étonnant « Jardin d'amour », une parodie de l'imagerie rococo inspirée des « Progrès de l'amour » de Jean-Honoré Fragonard. Des couples d'amoureux vêtus de tissus africains anachroniques s'égaillent dans les frondaisons, fontaines et bosquets d'un labyrinthe. Leur prospérité et leur insouciance s'établissent selon Shonibare, sur l'exploitation coloniale des « terres » lointaines et sur l'esclavage... ».
- 4 L'installation « Jardin d'amour » inscrit les tableaux de Fragonard dans un système de références inattendu, qui est conçu par l'artiste pour déranger. Yinka Shonibare, le Nigérian, s'approprie des chefs d'œuvre de la culture européenne en nous encourageant à regarder autrement à la fois les « classiques » européens et la démarche d'un artiste africain. Ce faisant, il transforme ces tableaux en prenant la liberté de les mettre en scène en trois dimensions, par le moyen de mannequins à taille humaine et en les revêtant de « tissus africains ». Le procédé n'est pas nouveau, mais ce qui choque toutefois est que, cette fois-ci, ce soit aujourd'hui un artiste africain qui procède à cette « désacralisation », d'autant plus inacceptable qu'elle est le fait d'un artiste issu d'une ancienne colonie, en l'occurrence britannique. Il s'accapare ainsi l'aura<sup>1</sup> des œuvres en question ; et fait « du Shonibare » avec « du Fragonard ». Nous y reviendrons.
- 5 L'occasion se prête ainsi au bilan de cette expérience inédite au musée du quai Branly dans sa dimension, annonciatrice - je l'espère - d'une politique affirmée en matière d'art contemporain. Le point de vue à partir duquel j'écris ces lignes est celui d'un observateur participant puisque que je fus commissaire adjoint de l'exposition, plus particulièrement en charge de la conception et de la mise en œuvre du catalogue<sup>2</sup>. Il s'agit dès lors de porter un regard analytique sur une expérience curatoriale, ce faisant, le commissaire adjoint devra laisser la place à l'anthropologue, pour faire émerger une critique qui se veut constructive.
- 6 En tant que collaborateur régulier, mais non permanent du musée du quai Branly, il me parut intéressant de participer à ce projet, car il permettait de révéler un champ de tensions idéologiques, en rappelant que le musée est un espace de débat symbolique où s'affrontent des discours contradictoires qui ne sont pas exempts de rapports de pouvoirs.
- 7 D'un point de vue théorique, le défi de « Jardin d'amour » consiste ainsi à placer l'histoire des hommes, notamment la traite négrière et la colonisation, indissociables de l'histoire de la collecte des objets qui encerclent l'installation de Yinka Shonibare, au cœur d'un musée qui se conçoit d'abord comme un écrin d'objets dont la beauté vaudrait pour elle même.

## 2) Un « jardin d'amour » ?

- 8 « Jardin d'amour » a été spécialement réalisé pour le musée du quai Branly; cette installation s'inspire des jardins à la française et convie le public à s'engager dans un parcours dans lequel il va surprendre, en différents endroits, des couples d'amants issus des peintures de la suite des « progrès de l'amour » peinte en 1770 - 1771 par Jean-Honoré Fragonard pour le pavillon de Madame du Barry à Louveciennes (aujourd'hui conservées à la Frick Collection de New York). Pourtant, découvrant ces personnages vêtus de costumes aristocratiques d'époque, le visiteur réalise bientôt qu'ils sont réalisés dans des tissus africains (le fameux « wax ») et qu'il en résulte un étrange malaise.

### J.H. Fragonard, La poursuite



**Yinka Shonibare The Pursuit - Jardin d'amour**

- 9 L'installation est composée de trois groupes de personnages, reprenant la composition des peintures de cette série : « La poursuite », « l'amant couronné » et « les lettres d'amour ». De taille humaine, ces personnages sont dépourvus de tête ; on les observe à la dérobée au travers des frondaisons d'un labyrinthe avant de les atteindre. L'artiste a souhaité que ces couples soient présentés dans un décor qui évoque les jardins paysagers à la française (réalisé par Régis Guignard, scénographe de l'exposition).

**J.H.Fragonard, La lettre d'amour****Yinka Shonibare The Confession - Jardin d'amour**

- 10 Yinka Shonibare prolonge ici ce qu'il avait engagé avec sa première œuvre inspirée par Fragonard, L'escarpolette, acquise par le « Tate Modern » de Londres en 2001. L'artiste conçoit son installation comme un divertissement qui se joue sur fond de drame : cette joie de vivre ne se fonde-t-elle pas sur les revenus des « terres lointaines », en particulier grâce à l'esclavage, et ne trouvera-t-elle pas bientôt une fin avec la Révolution et ses décapitations ?
- 11 Avec humour et à distance, l'artiste met pourtant en lumière le rapport tragique entre deux cultures, celle des « esclaves » et celle des « nobles », celle des Africains et celle des Européens,

que tout semble opposer et qui sont pourtant dépendantes l'une de l'autre. Cette œuvre établit un lien entre, d'un côté, l'opulence, le désir de jouissance et la liberté d'esprit de l'aristocratie française d'alors et, de l'autre, la traite des esclaves qui fournissait les moyens de cette grandeur. Cette installation traite ainsi du colonialisme et de ses conséquences actuelles. Elle établit une relation sous-jacente entre le désir de maîtriser la nature, qui s'exprime dans l'art du jardin au XVIII<sup>e</sup> siècle, et la prétention de « civiliser les sauvages » par leur exploitation qui est l'alibi du projet colonial.

### 3) Une grinçante métaphore coloniale

- 12 Le titre de l'installation, « jardin d'amour », est une grinçante métaphore de l'espace colonial, sorte d'immense jardin impérial, que l'artiste se réapproprie précisément dans un musée consacré à des objets collectés pour une part importante au cours de l'épisode colonial. En effet, ce chapitre de l'histoire de l'humanité ne s'est pas déroulé dans l'« amour » et, surtout, il ne prépare pas l'« amour ». Bien au contraire, selon l'artiste, la période coloniale aurait semé les germes de la haine, en se faisant la matrice d'insupportables inégalités, en générant de terribles frustrations dont la violence, comme le terrorisme, serait l'expression aujourd'hui. Loin de contribuer au progrès, la colonisation aurait généré un ordre mondial reposant sur d'arbitraires hiérarchies rendant d'emblée impossible pour une grande partie de l'humanité l'accès aux richesses. Elle aurait contribué à mettre en œuvre une fabrique d'exclus parmi lesquels certains s'engageront dans l'engrenage de violence dont les événements du 11 septembre sont devenus les symboles. Une inégalité ancienne, presque originelle, puisque, comme le rappelle Yinka Shonibare, la société dont Fragonard fait le portrait, la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, prospérait notamment grâce à la traite négrière (littéralement : sur le dos des esclaves) ; c'est bien le travail des esclaves qui a financé le train de vie de l'aristocratie décadente bientôt transmuée en bourgeoisie émergente. En ces temps prérévolutionnaires que décrit Yinka Shonibare dans son installation, où la tempête grondait, les nobles n'ont pourtant rien vu venir, et leur tête a été décollée avec une surprise telle que leurs corps se sont figés dans leur mouvement, comme les habitants de Pompéi saisis par l'éruption du Vésuve.
- 13 Selon Yinka Shonibare, un monde économiquement et socialement très polarisé, où les écarts entre riches et pauvres s'accroissent, entre le Nord et le Sud mais aussi à l'intérieur même de chacun de ces ensembles géopolitiques, n'aura bientôt plus les moyens de contrôler les vagues de furie ; il se condamne ainsi à un remake post-moderne des jacqueries prérévolutionnaires. Les pauvres d'aujourd'hui, ceux dont les objets forment les collections des musées ethnographiques à l'instar du musée du quai Branly sont donc en train de se révolter contre les riches d'aujourd'hui, en l'occurrence ceux qui possèdent les objets en question.
- 14 Voilà comment le « Jardin d'Amour » transforme un temps, pendant quatre mois, le musée en espace de discussion où l'esthétique est un cheval de Troie, qui vient immiscer un propos critique dans un coffre-fort blindé. Cette installation a tenté de créer un tissu de tensions, transformant ainsi le musée du quai Branly en espace de négociation discursif, où se confrontent des visions différentes, souvent contradictoires, des discours dont les objets sont les supports, qu'il s'agisse de l'œuvre de Yinka Shonibare ou des 3500 pièces du plateau des collections...

### 4) Le problème du temps des « Autres »

- 15 Il s'agit de la deuxième exposition consacrée à l'art contemporain dans le musée du quai Branly. L'exposition précédente fut l'installation de Romuald Hazoumé intitulée « La bouche du roi ». La présence de l'art contemporain ne se limite toutefois pas aux expositions temporaires. L'accès au plateau des collections se fait par une rampe accédant au plateau des collections, sur lequel se « déroule » une installation/animation artistique, mêlant images et bribes de texte projetées au sol ou sur les murs, de manière à susciter chez le visiteur une phase

de désorientation. Cette installation conçue par Trinh T. Minh-Ha et Jean-Paul Bourdier est envisagée, précisément, comme un « rite de passage »<sup>3</sup>.

16 Bien qu'elle fasse l'objet d'une attention particulière, la politique en matière d'art contemporain demeure encore timide au musée du quai Branly. La mission première du musée du quai Branly est en effet de conserver 280 000 objets issus d'ailleurs ; c'est-à-dire de partout sauf de chez nous, les Européens.

17 Il semblerait toutefois que le principe d'une programmation d'artistes contemporains, pas forcément européens de surcroît, aille à l'encontre d'une dynamique « naturelle » propre aux musées consacrés aux « Autres ». Il s'agit d'un frein théorique dont les conséquences sont pratiques ; dans la mesure où elles affectent la pratique de commissaire d'exposition en contraignant le commissaire à justifier une démarche qui, dans un autre contexte (celui d'un musée d'art contemporain par exemple), irait de soi.

18 Aussi, la présence du « Jardin d'amour » semble avoir posé un problème aux visiteurs du musée. Ces réactions sont révélatrices du « blocage » théorique évoqué plus haut. En effet, la lecture des réactions du public apportées dans le livre d'or de l'exposition montre que la programmation d'une installation d'art contemporain dans un musée *a priori* dédié aux « arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques » à de quoi surprendre. Cette surprise se traduit souvent par un rejet du « corps étranger » que forme tout à coup l'œuvre contemporaine ; comme si l'« autre » faisait peur quand il s'adresse directement à « nous », sans médiation scientifique. L'ethnologie n'aurait-elle par pour fonction de nous rapprocher mais de nous en éloigner en plaçant l'« autre » dans un autre monde ?

19 Après un rapide survol des commentaires du livre d'or, on se rend vite compte qu'une frange importante du public des *aficionados* des « arts premiers » n'apprécie pas le « jardin d'amour » dont il ne comprend pas la portée, ni la raison d'être dans ce musée, juste à côté d'une autre exposition qui, elle, répond parfaitement aux attentes. « Jardin d'amour » jouxte en effet une autre exposition, « Nouvelle Irlande » (Commissaire : Philippe Peltier). Le parti pris curatoriale fut en effet de jouer sur cette proximité au point de réaliser des points de passages entre les deux expositions, les méandres du labyrinthe de Yinka Shonibare débouchant subrepticement sur une salle de l'exposition consacrée à des rituels funéraires. Pour beaucoup cette association n'est autre que sacrilège. Il est à souligner que les partisans d'une approche « mystico-esthétique » et les tenants d'une approche « ethno-fonctionnelle » se donnent ici la main<sup>4</sup> pour refuser d'entendre ce qu'essaie de dire l'artiste à travers son installation. Ils refusent obstinément de se laisser prendre à son jeu. Sans doute perçoivent-ils le risque de se mesurer à un maître de l'artifice dans un musée dont le principal ressort est précisément l'illusion ; l'illusion de l'altérité fascinante est produite par une scénographie conçue à cet effet.

20 En pénétrant dans le « jardin d'amour » on pénètre dans une terre inconnue, à bien des égards plus étrange encore que le fin fonds de la forêt de la Nouvelle-Irlande. Dans cette forêt-là il y a un danger inédit : il y a « nous » qui est rappelé par la présence des miroirs qui viennent fermer les sorties du labyrinthe. Un « nous » incontournable dont le reflet évident et reconnaissable contraste avec les apparitions quasi holographiques du plateau des collections.

## 5) Une scénographie qui nous emmène chez l'autre

21 Vu de l'extérieur, le plateau des collections, sur pilotis, semble suspendu au dessus d'un nuage vert (cette impression se renforcera au fur et à mesure que le jardin de Gilles Clément s'étoffera au fil des saisons); de l'intérieur la lumière tamisée dématérialise les objets en les entourant d'un halo de mystère que le public est invité à dissiper en se faisant lui-même amateur/connaisseur.

22 On pénètre sur le plateau des collections en y accédant par la rampe et après avoir enjambé la dernière (ou la « première » ?) inscription projetée au sol de l'installation de l'artiste nord-américaine d'origine vietnamienne Trinh T. Minh-Ha : « L'entrée en soi s'ouvre sur l'autre ».

- 23 A partir de ce point, clairement matérialisé par un changement de la couleur du lino très « seventies » qui couvre le sol, le spectateur est invité à rompre avec son personnage social, sa persona, littéralement à changer d'état d'esprit, en ouvrant des capteurs que d'ordinaire il ferme, de manière à s'immiscer dans le monde des « autres ». Exercice difficile, tant il est avéré que ce monde- là est une construction imaginaire réalisée par ceux qui sont du côté des collecteurs, collectionneurs ou des conservateurs. L' « autre » est un fantasme, un hologramme, une construction mythique dont l'idéologie moderne eut un temps besoin, mais qui semble aujourd'hui caduque, au regard du constat de la mise en relation généralisée des sociétés.
- 24 Le langage architectural est très théâtralisé, et les éléments du décor fonctionnent comme d'excellentes didascalies. Il nous faut ainsi redécouvrir en nous un continent perdu dont les « autres », les primitifs premiers, seraient toujours et encore les habitants, presque malgré « eux ». Il s'agit donc de refaire vivre en « nous » une dimension que le « progrès » et la « civilisation » nous portent à délaissier, et que les « autres », ceux d'avant la modernité, auraient su préserver.
- 25 Ces « autres » qui auraient entre « eux » plus de choses en commun que « nous » avec n'importe lequel parmi « eux », comme si la catégorie du « non-occidental » conférait un statut identique à des milliers de sociétés et de cultures aussi diverses que variées, et bien souvent plus proches de « nous » que nous avons coutume de le penser. Selon quelle élucubration anthropologique un aborigène d'Australie serait-il plus proche d'un pêcheur d'Amazonie, plutôt que d'un berger des Landes ou d'un basketteur américain? Il y aurait donc un incommensurable fossé entre « nous » et « eux », une irréductible frontière culturelle qui nous empêcherait de comprendre, mais dont le seul accès serait la sensibilité esthétique. La beauté que nous percevons dans ces objets serait une trace mnésique, le sentiment de souvenir au temps où « nous » aussi étions comme « eux ». Cette dernière à l'abri des dégâts de la raison moderne saurait réveiller le primitif qui sommeille en nous ; et permettre ainsi une surréaliste communication, plus proche en effet du spiritisme ou de l'écriture automatique que d'un véritable « dialogue entre les cultures », en essayant d'en réduire l'asymétrie ou tout au moins en tentant de créer les conditions d'une équivalence du poids de la parole.
- 26 La catégorie de l'« autre », comme celle de société « première », « primitive » ou « non occidentale », extrêmement vague du point de vue scientifique, est une étiquette collée sur une myriade de sociétés qui n'ont bien sûr pas été préalablement consultées. Cette appellation résulte d'une assignation qui n'a pu se faire que dans le contexte bien particulier, non pas des sociétés d'origines des objets, mais dans la relation qui s'est construite entre « nous » et les « autres » depuis le jour où Christophe Colomb ouvrit le grand bal de la conquête du monde pour une poignée de Nations européennes. Il faut rappeler que les objets conservés au musée du quai Branly ont été collectés à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la veille de la seconde guerre mondiale. La période qui a vu considérablement croître les collections fut donc celle de la conquête coloniale. On peut donc avancer que 70 % des objets conservés au musée du quai Branly l'ont été entre 1880 et 1939. Soit plus de 50 ans de collecte intensive qui correspondent grosso modo à la période au cours de laquelle les puissances coloniales européennes constituèrent leurs empires, puisque qu'en 1880, les Européens ne contrôlent que 35 % de la superficie de la planète, alors que cette proportion s'élève à plus de 84,4 % en 1914.
- 27 Ces objets nous donnent donc surtout une idée des sociétés non-occidentales et de l'état des relations internationales à cette époque, soit juste avant de se voir annexées aux empires coloniaux, au moment précisément où les colons affirmaient agir au nom d'une mission civilisatrice. Ce discours trouvant des arguments dans le caractère « sauvage » de sociétés considérées primitives qu'il fallait civiliser, c'est-à-dire sortir d'un certain état de nature supposé. C'est là que se pose le «jardin d'amour », inspiré du jardin à la française dont la beauté réside dans la dextérité du jardinier à maîtriser la nature. Pour Yinka Shonibare, le

colon est un jardinier et l'Africain – le « sauvage »- une herbe folle qu'il convient de tailler à la manière des haies du jardin à la française.

## 6) Une architecture qui enferme le temps

- 28 Le plus précieux des trésors que recèle le musée du quai Branly est le temps. C'est à ce pactole que s'attaque Yinka Shonibare en gentleman cambrioleur. L'installation « Jardin d'amour » parle de l'histoire ; ce faisant il touche un tabou, une zone délicate que seuls les spécialistes seraient habilités à pénétrer. Le temps c'est le jardin du roi. L'anthropologue Jonathan Friedman nous rappelle : « [...] Le musée de type ethnographique -historique ou -archéologique entretient une relation privilégiée avec la constitution du pouvoir d'État ; sans toutefois empêcher l'autonomie de certaines activités se déroulant en son sein. L'institution en tant que telle peut-être envisagée comme un développement historique des collections de chefs, des rois et des empereurs ; et les objets qui y sont présentés constituent précisément des personifications de l'État ou d'institutions étatiques subordonnées »<sup>5</sup>.
- 29 Rappelons que « Jardin d'amour » est sensé se dérouler à un moment bien précis de l'histoire : nous sommes à la veille de la révolution française, invité à partager l'insouciance luxueuse d'une aristocratie qui ne voit pas sa fin venir. L'action se situe « juste avant » ; où le spectateur d'aujourd'hui connaît la suite de l'histoire ; il sait que les têtes vont rouler, mais les personnages eux ne le savent pas, du moins se comportent-ils comme tels, préoccupés (obsédés ?) qu'ils sont par leur vie amoureuse et sentimentale, turlupinés par d'autres conquêtes guères coloniales ou à peine, alors qu'en Haïti gronde déjà la révolte qui verra quelques années plus tard (révolte du 22 août 1791) l'avènement du premier gouvernement libre dirigé par des descendants d'esclaves.
- 30 Yinka Shonibare introduit donc une dimension historique dans le musée du quai Branly. Il rappelle un contexte, celui de la traite négrière et conséquemment de la colonisation, sujets que le musée du quai Branly manipule avec d'innombrables précautions, préférant œuvrer pour une valorisation « allochronique » des objets et des cultures qui en sont les auteurs. Ce concept fondamental a été élaboré par l'anthropologue Johannes Fabian dans un ouvrage fondamental intitulé à brûle pourpoint « Le Temps et les Autres »<sup>6</sup>.
- 31 Fabian, dans l'introduction de la traduction française de cet ouvrage paru pour la première fois aux USA en 1983 écrit : « Il fut un temps où parler des « autres » en anthropologie allait de soi. Ces temps ne sont plus. Pour comprendre ce qu'il s'est passé nous devons remonter jusqu'aux origines. Autant que je m'en souviens, l'Autre - comme désignation (et sans doute comme concept) - a fait des débuts relativement discrets dans l'anthropologie anglo-américaine. Il n'a pas véritablement surgi sur la scène comme un coup de tonnerre et l'on pourrait même dire qu'il s'est introduit subrepticement en anthropologie. L'« Autre » (adjectif ou nom, capitale ou pas, pluriel ou singulier, avec ou sans guillemets), en tant qu'objet de l'anthropologie ne semblait pas demander d'avoir recours à une notion plus élaborée que celle que nous offrirait le sens commun. Le terme s'avérait bien pratique puisque son caractère très vague et général permettait de continuer de discourir sur le sujet de nos recherches tout en évitant d'employer des expressions devenues douteuses depuis la décolonisation alors toute récente. Les sauvages, primitifs et autres populations tribales portaient désormais le masque des « autres ».
- 32 Au XIX<sup>e</sup> siècle, les anthropologues considéraient que les rites, les mythes et les coutumes des « primitifs » appartenaient au passé de l'humanité. Les étudier revenait à faire un pas en arrière dans « notre » l'histoire. Ce paradigme qui caractérisait les théories évolutionnistes serait toujours d'actualité ; et permettrait donc toujours d'informer la méthode employée par les sciences sociales. Pour Johannes Fabian, en effet, les courants modernes de l'anthropologie (fonctionnaliste, structuraliste, et pour partie culturaliste) n'ont absolument pas cessé de projeter l'objet de leur savoir dans un « autre temps » (autrement dit dans une « allochronie »). Entre la rencontre « sur le terrain » et la production scientifique, bien des choses se passent

qui, sous couvert d'esprit de science, s'emploient à mettre à distance les acteurs de la scène : évitement de la narration, bannissement du sujet, présent ethnographique, formalisation, transcription visuelle de ce qui fut, en réalité, un « morceau de vie », mise en place de médiations symboliques.

- 33 Il en va de même dans la formalisation muséale de ces connaissances où l'architecture, comme je l'ai montré plus haut, ou les transcriptions muséographiques, la scénographie, le choix des supports didactiques « illustrant » les objets, etc. Tous ces procédés – de la théorie anthropologique à sa formalisation muséale – ne sont, dans l'esprit de la théorie de l'allochronie développée par J. Fabian, qu'une collection d'artifices épistémologiques contribuant à produire la distance nécessaire au maintien de la supériorité savante, et donc à la hiérarchie des sociétés. L'objectif en est d'ôter toute « co-temporalité » aux sauvages et aux primitifs, en mettant hors-jeu les objets des « autres ».
- 34 La beauté plongée dans le mystère de la nuit des temps, qui caractérise l'ambiance du plateau des collections du musée du quai Branly, permet peut-être davantage de saisir la « polysémie des objets »<sup>7</sup>, de révéler la multitude de leurs attaches, en tentant de les sortir de leur « entanglement »<sup>8</sup>(que l'on pourrait traduire par « enchevêtrement ») à laquelle les condamne la muséographie ethnographique dite classique. Ainsi, le pari pris dit « esthétique » a finalement l'avantage de ne pas dissimuler -faute de les révéler- les multiples attachements dont témoigne la biographie de l'objet, depuis son « origine » jusqu'au musée. Ce « flou »<sup>9</sup> est finalement plus généreux que le projet de réduction de la multitude des dimensions de l'objet que propose la muséologie ethnologique traditionnelle, comme elle se donnait par exemple à voir dans l'ancien musée de l'Homme.
- 35 Il apparaît ainsi que Yinka Shonibare s'insurge contre le principe atemporel qui caractériserait la culture des autres telle qu'elle est mise en scène au musée du quai Branly. Il sait que cette assignation extra-temporelle à laquelle les sciences humaines vouent les sociétés extra-occidentales est une manière de les expulser hors de la sphère politique, au sens large. Pour réintroduire l'Autre dans le monde réel, il utilise les outils d'artiste qui sont les siens, et il s'adresse directement à nous, en nous invitant à nous perdre dans un labyrinthe. Il réintroduit ainsi une dimension fondamentale ; et invite le spectateur à envisager sous un autre angle la suite de la visite sur le plateau des collections, dans cet univers qui aurait par miracle échappé au temps.

### Yinka Shonibare The Crowning - Jardin d'amour



## 7) Quand l' « autre » s'y met

- 36 Et voilà que l' « autre » s'adresse directement au visiteur, par le moyen de ce superbe dispositif de communication qu'est l'installation artistique. Et voilà que cet autre se met à exister dans le même temps que le mien, et à jouer avec moi, de surcroît, comme si il en savait autant sur nous que nous sur lui, et que nous en venions finalement à douter de la validité de ce que nous croyons savoir sur « lui ». Le Yoruba nous parle en montrant qu'il connaît aussi bien, sinon mieux, notre culture que nous la sienne. Voilà que Yinka Shonibare inverse les règles du jeu en se muant en spécialiste de l'Occident.
- 37 La gêne ressentie par les publics provient du fait d'être obligé d'écouter un contemporain issu du monde des « autres ». Alors que d'habitude les « autres » ne parlent pas. Ils sont « dits » à travers le discours autorisé des scientifiques. Alors, cet étranger qui n'en est pas un, cet homme issu du monde des « autres », utilise les outils que lui donne l'art contemporain : il rend évident que l' « autre » n'existe plus quand on se donne les moyens de créer des situations de dialogue, des moments partagés, en l'occurrence le temps de la visite de l'installation « Jardin d'amour ».
- 38 Yinka Shonibare dérange le public lambda du musée du quai Branly car il ne respecte pas le protocole. « Mais pour qui se prend-il donc ? », ai-je un jour entendu dans la bouche d'un visiteur qui apparemment n'arrivait pas à se faire à l'idée qu'un artiste ressortissant du continent africain s'immisce dans son histoire. On comprend ici comment le poids des préjugés leste le désir de la « rencontre » à partir du moment où ce n'est pas le dominant qui en fixe les règles.
- 39 La présence d'une œuvre d'art contemporain réalisée par un artiste d'origine nigériane, pose des problèmes qui n'ont pas grand-chose à voir avec ses qualités esthétiques. Qualités esthétiques qui pourtant doivent accaparer les sens et bercer l'intellect du visiteur lors de la visite du plateau des collections.

- 40 Il apparaît que l'organisation d'expositions d'art contemporain, ou de tout autre événement se référant au caractère contemporain, et donc historique, des sociétés dont sont issus les 300 000 objets conservés au musée du quai Branly contribue à la création d'un dialogue interculturel, un lieu où peut vraiment s'ébaucher « un dialogue entre les cultures » par le moyen de la rencontre des personnes dans un temps partagé. Le « forum citoyen » ou « le centre culturel » que le président de cet établissement public, Stéphane Martin<sup>10</sup> appelle de ses vœux ne pourra se réaliser qu'à cette condition. Car on ne dialogue qu'entre égaux.
- 41 James Clifford rappelle l'importance de rendre compte de ces conflits idéologiques dont le musée est le théâtre. Il écrit ainsi dans un passionnant article, actuellement sous presse, consacré au musée du quai Branly : « Il serait intéressant de rendre compte de la manière dont ceux qui animent ce projet – commissaires, anthropologies, historiens, bureaucrates, techniciens, artistes ainsi que les publics – s'accommodent de ses structures spatiales et idéologiques »<sup>11</sup>.
- 42 De la tension entre le plateau des collections et les programmes du musée du quai Branly, des contradictions entre la variété des projets, semble être en train de naître quelque chose d'original, court-circuitant les guerres de tranchées corporatistes, et ouvrant – contre toute attente ?- un espace inédit. Il est ainsi souhaitable d'œuvrer à la consolidation de cette véritable ouverture, comme le font déjà les nombreux acteurs des programmes et expositions temporaires du musée, afin de réduire cette intrigante distance qui nous éloigne de l'« autre », jusqu'au moment où cette distance devienne tout bonnement caduque, à tel point que l'on ne sache plus vraiment qui est qui. Ce jour là, un véritable dialogue pourra s'établir non plus seulement entre les cultures, mais surtout entre des personnes aux origines toujours bigarrées et aux habitudes, notamment de pensée, aussi diverses que variées, et paradoxalement, sans masque !

---

## Bibliographie

### Publications de l'auteur

- « Les musées africains sont-ils sans objet ? », *Africultures*, N°70, Mai-juin-juillet 2007
- « Faut-il restituer les butins des expéditions coloniales ? », *Le Monde Diplomatique*, juillet 2007
- Catalogue de l'exposition « Jardin d'amour », Yinka Shonibare MBE*, Musée du quai Branly/Flammarion, Paris, 2007
- Catalogue de l'exposition « Leo&Bos », Art Orienté Objet et Antonio Olè*, Luanda, Angola (avec le soutien de l'Alliance Française et Total-Angola), Éditions NDLR, Paris, 2006
- La tradition mise en jeu – Une anthropologie du théâtre Yoruba*, Éditions Aux lieux d'être, Paris, 2006
- « Quand tombent les masques : La performance comme manifeste d'une nouvelle génération d'artistes africains contemporains », *catalogue de l'exposition Africa Remix*, Centre George Pompidou, Paris, 2005, pp. 301-308
- « The Irruption of trance in contemporary Yoruba theatre: theatre, witchcraft and social fragmentation in Lagos, Nigeria », *Identities—Global Studies in Culture and Power*, Southern Illinois University - Carbondale, USA, Vol. 12, 2005
- « L'année prochaine à Ile-Ife ! La ville idéale dans la construction de l'identité yoruba », in G. Holder & A.-M. Peatrik (s. dir.), cité-État et statut politique de la ville en Afrique et ailleurs, *Journal des Africanistes* 74 (1-2), 2005
- « Das Schauspiel im Zusammenfluss der Gattungen. Vom Theatre zum Ritual oder : Die Ästhetik der Unordnung », *Catalogue de l'exposition AFRICA REMIX*, Museum Kunspalast, Duesseldorf, 2005, pp. 252-259.

## Notes

- 1 Au sens que donne Walter Benjamin à ce terme qu'il introduit en 1936 pour caractériser la spécificité de l'œuvre d'art qui est unique, liée à un endroit précis et qui s'inscrit dans l'histoire. Il définit l'aura comme « manifestation d'un lointain quelque soit sa proximité » (*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag*). Walter BENJAMIN, *Œuvres III*, Folio/Essais, Gallimard [1972], 2000
- 2 *Catalogue de l'exposition, Jardin d'amour de Yinka Shonibare MBE* – sous la direction de Germain Viatte et Bernard Müller, Musée du quai Branly/Flammarion, Paris, 2007, 95 p.
- 3 Voir la présentation de la rampe sur le site du musée du quai Branly : <http://www.quaibrantly.fr/es/musee/espacio/la-rampe/index.html>
- 4 La critique de J. Fabian (voir plus bas) est explicite : elle ne distingue pas les « bons » anthropologues des « mauvais », mais saisit l'ensemble de la discipline dans ses pratiques les plus courantes et montre qu'au fond, elle reste engluée dans une vision du monde allochronique, donc coloniale. L'originalité de sa thèse tient pour partie à la manière brillante dont l'auteur confie à la dimension temporelle le soin de rassembler tous les éléments épars attestant l'incapacité du regard occidental à rencontrer celui de l'autre.
- 5 Jonathan FRIEDMAN : "Museums, the State and Global Transformation: From Temple of the Muses to Temple of Amusements", *Folk - Journal of the Danish Ethnographic Society*, Vol. 43 , 2001
- 6 Johannes Fabian, *Le Temps et les Autres : Comment l'anthropologie construit son objet* (traduction Bernard Müller et Estelle Henry-Bossony), Editions Anacharsis, Toulouse, 2006.
- 7 Thierry BONNOT, "L'ethnographie au musée : valeur des objets et science sociale". *ethnographiques.org*, Numéro 11 - octobre 2006 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2006/Bonnot.htm>
- 8 L'expression est de Nicholas THOMAS : *Entangled Object. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991.
- 9 Jean BAZIN (avec Alban Bensa), « À propos d'un musée flou », *Le Monde*, 19 avril : 18.2001
- 10 Il déclare en outre : « nous avons un objectif politique : nous voulons jouer un rôle dans la cité comme le Centre Pompidou. Le temps joue en notre faveur plus vite que je ne l'imaginai », in : "Le Musée du quai Branly est un outil évolutif", entretien avec Stéphane Martin - propos recueillis par Ayoko Mensah et Malick Ndiaye, *Africultures*N°70, été 2007
- 11 "It will be interesting to track how those who animate this project – curators, anthropologists, historians, bureaucrats, technicians, artists and diverse audiences – work within and against its spatial and ideological structures. Even more decisive, perhaps, will be the ways this self identified "bridge museum" responds to changing transnational contacts and pressures in Paris, Europe and beyond", James CLIFFORD, "Quai Branly in Process", October, N°120, *MIT PRESS JOURNALS*, Cambridge MA, 2007 – traduction française à paraître dans *Le Débat*, en automne 2007.

---

## Pour citer cet article

Référence électronique

Bernard Müller, « Le « Jardin d'Amour » de Yinka Shonibare au musée du quai Branly ou : quand l'« autre » s'y met », *CeROArt* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 15 octobre 2007. URL : <http://ceroart.revues.org/index386.html>

---

## Bernard Müller

Commissaire adjoint de l'exposition « jardin d'amour » et anthropologue. Chercheur indépendant, associé à l'IRIS, Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux, EHESS, Paris

---

## Droits d'auteur

© Tous droits réservés

---

**Résumé / Abstract**

A l'occasion de l'exposition de Yinka Shonibare au Musée du Quai Branly à Paris, l'auteur s'interroge sur les implications d'une exposition d'art contemporain dans le cadre d'un musée ethnographique, et propose parallèlement une réflexion sur l'altérité.

**Mots clés :** altérité, anthropologie, histoire, ethnologie, musée ethnographique, Yinka Shonibare, installation, exposition, Musée du quai Branly

The author of this contribution attempts to expose what implies, both on a curatorial and a theoretical level, a contemporary art exhibition in a museum of mankind: "Jardin d'amour" by Yinka Shonibare at the musée du quai Branly in Paris (April to July 2007). In this outlook he develops an epistemological reflection on the "Other".

**Keywords :** Yinka Shonibare, ethnology, installation, exhibition, history, otherness, anthropology