

bs n°12

Le journal de Bétonsalon
11/2011 - 01/2012
Gratuit



Tomanowos, objet sacré voué au culte par les indiens Clackamas, tribu confédérée de la communauté des Grand-Ronde, Oregon, Etats-Unis. / Sacred object dedicated to cult by the Clackamas indians, Confederated Tribes of the Grand Ronde Community of Oregon, United States. Collection : American Museum of Natural History, New York

Une légende en cache une autre

Mélanie Bouteloup et Anna Colin

Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture.

Chris Marker et Alain Resnais, *Les statues meurent aussi*, 1953

Le 9 mai dernier, la tête de guerrier maori entrée dans les collections du Muséum d'Histoire Naturelle de Rouen en 1875 a été définitivement remise à son peuple lors d'une cérémonie traditionnelle. Il s'agit de la première tête maori conservée dans les collections françaises à regagner sa terre ancestrale, la Nouvelle-Zélande, et y être inhumée selon les rites coutumiers. Il aura fallu plus de cinq années de débats éthiques, scientifiques, politiques et juridiques pour arriver à cet accord.¹

Prenant cette actualité comme point de départ, *Une légende en cache une autre* propose d'explorer les questions posées par les affaires de restitution – sujet qui aujourd'hui figure au coeur de l'actualité muséologique² – et de problématiser le déplacement entre objet traditionnel et de culte, d'une part, et objet historique et muséologique, d'autre part. Un objet peut-il avoir plusieurs statuts ? Qui a la légitimité pour prendre cette décision ? Existe-t-il d'autres récits possibles pour accéder à la lecture de ces objets ? Une déconstruction critique de ces questions permettra de rendre visible et lisible qu'une légende sur un cartel d'exposition en cache souvent une autre.

Ayant pour ambition d'élargir le contrechamp de l'histoire officielle en rendant compte d'autres narratives, écrites à plusieurs mains et suivant différentes méthodologies, *Une légende en cache une autre* initie une rencontre entre œuvres, documents ethnographiques et juridiques, films et projets muséographiques. Documentant des situations réelles, ayant recours à la fiction ou encore radicalisant le rapport au patrimoine, les artistes, chercheurs et plate-formes invités sont tous engagés dans des démarches réflexives portant sur le statut de l'objet muséologique et défiant la représentation ethnographique.

One caption hides another

Mélanie Bouteloup and Anna Colin

When men die, they enter into history. When statues die, they enter into art. This botany of death is what we call culture.

Chris Marker and Alain Resnais, *Statues die too*, 1953

On 9 May this year, a Maori warrior head that had entered the collections of the Rouen Museum of Natural History in 1875 was restituted to its people during a traditional ceremony. It was the very first Maori head kept in a French collection to be returned to its ancestral home, New Zealand, and to be buried according to customary funeral rites. It took five years of ethical, scientific, political and legal debate to reach this agreement.¹

Taking this topical and timely matter as a starting point, *One caption hides another* proposes an exploration of the range of issues that arise from cases of restitution.² This exhibition and accompanying series of events further aim to problematise the displacement between traditional and cult object, on the one hand, and historical and museological object, on the other. Can an object have different statuses? Who can legitimately make this decision? Are there different possible narratives to understand and read these objects? A critical deconstruction of these questions will make visible and legible the fact that a caption on an exhibition label often hides another beneath it.

Ambitioning to expand the field countering official history by drawing attention to other accounts, written by multiple hands and following various methodologies, *One caption hides another* creates a meeting point for artworks, ethnographic and juridical documents, films and museographic projects. Documenting real situations, making use of fiction or radicalising our relation to heritage, the artists, researchers and platforms invited in this project are all engaged in reflexive endeavours concerning the museological object and challenging ethnographic representation.

Une grande partie des collections présentées dans les musées occidentaux issus des Lumières a été constituée pendant la période coloniale. Des restes humains tels qu'ossements, têtes réduites et organes conservés dans du formol ont été collectés pour des travaux anthropométriques et pour l'étude de théories raciales aujourd'hui obsolètes. L'engouement occidental pour ces objets dits d'intérêt scientifique a eu pour conséquence le développement d'un commerce controversé, comme par exemple dans le cas des têtes maoris. En effet, ces dernières ont souvent été l'objet d'un pillage concerté entre colons et trafiquants autochtones n'hésitant pas à sacrifier la tête de leurs esclaves pour en faire une monnaie d'échange. La collecte de restes humains s'est, cependant, largement faite à l'insu des populations indigènes. Comme l'a noté Michael Pickering, directeur du programme de rapatriement au Musée National d'Australie à Canberra : « Sur les 3 000 restes humains que nous avons à traiter, seulement quatre peuvent être considérés comme ayant été acquis avec un consentement libre et informé ».³

La mise en scène de la diversité de l'humanité proposée par l'Exposition coloniale de 1931 à Paris enclenche les premières expéditions ethnographiques dont le but était, comme l'a écrit l'anthropologue Marcel Griaule, « de doter le premier musée ethnographique français de collections inégalables, qui continueront l'œuvre de l'Exposition coloniale ».⁴ Le journal de bord de la Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti (1931-1933), publié sous le nom *L'Afrique Fantôme* en 1934 par l'écrivain et ethnologue Michel Leiris relate les procédés scandaleux de récolte d'objet dont il a aussi été l'acteur :

Au village suivant, je repère une case de Kono à porte en ruine, je la montre à Griaule et le coup est décidé. [...] Griaule décrète alors, et fait dire au chef de village par Mamadou Vad que, puisqu'on se moque décidément de nous, il faut en représailles, nous livrer le Kono en échange de 10 francs, sous peine que la police soit-disant cachée dans le camion prenne le chef et les notables du village pour les conduire à San où ils s'expliqueront devant l'administration [coloniale, ndlr]. Affreux chantage !... D'un geste théâtral, j'ai rendu le poulet au chef et maintenant, comme Makan vient de revenir avec sa bâche, Griaule et moi demandons que les hommes aillent chercher le Kono. Tout le monde refusant, nous y allons nous-mêmes, emballons l'objet saint dans la bâche et sortons comme des voleurs, cependant que le chef affolé s'enfuit et, à quelque distance, fait rentrer dans une case sa femme et ses enfants en les frappant à coups de bâton. Nous traversons le village, devenu complètement désert, et dans un silence de mort, nous arrivons aux véhicules... Les 10 francs sont donnés au chef et nous partons à la hâte, au milieu de l'ébahissement général et parés d'une auréole de démons ou de salauds particulièrement puissants et osés.



Marcel Griaule et Michel Leiris devant l'autel du Kono à Kémini, Tchad / Marcel Griaule and Michel Leiris in front of the Kono's altar at Kémini, Chad

A large part of the collections exhibited in Western museums established during the Enlightenment was accumulated during the colonial era. Human remains such as bones, shrunken heads and organs preserved in formaldehyde were collected for anthropometric research and for the study of racial theories that today are obsolete. The Western taste for these objects of so-called scientific interest resulted in the development of controversial trade markets, as it is for instance the case of the Maori heads. Indeed, these were often the object of concerted looting between colonists and indigenous dealers who did not hesitate to sacrifice the heads of their slaves in order to turn them into a currency of exchange. The collection of human remains was done, however, primarily without knowing indigenous populations. As Michael Pickering, director of the repatriation programme at the National Museum of Australia, Canberra, has noted: "Out of the 3,000 human remains that we have to deal with, only four could be considered as having been acquired with free and informed consent."³

The *mise en scene* of human diversity on offer at the Colonial exhibition of 1931 in Paris set in motion the first ethnographic expeditions that aimed, as anthropologist Marcel Griaule wrote, "to endow the first French ethnographic museum with unequalled collections, which will continue the work of the Colonial exhibition".⁴ The logbook of the ethnographic and linguistic Mission Dakar-Djibouti (1931-1933), published under the title *L'Afrique Fantôme* in 1934 by writer and ethnologist Michel Leiris, recounts the scandalous procedures used to collect the objects, which he himself participated in:

At the next village, I spot a Kono hut with a door in ruins, I show it to Griaule and the trick is decided [...] Griaule decrees then, and has translated to the chief of the village by Mamadou Vad, that since they are obviously deriding us, as reparation, they must give us the Kono in exchange for 10 francs, otherwise the police supposedly hidden in the truck will take the chief and the leaders of the village and transport them to San where they will have to explain themselves to the [colonial, Ed.] administration. Terrible blackmail!... With a theatrical gesture, I gave back the chicken to the chief and then, as Makan had just returned with his sheet, Griaule and I demanded that the men go to get the Kono. They all refused, so we went ourselves, wrapped the sacred object in the sheet and came out like thieves, whilst the crazed chief ran off and some way off, made his wife and his children get into a hut by hitting them with a stick. We crossed the village, now completely deserted, and in a deathly silence we arrived at the vehicles... The 10 francs are given to the chief and we leave in a hurry, in an atmosphere of general astonishment and adorned with a halo of particularly powerful and daring fiends and swines.

Aujourd'hui, face à la multiplication des demandes de rapatriement d'objets et de restes humains, la question de la restitution du patrimoine d'autrui est au cœur de l'actualité muséologique. Pour citer un exemple, le musée Te Papa en Nouvelle-Zélande a mis en place le *Repatriation Advisory Panel* pour accompagner le programme de rapatriement de restes humains. Outre la Nouvelle-Zélande, certains pays comme l'Australie, le Canada ou les États-Unis, ont adopté des législations spéciales tel que le NAGPRA (*Native American Grave Protection and Repatriation Act* créé en 1990 aux États-Unis) qui exige des musées un travail d'inventaire de leurs collections et prévoit une procédure en cas de désaccord. Pourtant, bien que ces mesures soient en principe soutenues par une résolution universelle de l'ONU affirmant que « le retour des biens culturels de valeur spirituelle et culturelle fondamentale à leur pays d'origine est d'une importance capitale pour les peuples concernés en vue de constituer des collections représentatives de leur patrimoine culturel »⁵, nombreux sont les musées qui résistent à l'idée de restitution comme en témoigne la Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels.

Rédigée en décembre 2002 et signée par dix-neuf directeurs de quelques-uns des principaux musées du monde, la déclaration met entre autres l'accent sur « la nature essentiellement destructrice de la restitution des objets ». Il s'agit pour les signataires d'affirmer l'irrecevabilité des demandes de restitution en rappelant toutefois la responsabilité qu'appelle le principe d'universalité, d'inspiration humaniste, qui fonde les musées. Au nom des Lumières et du primat de la science, les objets collectés devraient rester dans les collections où ils se trouvent actuellement : ils seraient un trésor d'une valeur inestimable, parce qu'ils sont le sujet d'études scientifiques qui permettent de comprendre l'histoire de l'humanité. En France, la loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France a permis d'intégrer les collections scientifiques aux collections nationales et, par conséquent, de les soumettre au régime de la domanialité publique, qui comprend les principes d'imprescriptibilité et d'inaliénabilité.

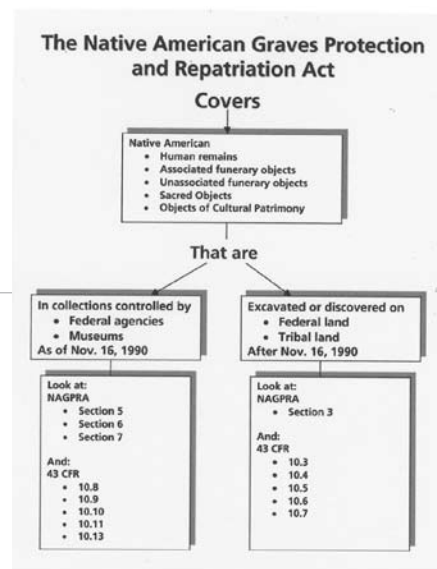


Schéma simplifié de la loi NAGPRA / Simplified diagram of the NAGPRA law

Today, the question of the restitution of other people's heritage is at the heart of contemporary museological debate in the face of growing demands for the repatriation of objects and human remains. To cite but a one example, the Te Papa museum in New Zealand has created a *Repatriation Advisory Panel* to accompany the programme of repatriation of human remains. Beyond New Zealand, several countries including Australia, Canada and the United States have adopted special legislation such as the NAGPRA (*Native American Grave Protection and Repatriation Act*, created in 1990 in the USA), which requires that museums make an inventory of their collections and defines the procedure to be followed in the case of disagreement. Even though these measures are in theory supported by a universal resolution of the UN, which affirms that “the return of cultural goods of fundamental spiritual and cultural value to their country of origin is of prime importance to the people concerned, in order to constitute collections that are representative of their cultural heritage”⁵, there are many museums that are resistant to the idea of restitution as demonstrated by the Declaration on the importance and the value of universal museums.

Drawn up in December 2002 and signed by nineteen directors of some of the most important museums in the world, the declaration emphasises, among other things, “the essentially destructive nature of the restitution of objects.” For the signatories, it is a case of affirming the unacceptability of restitution demands whilst nonetheless noting the responsibility called for by the principle of universality, a humanist concept, on which museums are founded. In the name of the Enlightenment and of the primacy of science, the objects should stay in the collections they are currently part of: the collected objects are presented as invaluable treasures because they are the objects of scientific studies that allow us to understand the history of humanity. In France, the law of 4 January 2002 relating to French museums allowed the integration of scientific collections into national collections; consequently, they are subject to the regulations of the public domain, which include the principles of imprescriptibility and inalienability.

À l'heure de l'accroissement des demandes de restitution, quelle conception privilégier quant à l'avenir de ces objets ? Qui a la légitimité pour prendre cette décision ? Au British Museum de Londres, un groupe de *trustees* composé de juristes, archéologues, historiens et représentants de diverses communautés est chargé d'exercer son jugement intellectuel et moral sur les demandes de restitution. Le groupe a la responsabilité de décider où est le plus grand bénéfice public : garder ou ne pas garder ? Comment peser les différentes sortes de bénéfices et d'utilités publiques ?

Ces questions posées par les demandes de restitution mettent en lumière le conflit entre des conceptions différentes des objets historiques ; le débat sur la restitution devient ainsi souvent l'occasion d'augmenter les connaissances autour des objets négociés. En effet, non seulement faut-il prouver les origines d'un objet, il faut aussi retracer ses conditions d'arrivée dans le musée pour savoir si oui ou non la demande de restitution est justifiée. Chaque cas de rapatriement s'accompagne de révélations, certaines plus honteuses que les autres, incitant ainsi à une classification plus assidue des objets et restes contenus dans les réserves.

Intergovernmental Committee for Promoting the Return
of Cultural Property to its Countries of Origin
or its Restitution in Case of Illicit Appropriation

Comité intergouvernemental pour la promotion du retour
de biens culturels à leur pays d'origine
ou de leur restitution en cas d'appropriation illégale

<p>A.11 <u>Particular significance for the requesting country</u> This may be historical, cultural, religious or scientific in nature or a combination of several of these. The object may be a "missing link" in a given cultural tradition and/or in the country's national collections.</p>	<p>A.11 <u>Signification particulière pour le pays demandeur</u> Cette signification peut être de nature historique, culturelle, religieuse ou scientifique, ou encore associer plusieurs de ces éléments. L'objet peut être un "chaînon manquant" d'une tradition culturelle déterminée et/ou des collections nationales du pays demandeur.</p>
--	--

Requesting country/Pays demandeur

Voir A.5 ci-dessus. Ce vase en tant que trésor national est tenu dans une si haute estime qu'il est mentionné dans la plupart des cours, de l'enseignement primaire à l'université. Il est unanimement considéré comme faisant partie du patrimoine national et culturel de la République.

Extrait d'un formulaire type de demandes de retour ou de restitution, janvier 1986 / Excerpt from the standard Form concerning the Requests for Return or Restitution, January 1986

At a time of significant increase in restitution demands, which view should be privileged in relation to the future of these objects? At the British Museum in London, a group of trustees composed of legal experts, archaeologists, historians and representatives of various communities has been charged with exercising its intellectual and moral judgement upon restitution demands. The group is responsible for deciding where the greatest public benefit lies: to keep or not to keep? How to balance the different kinds of public benefits and uses?

Through the process triggered by such demands, light is shed on the conflict between different conceptions of historical objects; the debates about restitution thus often become an opportunity to increase our knowledge of the objects under negotiation. Indeed, not only do the origins of the object have to be proven, but the conditions of its arrival in the museum also have to be retraced in order to establish whether or not the restitution demand is justified. Each case of repatriation is accompanied by revelations, some more shameful than others, thus encouraging a more assiduous listing of the objects and remains stored in museums.

L'affaire de la météorite Willamette conservée au Muséum d'Histoire Naturelle de New York est un exemple de demande de restitution à l'origine de la production de nouvelles connaissances. Arrivée il y a 10 000 ans sur la terre de la tribu Grand Ronde et ayant fait l'objet d'une demande de restitution en 2000, elle est finalement restée dans le musée, après la signature d'un accord entre les parties concernées. Comme l'explique le conservateur des collections anthropologiques du muséum, Ian Tattersall, la météorite a désormais deux légendes : l'une instruisant le visiteur de son rôle et de sa signification dans la formation du système solaire, l'autre l'informant de son statut d'objet de culte et de cérémonie annuelle par les Grand Ronde.⁶ Deux chercheurs Grand Ronde travaillent au Muséum d'Histoire Naturelle de New York chaque année pour étudier l'héritage des indigènes américains grâce à une bourse mise en place par le musée et une fois par an les Grand Ronde se réunissent à huis clos autour de Willamette pour leur cérémonie.

Inversement, l'étude scientifique peut, elle aussi, aboutir à la restitution d'objets dont le passé a été oublié – un tel exemple serait l'affaire des ossements de Mjöberg. En 2003, l'anthropologue suédois Claes Hallgren publie le journal de bord de l'anthropologue Mjöberg, chef de l'expédition suédoise en Australie en 1910-11. Cette publication, révélant au grand jour les méthodes non éthiques et illégales de récolte de restes humains de Mjöberg, est à l'origine d'une enquête menée par les *National Museums of World Culture* de Suède, qui aboutira à la restitution des squelettes.

The case of the Willamette meteorite conserved at the Natural History Museum of New York is an example of a restitution demand leading to the production of new knowledge. Having arrived 10,000 years ago in the territory of the Grand Ronde tribe and having been the object of a demand for restitution in 2000, it finally remained in the museum after the signing of an agreement between the concerned parties. As the curator of the anthropological collections of the museum, Ian Tattersall, explains, the meteorite now has two labels: one informing the visitor about its role and its significance in the formation of the solar system, the other explaining its status as a cult object used in annual ceremonies by the Grand Ronde. Thanks to a grant established by the museum, two Grand Ronde researchers are invited as fellows every year by the Natural History Museum to study the heritage of indigenous Americans; additionally, the Grand Ronde gather once a year behind closed doors around the Willamette meteorite for their ceremony.

Scientific research can also lead to the repatriation of objects whose past has been overlooked – one such example being the case of the Mjöberg bones. In 2003, the Swedish anthropologist Claes Hallgren published the logbook of the anthropologist Mjöberg, the head of a Swedish expedition to Australia in 1910-11. This publication, bringing to light the unethical and illegal methods of collecting objects used by Mjöberg, triggered an investigation led by the *National Museums of World Culture* of Sweden, which resulted in the restitution of the skeletons.



Vue virtuelle du bâtiment MCUR depuis la savane du Plateau Caillou, Saint-Paul, La Réunion, réalisation X-TU / Virtual view of the MCUR building from the savannah of Plateau Caillou, Saint-Paul, La Réunion, designed by X-TU © Françoise Vergès, MCUR et X-TU

Outre donner aux musées la « responsabilité et une occasion formidables de devenir des agents effectifs de la réconciliation post-coloniale »⁷, les affaires de restitution posent la question du partage de la culture d'une façon globale et des modalités de construction d'une société de savoirs partagés. La restitution a engendré un processus de remise en question active des musées, ainsi que des nouvelles conceptions muséographiques. Dans le contexte français, outre le symposium de 2008 sur la restitution cité plus haut, on pourra mentionner le colloque « Exposer l'esclavage : méthodologies et pratiques », organisé par la politologue Françoise Vergès en mai 2011. Ces événements discursifs empruntant leurs idées aux théories post-coloniales ont permis aux musées de se demander publiquement : éthiquement parlant, avons-nous le droit d'exposer des objets sacrés pour d'autres cultures ? Comment le faire sans dénaturer leur statut ? Comment rendre compte de l'esclavage dans les musées ? Enfin, comment exposer les éléments immatériels des cultures ?

Apart from giving museums “the great responsibility and opportunity to become effective agents in postcolonial reconciliation”⁷, restitution cases bring up the issue of culture shared globally, and of the terms on which a society of shared knowledge can be constructed. Restitution has triggered a process of active interrogation of museums, as well as new museographic ideas. In the French context, beyond the aforementioned 2008 symposium on restitution, we could also mention the conference entitled “Exhibiting slavery: methodologies and practices” organised by political scientist Françoise Vergès in May 2011. These discursive events, borrowing ideas from postcolonial theory, have allowed museums to publicly ask: ethically speaking, do we have the right to exhibit objects that are sacred to other cultures? How can it be done without distorting their status? How should slavery be represented in museums? How can the immaterial elements of cultures be exhibited?

Plusieurs projets travaillant ces questions sont apparus ces dernières années, renouvelant la conception du musée. La MCUR⁸ (Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise) de Françoise Vergès (qui participera à l'exposition et à la journée d'étude qui l'accompagne) et Carpanin Marimoutou – projet avorté en 2010 par les autorités locales juste avant sa construction – avait été conçue comme un musée du temps présent, sans objets, valorisant le patrimoine immatériel notamment à travers la remise en circulation des chants Maloya. Au Burkina Faso, l'artiste Bomavé Konaté a co-fondé en 1995 le projet du Parc International des Arts Modernes et Traditionnels (P.I.A.M.E.T.)⁹ dont l'objectif est de réunir les anciens et les jeunes afin de travailler sur les notions de patrimoine et de tradition. Toute la communauté de Boromo est impliquée dans ce projet qui existe par des expositions, rencontres et formations où se mélangent comédiens, instituteurs, linguistes, administrateurs, herbalistes, architectes, etc.



Several projects working on these questions have appeared in recent years, renewing the conception of what a museum is. Françoise Vergès (who will participate in the exhibition and public programme) and Carpanin Marimoutou's MCUR (Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise) – a project brought to an end in 2010 by the local authorities just before its construction – was conceived as a museum of the present day, without objects, promoting immaterial heritage notably through the re-circulation of Maloya songs. In a different vein, in Burkina Faso the artist Bomavé Konaté co-founded in 1995 the project Parc International des Arts Modernes et Traditionnels (P.I.A.M.E.T.) whose objective it was to unite the old and the young in order to challenge notions of heritage and tradition. The entire community of Boromo is implicated in this project, which organises exhibitions, meetings and educational events that bring together actors, teachers, linguists, administrators, herbalists, architects, etc.

Ces quelques projets proposent d'autres méthodologies de transmission de l'histoire. Ils favorisent une approche que l'on pourrait qualifier d'« indisciplinaire », brouillant les frontières entre les disciplines. De nombreux praticiens culturels s'intéressent aujourd'hui à rendre visibles les points aveugles de notre présent et à poser des questions qui dérangent. Ils travaillent comme des historiens, des archéologues ou des anthropologues, mêlant enquête de terrain et réflexion théorique à la recherche de traces et héritages oubliés par l'Histoire. Des récits s'écrivent, permettant de multiplier les points de vue et les interprétations, rendant vivantes et accessibles des archives retrouvées, comme en témoigne le roman du journaliste Mohammed Aïssaoui, *L'affaire de l'esclave Furcy* (2010). Écrit à partir de la découverte des archives de Furcy qui avait intenté un procès à son maître trente ans avant l'abolition de l'esclavage, ce livre est révélateur de la tendance actuelle selon laquelle l'écriture de l'histoire n'est plus limitée aux spécialistes.

Une légende en cache une autre vise à offrir un champ de réflexion sur ces nouvelles approches du patrimoine et de l'objet muséologique. L'exposition présente des projets qui déconstruisent les catégories usuelles de la connaissance et prolongent le travail – commencé par de nombreux intellectuels, dès les années 1920 – de conscientisation des atteintes portées par le colonialisme au patrimoine, à l'identité et à l'histoire des territoires et des peuples colonisés. La citation placée en exergue de ce texte, à travers laquelle Chris Marker et Alain Resnais interrogent la relation qu'entretient l'Occident avec cet art dit 'primitif', s'inscrit dans cette lignée. Pour conclure, cette exposition clôt notre programmation de l'année 2011, centrée autour de l'interrogation suivante : si une société du commun est une société émancipée, alors comment opérer une prise de conscience de soi et auto-réflexion sur sa propre histoire, essentielles à la désaliénation ? Au-delà de la dénonciation, *Une légende en cache une autre* s'intéresse plutôt aux héritages de la modernité et à replacer le présent dans une histoire partagée par tous.

These projects propose alternative methodologies for the transmission of history. They favour an approach that could be called "undisciplinary", blurring the boundaries between disciplines. In fact, today cultural practitioners are increasingly invested in making the blind spots of our time visible and in asking questions that disrupt them. They work as historians, archaeologists or anthropologists, mixing fieldwork and theoretical reflection with the search for traces and legacies forgotten by official History. Stories are written, allowing for the multiplication of points of view and interpretations, bringing rediscovered archives to life and use, as demonstrated by the novel by journalist Mohammed Aïssaoui, *L'affaire de l'esclave Furcy* (2010). Written after the discovery of the archives of a slave named Furcy, who had initiated a lawsuit against his master thirty years before the abolition of slavery, this book is symptomatic of a tendency whereby history writing is no longer the realm of trained specialists.

One caption hides another aims to create a field of reflection on new approaches to heritage and to the museological object. The exhibition presents projects and artworks that deconstruct usual knowledge categories and continue the effort – started by intellectuals, as early as the 1920s to acknowledge the attacks made by colonialism on the heritage, identity and the history of colonised territories and people. The quote at the beginning of this text, in which Chris Marker and Alain Resnais interrogate the relationship of the West to so-called 'primitive' art is part of this lineage. To conclude, this exhibition brings to a close our programme for 2011, which has been centred on the following line of enquiry: if a society of the commons is an emancipated society, how can consciousness of oneself and reflection on one's own history, both so crucial to de-alienation, be established? Reaching beyond denunciation, *One caption hides another* is interested in the legacies of modernity and in repositioning the present within a history that is shared by all.

1 Ces débats auront par là-même servi la cause de la Nouvelle-Calédonie, qui devait se voir restituer la tête du Grand chef Kanak Ataï à l'automne 2011. Entre autres célèbres affaires de restitution, on pourra également citer celle de Saartjie Baartman, surnommée la Vénus hottentote. La restitution de ses restes fit débat pendant neuf ans puis donna lieu à la loi n°2002-323, permettant le transfert de sa dépouille du Muséum national d'histoire naturelle à Paris à la communauté Khoikhoï en Afrique du Sud en 2002.

2 Ces questions sont entre autres inspirées des actes du symposium international « Des collections anatomiques aux objets de culte : conservation et exposition des restes humains dans les musées », réalisé en 2008 au musée du quai Branly à l'initiative de Christine Albanel, alors Ministre de la Culture et de la Communication.

3 Communiqué pendant le symposium « Des collections anatomiques aux objets de culte : conservation et exposition des restes humains dans les musées », *op.cit.*

4 Cité dans un blog dédié à cette expédition : http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/2008/04/lhomme-qui-dero.html

5 Préambule de la résolution 42-7 votée par l'Organisation des Nations Unies en 1987.

6 Communiqué pendant le symposium « Des collections anatomiques aux objets de culte : conservation et exposition des restes humains dans les musées », *op.cit.*

7 Seddon Bennington, anciennement directeur du Te Papa Museum de Nouvelle-Zélande, dans sa communication pendant le symposium « Des collections anatomiques aux objets de culte : conservation et exposition des restes humains dans les musées », *op.cit.*

8 <http://www.maloya.org/article741.html>

9 <http://www.cargo21.org/index.php3?idpere=71>

1 These debates, in and of themselves, helped the effort of New Caledonia, to whom the head of Grand Chief Kanak Ataï should be restituted by France in autumn 2011. Among other famous restitution cases, we can also mention that of Saartjie Baartman, known as the Hottentot Venus. The restitution of her remains was a matter of debate during nine years, before it led to law n°2002-323, allowing the transfer of her body parts from the National Museum of Natural History in Paris to the Khoikhoï community in South Africa in 2002.

2 These questions are, among other things, inspired by the actions of the international symposium 'From anatomic collections to objects of worship: the conservation and exhibition of human remains in museums', which took place in 2008 at musée du quai Branly at the initiative of Christine Albanel, who at the time was the French Minister of Culture and Communication.

3 Cited during the symposium 'From anatomical collections to objects of worship: the conservation and exhibition of human remains in museums', *op.cit.*

4 Cited in a blog dedicated to this expedition : http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/2008/04/lhomme-qui-dero.html

5 Introduction to the resolution 42-7 passed by the United Nations in 1987.

6 Press release of the symposium 'From anatomical collections to objects of worship: the conservation and exhibition of human remains in museums', *op.cit.*

7 Seddon Bennington, former director of the Te Papa Museum of New-Zealand, quoted during her presentation at the symposium 'From anatomical collections to objects of worship: the conservation and exhibition of human remains in museums', *op.cit.*

8 <http://www.maloya.org/article741.html>

9 <http://www.cargo21.org/index.php3?idpere=71>

Exposer, c'est troubler l'harmonie.

Exposer, c'est déranger le visiteur dans son confort intellectuel.

Exposer, c'est susciter des émotions, des colères, des envies d'en savoir plus.

Exposer, c'est construire un discours spécifique au musée, fait d'objets, de textes et d'iconographie.

Exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours ou d'une histoire et non l'inverse.

Exposer, c'est suggérer l'essentiel à travers la distance critique, marquée d'humour, d'ironie et de dérision.

Exposer, c'est lutter contre les idées reçues, les stéréotypes et la bêtise.

Exposer, c'est vivre intensément une expérience collective.

Principes d'exposition du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (<http://www.men.ch/expo-principes>)

En 2002, le musée d'ethnographie de Neuchâtel organise l'exposition *Le Musée cannibale*, qui s'inspire des façons dont les musées ethnographiques « se nourrissent » des objets des 'Autres'. L'exposition s'accompagne d'une série de recettes muséographiques qui déconstruisent les différentes pratiques de « consommation » des cultures étrangères par la muséographie occidentale. Illustration ci-dessous : *Le musée cannibale (expo huit)*, 2002. GHK. © Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suisse.

Esthétisation à la Barbier-Mueller

Ingrédients:

- Un objet ethnographique rare et ancien réindexable comme œuvre d'art
- Un support discret
- Un socle chic et sobre
- Un spot halogène sophistiqué
- 1 m² de tissu satiné noir

Préparation:


- 1 Ebouillanter l'objet pour en extraire les scories ethnographiques
- 2 Tapisser le socle avec le tissu satiné
- 3 Rissoler l'objet afin d'en faire ressortir sa patine
- 4 Piquer l'objet sur le support
- 5 Dresser le tout au centre du socle

Service:

Dégager beaucoup d'espace pour la consommation contemplative
 Assombrir et napper l'objet d'un halo de lumière
 Faire circuler une rumeur concernant la valeur d'assurance de l'objet
 Saupoudrer éventuellement d'un zeste d'information

Se marie avec:

Le marché de l'art, le champagne millésimé, le béluga d'Iran



In 2002, the Musée d'ethnographie de Neuchâtel organises the exhibition *The Cannibal Museum*, inspired by the ways in which ethnographic museums "feed themselves" with *Others'* objects. The exhibition is accompanied by a series of museographic recipes deconstructing different practices of "consumption" of foreign cultures by western museography. Illustration above: *Le musée cannibale (expo huit)*, 2002. GHK. © Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Switzerland.

To exhibit is to disrupt harmony.

To exhibit is to disturb the visitor's intellectual comfort.

To exhibit is to stir up emotions, anger, the desire to know more.

To exhibit is to develop discourse specific to the museum, made up of objects, texts and iconography.

To exhibit is to put objects at the service of a theoretical position, of a kind of discourse or of a history, and not the opposite.

To exhibit is to make a suggestion about what is essential from a critical distance, characterised by humour, irony and mockery.

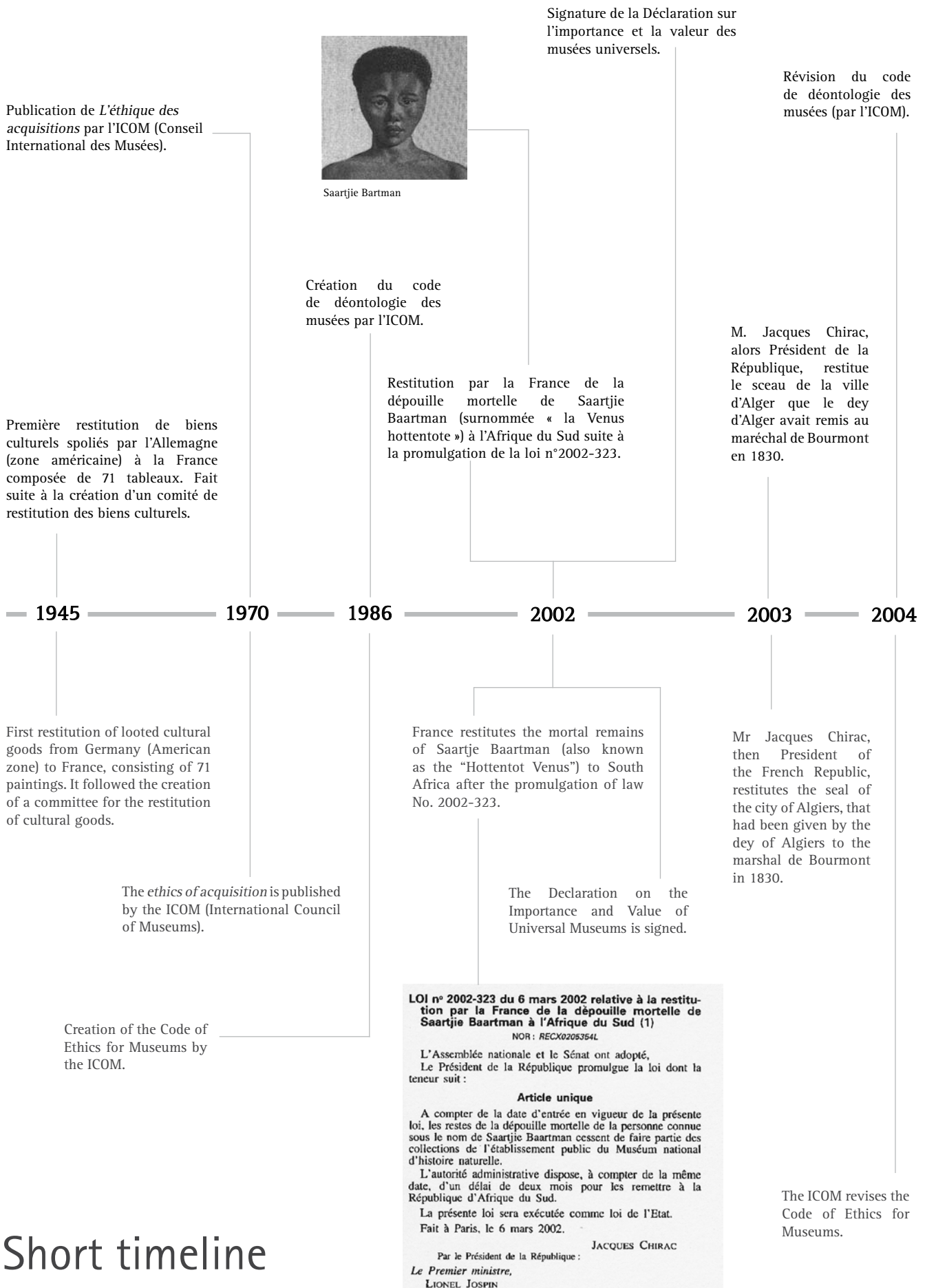
To exhibit is to fight against ideas that are handed over, against stereotypes and stupidity.

To exhibit is to live intensely a collective experience.

Exhibition principles of the Musée d'ethnographie de Neuchâtel (<http://www.men.ch/expo-principes>)

Chronologie abrégée

Les affaires de restitution en France



Short timeline

Restitution cases in France

La mémoire restituée

Dans les difficiles rapports franco-algériens, la question de la mémoire et de l'écriture de l'histoire figure parmi les questions les plus difficiles. Le problème de la restitution des archives d'Algérie n'est toujours pas réglé. Après l'indépendance de 1962, une grande majorité des archives ont été emportées en France et déposées au centre de recherches d'Aix-en-Provence. Puisque l'Algérie c'était trois départements français et non pas un protectorat, ces documents - qui traitent de l'urbanisme ou de la surveillance des partis algériens, de l'organisation de la vie dans les campagnes ou des opérations militaires menées par l'armée pendant la guerre d'Algérie - sont considérés comme des archives de souveraineté par la France. Il n'y a donc jamais eu de restitutions d'archives, réclamées par les gouvernements algériens qui se succèdent depuis cinquante ans.

Au début du mois de décembre 2007, l'Institut national de l'audiovisuel (INA) et la télévision publique algérienne (EPTV) ont signé un accord sur des images conservées par l'INA retraçant l'histoire de l'Algérie depuis la Seconde Guerre mondiale jusqu'à 1962. Cet accord « prévoit la mise à disposition d'une copie de l'ensemble des images d'actualité conservées par l'INA » entre 1940 et 1962, date de l'indépendance de l'Algérie, et la « possibilité pour l'EPTV de les exploiter par voie hertzienne ou satellitaire »[...]Au total, 1 862 documents, dont certains muets, sont ainsi disponibles pour l'EPTV, soit cent trente-huit heures de programmes.[...]

Benjamin Stora, Professeur d'histoire du Maghreb à l'Inalco
[publié dans Libération, vendredi 7 mars 2008]

Campagne pour la restitution du canon algérois Baba Merzoug conservé à Brest. La requête est refusée.

La France remet à l'Algérie une partie de ses archives filmées de la période coloniale.

Le Tribunal de Grande Instance de Paris refuse la restitution des bronzes chinois demandée par un groupe d'avocats chinois et l'Association pour la protection de l'art chinois en Europe (APACE). Les bronzes appartenaient à YSL-Pierre Bergé et furent vendus par Christie's.

À l'occasion de la célébration du cinquantenaire des indépendances, la France remet à ses anciennes colonies en Afrique des archives sonores et audiovisuelles datant de la période coloniale.

M. le Président Nicolas Sarkozy promet le « prêt renouvelable » des manuscrits coréens de la Bibliothèque Nationale de France - les conservateurs de la BNF réagissent.

Restitution à l'Australie d'une tête maori par le Muséum d'Histoire Naturelle de Rouen.

2005

2008

2009

2010

2012

Campaign for the restitution of the Algerian cannon Baba Merzoug, kept in Brest. The request is refused.

France returns to Algeria a part of its film archives from the colonial period.

The Tribunal de Grande Instance in Paris refuses the restitution of Chinese bronzes, requested by a group of Chinese lawyers and the Association for the Protection of Chinese Art in Europe (APACE). The bronzes belonged to YSL-Pierre Bergé and were sold by Christie's.

The Muséum d'Histoire Naturelle of Rouen restitutes a maori head to Australia.

« La porte-parole du ministère chinois des Affaires étrangères, Jiang Yu, a déclaré que 'ces objets ont été dérobés par les forces alliées franco-anglaises lors de la deuxième guerre de l'opium et égarés depuis longtemps à l'étranger. Le droit de propriété de la Chine sur ces objets ne peut pas être remis en cause. Ils doivent être restitués à la Chine : mettre aux enchères des pièces dérobées en temps de guerre non seulement blesse les sentiments du peuple chinois, mais porte atteinte à ses droits culturels, tout en violant les conventions internationales.' »

Source : <http://french.china.org.cn>

To mark the 50th anniversary of the independence of French colonies in Africa, France returns sound and audiovisual archives from the colonial period.

The President of the French Republic Nicolas Sarkozy promises the "renewable loan" of Korean manuscripts from the National Library of France - the librarians react.

At the end of the exhibition *Maori - leurs trésors ont une âme* at the musée du quai Branly, France will officially retribute to New Zeland all the Maori heads that the country possesses.

Réflexions sur le renversement de la charge de la preuve comme levier post-colonial

Lotte Arndt

*L'*écrasante majorité des artefacts contenus dans les musées ethnographiques ont été acquis dans un cadre colonial. Objets en diaspora, ils jouent un rôle charnière entre le passé et le présent. Pourtant, les récentes reconfigurations du paysage muséal parisien témoignent du long chemin à parcourir pour que les institutions détentrices de ces artefacts cèdent leur monopole à disposer des objets, ainsi que de leur interprétation. Le renversement de la charge de la preuve en matière de propriété légitime peut-il être une stratégie post-coloniale d'intervention dans cette relation hégémonique ?¹

Des collections problématiques

« Les trois cent mille pièces que le musée du quai Branly abrite constituent un véritable trésor de guerre en raison du mode d'acquisition de certaines d'entre elles et du trafic d'influence auquel celui-ci donne parfois lieu entre la France et les pays dont elles sont originaires ».² Loin de se réduire aux musées français, ces pièces réunies dans les collections des musées d'Europe sont, selon l'expression de John Pepper, des objets en diaspora. En partant de l'idée d'une « vie sociale des choses » (Igor Kopytoff), l'auteur propose de ne plus chercher un « contexte original social, culturel et esthétique des objets d'art africains comme un moyen de dévoiler leur véritable pertinence locale ».³ Afin de dépasser les catégories coloniales de géographies rendues fixes et de 'cultures' comprises comme des entités immuables, il propose de considérer que les « objets sont eux-mêmes des diasporas, dans le sens où ils peuvent hybrider leurs sujets et leurs observateurs, dans de différentes configurations selon le contexte historique ».⁴ Il insiste donc sur le processus par lequel l'objet passe par des re-sémantisations successives : celui-ci « inclut ce que l'objet soit enlevé de son contexte original d'une manière qui implique différents genres et degrés de violence. Mise à part la violence littérale comme le vol, l'embargo ou autres, nous devons inclure la violence infligée à l'objet lui-même, dont les accoutrements sont souvent dépouillés, vernis ou remodelés. Dans le passé, son nom, son identité, sa signification locale et sa fonction ont aussi été arrachés ».⁵

Les musées ethnographiques d'aujourd'hui sont des lieux où

1 De nombreuses idées présentées dans ce texte ont été élaborées conjointement avec le groupe Artefakte de Berlin. Le groupe formula sa critique à l'occasion du projet entrepris par la Stiftung Preussischer Kulturbesitz de reconstruire le château prussien et d'y exposer les collections ethnographiques du musée de Dahlem.

2 Aminata Traoré, in *Africultures*, No. 70, 2007, p. 134.

3 John Pepper, « Africa's Diasporas of Images », in *Third Text*, Vol. 19, Issue N°4, Juillet, 2005, p.339

4 John Pepper, *op. cit.* p. 340

5 Wyatt MacGaffey, « Magic, or as we usually say, art », in *The Scramble for Art in Central Africa*, Enid Schildkrout, Curtis A Keim (dir.), Cambridge, New York, 1998, p.224-225.

Thoughts on the reversal of the burden of proof as a postcolonial lever

Lotte Arndt

*T*he overwhelming majority of artefacts in ethnographic museums were acquired within a colonial context. As objects in diaspora, they play a pivotal role in the relationship between the past and the present. Yet the recent reconfigurations of the museum landscape in Paris bear witness to a long road yet to be travelled in order for the institutions that harbour these artefacts to relinquish their monopoly in the disposal of these objects, as well as of their interpretation. Could the reversal of the burden of proof in relation to legitimate ownership act as a postcolonial strategy of intervention in this hegemonic relation?¹

Problematic collections

“The three hundred thousand items housed by the musée du quai Branly constitute a veritable war chest, due to the methods of acquisition of certain objects in the collection and the traffic of influence that they sometimes give rise to, between France and the countries they originate from.”² Far from being limited to French museums, these items reunited in the collections of museums around Europe are, to use the expression of John Pepper, objects in diaspora. Taking as his starting point the idea of a “social life of things” (Igor Kopytoff), the author suggests that we should no longer look for “original social, cultural and aesthetic contexts of African art objects as a means to uncover their true local relevance”.³ In order to move beyond the colonial categories of fixed geographies and of “cultures” understood as immutable entities, he suggests considering the idea that “objects are themselves diasporas in the sense that they may hybridise their subjects and their beholders, in different configurations according to historical context”.⁴ He thus insists on the process by which the object passes through successive reformulations of its semantics: this “includes removing it from its context of origin to the accompaniment of varying sorts and degrees of violence. Besides the literal violence of theft, confiscation, and the like, we must include violence done to the object itself, which is often stripped of its accoutrements, varnished or even remodelled. In the past it has also usually been stripped of its name, identity, local significance, and function”.⁵

Ethnographic museums today are places where the

1 Many ideas presented in this text were elaborated jointly with the group Artefakte in Berlin. The group formulated its critique facing the project undertaken by the Stiftung Preussischer Kulturbesitz to reconstruct the Prussian castle in the city centre and exhibit ethnographic collections from the Dahlem museum there.

2 Aminata Traoré, in *Africultures*, No. 70, 2007, p. 134.

3 John Pepper, “Africa's Diasporas of Images”, in *Third Text*, Vol. 19, Issue 4, July, 2005, p.339.

4 John Pepper, *op. cit.* p. 340.

5 Wyatt MacGaffey, “Magic, or as we usually say, art”, in *The Scramble for Art in Central Africa*, Enid Schildkrout, Curtis A Keim (ed.), Cambridge, New York, 1998, p.224-225.

les étapes successives de ces réinterprétations se cristallisent et où se prouvent que le contrôle de la mobilité est un enjeu majeur de la domination. Dans ce processus, les mouvements des personnes et des objets s'inversent. Boris Wastiau affirme : « Les colonisateurs avaient clairement le pouvoir de contrôler – si nécessaire en utilisant des armes – les mouvements des personnes, et c'était eux qui appliquaient les directives déterminant qui et quoi pouvaient traverser les frontières établies et qui ne le pouvaient pas. C'est dans ce contexte que le mouvement de diaspora de personnes vers le Nouveau Monde a été remplacé par un flux croissant des commodités et une diaspora d'images, d'objets ethnographiques et d'œuvres d'art ».⁶

Assignés à un territoire, attribués à une « tribu », conférés à une fonction, adaptés comme objets de marchandise anticipant le goût des acheteurs, c'est à travers ces objets qu'une représentation contrôlée des sociétés se met en place, que l'Europe s'engage par ailleurs à tenir à distance. Par le biais de l'appropriation matérielle territorialisée, le contrôle du mouvement s'avère un outil de domination puissant, quoique constamment contesté et subverti. À cet égard, l'ancienne ministre de la culture du Mali Aminata Traoré n'a pas manqué de souligner : « Ainsi nos œuvres d'art ont droit de cité là où nous sommes, dans l'ensemble, interdits de séjour ».⁷

Des institutions nouvelles

Aujourd'hui, un grand nombre des musées ethnographiques redéfinissent leurs tâches. En France, c'est notamment le triangle du Musée de l'Homme, fermé au printemps 2003, l'ouverture du Musée du quai Branly en 2006 et celle de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration dans l'ancien palais des colonies à la Porte Dorée en 2007, qui reconfigure le paysage muséal centralisé sur la capitale.⁸ Non seulement cette recomposition a révélé la réticence des institutions à l'égard d'un questionnement post-colonial en omettant l'histoire coloniale, elle a, de plus, renforcé une séparation systématique entre un présumé « nous » européen, et un « eux » non-européen. « La création du musée du quai Branly a été l'occasion de vider le musée de l'Homme des collections d'ethnographie. Tout ce qui était étiqueté 'ethnographie' est parti d'ici, sauf ce qui provenait des cultures dites 'blanches' qui sont parties ailleurs ».⁹ Avec le passage du musée colonial au musée des cultures du monde, l'ambition universaliste du Musée de l'Homme de représenter l'humanité entière depuis le Trocadéro cède la place à un discours de la diversité culturelle, qui repose d'une part sur la définition d'entités homogènes auxquelles sont conférées des identités et des

successive stages of these reinterpretations crystallise and where it becomes clear that the control of mobility is a major stake in domination. In this process, the movements of people and objects are reversed. Boris Wastiau affirms: "The colonisers clearly had the power to control – by force of arms if need be – the people's movements, and it was they who applied the directives determining who and what could cross the established borders and who and what could not. It is in this context that the diasporic movement of people towards the New World was replaced by an increasing flux of commodities and a diaspora of images, ethnographic objects and artworks".⁶

Assigned to a territory, attributed to a "tribe", allocated a function, adapted as retail goods that anticipate the taste of their buyers, it is through these objects that a controlled representation of societies, which Europe is committed to keeping at a distance, is put into place. Through the means of territorialised material appropriation, the control of movement reveals itself to be a powerful tool of domination, albeit constantly contested and subverted. In this respect, the former Minister of Culture of Mali, Aminata Traoré, took the opportunity to emphasise: "Thus our works of art have the right to citizenship in places where we, by and large, have no right to residency".⁷

New institutions

Today, a large number of ethnographic museums are redefining their functions. In France, it is notably the triangle of the Musée de l'Homme, closed in spring 2003, the opening of the musée du quai Branly in 2006 and that of the Cité nationale de l'histoire de l'immigration in the former palace of the colonies at Porte Dorée in 2007, that has reconfigured the museum landscape centred on the capital.⁸ Not only has this restructuring revealed the reticence of these institutions towards a postcolonial self-reflexivity, through the omission of colonial history, it has, moreover, reinforced the systematic separation between a presumed European "us" and a non-European "them". "The creation of the musée du quai Branly was taken as an opportunity to empty the Musée de l'Homme of ethnographic collections. Everything that was labelled "ethnography" was taken, except things that originated from so-called "white" cultures, which were moved elsewhere."⁹ With the passage from the colonial museum to the museum of world cultures, the universalist ambition of the Musée de l'Homme to represent the entirety of humanity within the Trocadéro has given way to a discourse on cultural diversity, which on

6 Boris Wastiau, *The Violence of Collecting: Objects, Images and People from the Colony*, MRAC, (s.d.), Tervuren, p. 10.

7 Aminata Traoré, *op. cit.* p. 132.

8 À Nantes et à Bordeaux, villes autrefois impliquées dans la traite esclavagiste, le musée des Ducs de Bretagne et le musée d'Aquitaine ont ouverts des salles dédiées à l'esclavage.

9 Alain Froment, *Is there any place today for human remains inside museums?*, Actes du colloque « From anatomic collections to objects of worship: conservation and exhibition of human remains in museums », musée du quai Branly, 2008, p. 27.

6 Boris Wastiau, *The Violence of Collecting: Objects, Images and People from the Colony*, MRAC, (n.d.), Tervuren, p. 10.

7 Aminata Traoré, *op. cit.* p. 132.

8 Cf. Sally Price, *Paris Primitive. Jacques Chirac Museum on the quai Branly, 2007*, pp.103-121. In Nantes and in Bordeaux, cities that were historically strongly involved in the slave trade, the musée des Ducs de Bretagne and the musée d'Aquitaine have recently opened exhibition halls dedicated to slavery.

9. Alain Froment, "Is there any Place Today for Human Remains inside Museums?", Actes du colloque *From anatomic collections to objects of worship: conservation and exhibition of human remains in museums*, musée du quai Branly, 2008, p. 27.

droits¹⁰ ; d'autre part, les acteurs occidentaux disparaissent du dispositif. Invisibles dans l'exposition dédiée « aux autres cultures », les États occidentaux affirment leur volonté de maintenir une position dominante qui peut tout voir sans être vue.¹¹

L'universalisme au service de l'hégémonie post-impériale

Cette posture est soulignée par deux actes officiels en 2002 : en France, la loi du 4 janvier 2002 relative aux musées affirme l'inaliénabilité des collections dans le respect du principe de la domanialité publique.¹² Celle-ci impose d'emblée un obstacle majeur à toute remise en cause de la disposition régaliennne des objets de la part des musées français.¹³

En outre, en décembre 2002, confrontés à quelques demandes éparses de restitution,¹⁴ dix-huit grands musées occidentaux, dont le Louvre, signent la Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels, document qui vise à légitimer la détention des objets par ces musées. Ainsi, ils affirment qu'« au fil du temps, les œuvres ainsi acquises – par achat, don ou partage – sont devenues partie intégrante des musées qui les ont protégées, et par extension, du patrimoine des nations qui les abritent ».¹⁵ La durée de la propriété engendrerait sa légitimité.

Selon la déclaration, tout en préservant leurs collections nationales, les nations occidentales se mettent au service de l'humanité – figure rhétorique bien familière de la « mission civilisatrice » coloniale. Les demandes de rapatriement ou de restitution d'objets détenus dans les musées occidentaux constituent selon cette perspective un préjudice à la cause universelle.¹⁶ Remarquable utilisation de l'historicisation afin de dépolitiser les conflits post-coloniaux actuels ! L'enjeu est le prolongement d'un monopole incontestable du contrôle matériel et sémantique des objets détenus dans les collections. Leur immobilisation sous forme de patrimoine gèle la fluidité mémorielle dont les objets pourraient être les vecteurs.

the one hand depends on the definition of homogeneous entities to which identities and rights are conferred¹⁰; on the other hand, Western protagonists have disappeared from the picture. Invisible in exhibitions dedicated “to other cultures”, Western countries affirm their determination to maintain a dominant position that pretends to see everything without being seen.¹¹

Universalism in the service of post-imperial hegemony

This position is underscored by two official bills from 2002: in France, the law of 4 January 2002 relating to museums affirms the inalienability of collections in respect of the principle of the public domain.¹² It inherently imposes a major obstacle to any reconsideration of the sovereign disposal of objects on the part of French museums.¹³

Moreover, in December 2002, confronted with a number of scattered requests for restitution,¹⁴ eighteen large Western museums, including the Louvre, signed the Declaration on the importance and the value of universal museums, a document that aimed to legitimate the retention of objects by these museums. Thus, they affirmed that “over time, objects so acquired – whether by purchase, gift, or partage – have become part of the museums that have cared for them, and by extension part of the heritage of the nations which house them.”¹⁵ The duration of the ownership is taken to validate its legitimacy.

According to this declaration, by preserving their national collections, Western nations are serving the interest of humanity as a whole – a rhetorical figure that is most familiar from the colonial “civilising mission”. The requests for repatriation or restitution of objects held by Western museums, as this perspective would have it, constitute a loss to the universal cause.¹⁶ What a remarkable use of historicisation in order to depoliticise current postcolonial conflicts! What is at stake is the continuation of an incontestable monopoly of material and semantic control of the objects held in the collections. Their immobilisation

10 Voir Benoît de l'Estoile, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

11 Toutefois, au sein même de ces institutions, de nombreuses collaboratrices et collaborateurs s'engagent à questionner ce rapport. En accueillant des chercheurs et artistes invités, en organisant des colloques internationaux et en développant leurs bibliothèques de recherche, ils fournissent les outils pour une possibilité de changement. À partir de novembre 2011 aura lieu au musée du quai Branly l'exposition temporaire *Exhibitions. L'invention du sauvage*, qui questionnera un aspect de l'histoire des altérations racistes dans un cadre colonial.

12 <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/loi/musees/principales-dispo.html>

13 En ce qui concerne les restes humains, pour le rapatriement des dépouilles de Saartjie Bartman en Afrique du Sud en 2002, ainsi que celui de plusieurs crânes, appelés les « têtes maoris » en Nouvelle-Zélande, initié par la ville de Rouen en 2010, des lois spécifiques ont dû être adoptées pour rendre ce transfert possible. Malgré l'insistance mise sur l'intérêt scientifique à vouloir garder les restes humains dans les collections, de récents colloques indiquent une certaine ouverture des institutions françaises à l'égard du futur traitement des restes humains. Toutefois, le principe qu'une demande de restitution doit précéder le traitement au cas par cas d'un possible rapatriement, ne touche pas fondamentalement à la légitimité des collections et semble dérisoire face à l'énormité de ce qu'Alain Froment appelle, sur l'exemple du Musée de l'Homme, une « immense nécropole » englobant plus de 30.000 restes humains (cf. *op. cit.*, p. 28).

14 Comme peut-être celle des descendants de Gbèhanzin, qui réclament depuis la République du Bénin au gouvernement français la restitution du trésor d'Abomey, saisi lors de la conquête française en 1892.

15 http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-1/FRE/p4_2004-1.pdf
16 *Ibid.*

10 See Benoît de l'Estoile, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

11 Nevertheless, at the very heart of these institutions, numerous employees and contributors are engaged in questioning this relationship. By welcoming invited researchers and artists, by organising international colloquiums and developing their research libraries, they are providing the tools to create the potential for change. At the level of exhibitions, from November 2011, the musée du Quai Branly will host the temporary exhibition, *Exhibitions. L'invention du sauvage*, that will question one aspect of the history of racist misrepresentations in the colonial context.

12 <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/loi/musees/principales-dispo.html>

13 Regarding human remains, for the repatriation of the remains of Saartjie Bartman to South Africa in 2002, as well as the repatriation of several skulls, the so-called “Maori heads” to New Zealand, initiated by the town of Rouen in 2010, specific laws have had to be adopted to make this transfer possible. Despite the insistence on the ‘scientific interest’ of wanting to keep human remains in the collections, recent colloquiums seem to indicate a certain opening on the part of French institutions regarding the future treatment of human remains. Nevertheless, the principle that a request for restitution should precede case by case processing for the possibility of repatriation, does not fundamentally affect the legitimacy of collections and seems derisive faced with the enormity of what Alain Froment calls, taking the example of the Musée de l'Homme, an “immense necropolis” encompassing more than 30,000 human remains (cf. *op. cit.*, p. 28).

14 Such as for instance those of the descendants of Gbèhanzin, who from the Republic of Benin asked the French government for the restitution of the treasure of Abomey, seized during the French conquest in 1892.

15 http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-1/FRE/p4_2004-1.pdf
16 *Ibid.*

Spéculations sur des stratégies pour un reversement des termes dans une relation lésée

Compte tenu de la situation décrite, quelles seraient les stratégies à même d'ébranler la position hégémonique des musées sans se laisser prendre au piège de la fixation des appartenances et des significations ?

Face à la réticence manifeste des institutions à faire voyager les objets, des stratégies judiciaires les forçant à céder s'imposent ; elles restent néanmoins limitées. Jusqu'à présent, seule une poignée de législations internationales procurent le fondement pour la restitution, le rapatriement ou le retour des biens culturels.¹⁷ Cependant, aucun de ces textes n'établit une législation internationale contraignante adaptée aux objets pillés lors du colonialisme. Tous reposent sur le principe selon lequel la partie lésée formulant la demande est chargée d'apporter les preuves d'être le propriétaire légitime de l'objet, ce qui implique un travail de recherche et des coûts considérables qui dépassent souvent les moyens disponibles. De plus, mis à part quelques récentes évolutions, ces réglementations ne considèrent que les États nationaux comme acteurs, ce qui sous-entend que les intérêts ne sont souvent pas conformes à ceux des personnes civiles impliquées.

Depuis les années 1970, les notions défendues par les déclarations évoluent d'une insistance sur la propriété vers une mise en avant de l'héritage culturel à préserver, incluant une dimension plus identitaire. Les récentes déclarations sur la diversité culturelle (UNESCO, 2001) et la Déclaration on the Rights of Indigenous Peoples [Déclaration des droits des peuples indigènes] (UN, 2007) renforcent cette tendance, tout en offrant de nouvelles possibilités d'intervention dans les pratiques d'exposition des musées de la part des communautés profitant de ces droits.

Quant aux procédures qui remettent en cause la légitimité du maintien des objets dans les musées européens, elles restent de l'ordre de la revendication ou de l'initiative volontaire des institutions elles-mêmes. Ainsi, Alain Godonou, ancien directeur de l'École du Patrimoine de Bénin, suggère pour les collections d'origine coloniale une démarche inspirée par la déclaration de Washington de 1998. Dans ladite déclaration, 44 États signataires se sont engagés à identifier les œuvres d'art confisquées pendant le nazisme dans leurs réserves, à rechercher les propriétaires légitimes et à trouver des « solutions équitables ». Il s'agit d'une démarche qui permet un travail critique sur les collections mêmes, et qui est également encouragée par le code de déontologie du Conseil International des Musées pour toute œuvre de provenance suspecte. Toutefois, l'ICOM n'a pas valeur

under the form of heritage freezes the memorial fluidity of which these objects could potentially be the vectors.

Speculations on strategies for a reversal of terms of a damaged relation

Taking into account the situation described above, what are the possible strategies that could undermine the hegemonic position of museums without falling into the trap of a fixation of belongings and significations?

Faced with the manifest reluctance of institutions to allow objects to travel, legal strategies forcing them to yield seem to impose themselves; these, however, remain limited. To the present day, only a handful of international statute laws provide the basis for the restitution, the repatriation or the return of cultural goods.¹⁷ However, none of these texts establishes a binding international law that addresses objects pillaged during colonial times. Everything rests on the principle that the harmed party is responsible for providing proof that they are the legitimate owner of the object, which necessitates research and therefore considerable monetary costs that often exceed the funds available. Moreover, with the exception of a few recent developments, these laws only consider nation states as actors, which means that interests are often not proportionate to those of the civilians affected.

From the 1970s onwards, the ideas defended by declarations have evolved from an insistence on property towards a highlighting of cultural heritage to be preserved, including a more identity-based dimension. The recent declarations on cultural diversity (UNESCO, 2001) and the Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (UN, 2007) reinforce this tendency, whilst at the same time offering new possibilities for intervention into museum exhibition practices by communities that make use of these rights.

As for the proceedings that question the legitimacy of keeping the objects in European museums, they remain in the order of claims or voluntary initiatives by the museums themselves. Thus, Alain Godonou, the former director of the École du Patrimoine de Bénin [School of the Heritage of Benin], suggested a strategy inspired by the Washington declaration of 1998 for the collections of colonial origin. In this declaration, 44 signatory States committed to identifying works of art in their reserves that had been confiscated during the Nazi period, to find their legitimate owners as well as "fair solutions". This is an approach that allows critical work on the collections themselves, and that is equally encouraged by the code of ethics of the International Council of Museums in relation to any work of suspicious provenance. Still, ICOM has no constraining

¹⁷ Ces législations se présentent en un enchevêtrement compliqué consistant en différentes options juridiques, entre droit national et international, ainsi que des déclarations à caractère facultatif, adoptées par l'ICOM ou l'UNESCO. Selon les objets, des réglementations différentes sont applicables.

¹⁷ These laws are a complicated entanglement consisting of different juridical options, between national and international law, as well as declarations of a voluntary character, adopted by ICOM or UNESCO. Depending on the object, different regulations are applicable.

de contrainte.¹⁸ Cependant, c'est surtout l'inversion de la charge de la preuve sur la provenance des objets qui introduit un procédé prometteur. Le processus devrait s'accompagner d'échanges et de débats extensifs avec les personnes intéressées, impliquées dans un possible transfert ou un changement des conditions de l'exposition.

En effet, le levier juridique ne saurait remplacer un travail généalogique effectué par les activistes et toutes personnes intéressées aujourd'hui. Les pratiques des musées sont primordiales pour un travail de réconciliation. Or sa condition est l'abandon d'une position universaliste fermée. Pour cela, retracer le cheminement des objets, prioriser la réflexion sur l'histoire des collections et par là-même, donner accès aux épistémès établies et aux conditions de leur constitution est un premier pas fondamental.¹⁹

L'inversion du rapport hégémonique en place et confirmé par la fixation des objets, l'aspiration à l'ébranlement de la disposition incontestée des pièces exposées par les musées européens sont étroitement attachées à la quête de la libération du mouvement des personnes avant tout. Les cultures, comme le souligne James Clifford, ne dialoguent pas. Les personnes dialoguent « et leurs échanges sont conditionnés par des histoires de contact spécifiques, par des relations de pouvoir, par des réciprocitys individuelles, par des modes de voyage, l'accès et la compréhension ». ²⁰ La virulence de la charge historique dont les objets sont les vecteurs est à l'origine des conflits actuels, de l'inégalité des droits et de l'omniprésence de l'exclusion de la parole et des ressources pour une partie de la société étant à leur base. Approprié dans un rapport de violence et transformé au cours de sa trajectoire diasporique, ce n'est pas le simple retour de l'objet qui pourra remplacer le deuil des destructions coloniales ni rétablir un *statut ante quo*. Pour échapper à l'appropriation nationaliste ou ethniciste, et pour ne pas rejouer une relation binaire fondée sur la dépendance par la reconnaissance par des institutions obtuses, quelques projets proposent des stratégies de dépassement, mettant en avant d'autres référents.²¹ Cela n'enlève rien à la nécessité du devoir des institutions en Europe d'accomplir un travail approfondi sur leur propre histoire. La condition pour que les objets puissent devenir des véhicules d'ententes implique une reconfiguration radicale des termes dans lesquels les relations post-coloniales sont établies, notamment le dépassement des hiérarchies léguées, celui de l'invisibilité et des droits réservés.

18 http://icom.museum/ethics-_fr.html#debut

19 Un bon exemple du chemin emprunté par plusieurs musées en Europe et notamment aux États-Unis est l'exposition *Exit Congo Museum*, sous le commissariat de Boris Wastiau, au Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren, Belgique, en 2000, qui inaugurerait le processus de réaménagement du musée en cours.

20 James Clifford, op. cit. p. 16.

21 Une stratégie consisterait à provincialiser les musées européens en leur opposant une dévalorisation ludique face à leur attachement à l'aura de l'original. Démarche que proposaient Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou dans leur *Maison des civilisations et de l'unité réunionnaise*, conçue comme un musée sans objets à l'île de La Réunion. Voir aussi Françoise Vergès, « The Age of Love », in *Transformation*, No.47, 2001, pp. 1-17.

power.¹⁸ Nonetheless, the reversal of the burden of proof in relation to the provenance of objects is a promising step forward. The process should be complemented by extensive exchanges and debates with the people interested and involved in the potential transfer or change of conditions of exhibition.

In fact, legal leverage would not be sufficient to replace the genealogical work carried out by activists and other interested persons today. Museum practices are crucial for carrying out the work of reconciliation. Yet its prerequisite is the abandonment of a closed universalist position. Tracing the past displacements of objects, prioritising reflection on the history of the collections and through this, allowing access to the established epistemes and the conditions of their constitutions is a fundamental first step in this direction.¹⁹

Reversing the hegemonic relationship that is in place and remains upheld by the immobilisation of objects; aiming for the undermining of the uncontested arrangement of works exhibited by European museums, is closely attached to the fight for the liberation of movement – of people, first and foremost. It is not cultures, as James Clifford emphasises, that enter into dialogue. It is people who do, “and their exchanges are conditioned by particular contact-histories, relations of power, individual reciprocities, modes of travel, access, and understanding”.²⁰ It is in the context of current conflicts, namely those concerning the inequality of rights and the omnipresence of restricted access to speech and resources for certain members of society, that these objects become vectors of a virulent historical burden. Appropriated in a violent relationship, transformed over the course of its diasporic trajectory, simply returning the object would not be enough to make up for the mourning of colonial destruction, nor to re-establish a *status ante quo*. In order to avoid nationalist or ethnicist appropriation, and to escape from replaying a binary relation based on a dependence on recognition from obtuse institutions, a number of projects have proposed strategies of overcoming putting the accent on other reference points.²¹ This does not take away the essential duty of institutions in Europe to carry out in-depth work on their own history. The conditions necessary for objects to become vehicles for understanding imply a radical reconfiguration of the terms in which post-colonial relations are established, notably moving beyond inherited hierarchies, the privilege of invisibility and reserved rights.

18 http://icom.museum/ethics-_fr.html#debut

19 A good example of the path taken by several museums in Europe and notably in the United States is the exhibition *Exit Congo Museum*, under the curatorship of Boris Wastiau, at the Musée Royal de l'Afrique Centrale in Tervuren, Belgium, in 2000, which inaugurated the ongoing process of redefinition of the MRAC.

20 James Clifford, “Quai Branly in Process”, op.cit.

21 One strategy might consist in provincialising European museums by setting them against a playful depreciation at the hands of their attachment to the aura of the original. This was the approach proposed by Françoise Vergès and Carpanin Marimoutou in their *Maison des civilisations et de l'unité réunionnaise*, conceived as a museum without objects on the island of Reunion. See also Françoise Vergès “The Age of Love”, in *Transformation*, No.47, 2001, pp. 1-17.

2

Les musées qui détiennent les collections les conservent dans l'intérêt de la société et de son développement.

Principe

la mission d'un musée est d'acquérir, de préserver et de valoriser ses collections afin de contribuer à la sauvegarde du patrimoine naturel, culturel et scientifique. Ses collections constituent un important patrimoine public, occupent une position particulière au regard de la loi et jouissent de la protection du droit international. À cette mission d'intérêt public est inhérente la notion de gestion raisonnée, qui recouvre les idées de propriété légitime, de permanence, de documentation, d'accessibilité et de cession responsable.

ACQUISITION DES COLLECTIONS

2.1 ► Politique en matière de collections

Dans chaque musée, l'autorité de tutelle doit adopter et publier une charte concernant l'acquisition, la protection et l'utilisation des collections. Ce texte doit clarifier la position des objets qui ne seront pas catalogués, préservés ou exposés. (Voir 2.7 et 2.8).

2.2 ► Titre valide de propriété

Aucun objet ou spécimen ne doit être acquis par achat, don, prêt, legs ou échange, si le musée acquéreur n'est pas certain de l'existence d'un titre de propriété en règle. Un acte de propriété, dans un pays donné, ne constitue pas nécessairement un titre de propriété en règle.

2.3 ► Provenance et Obligation de diligence

Avant l'acquisition d'un objet ou d'un spécimen offert à l'achat, en don, en prêt,

en legs ou en échange, tous les efforts doivent être faits pour s'assurer qu'il n'a pas été illégalement acquis dans (ou exporté illicitement de) son pays d'origine ou un pays de transit où il aurait pu avoir un titre légal de propriété (y compris le pays même où se trouve le musée). À cet égard, une obligation de diligence est impérative pour établir l'historique complet de l'objet depuis sa découverte ou création.

2.4 ► Objets et Spécimens issus de travaux non scientifiques ou non autorisés

Un musée ne doit pas acquérir des objets s'il y a tout lieu de penser que leur récupération s'est faite au prix de la destruction ou de la détérioration prohibée, non scientifique ou intentionnelle de monuments, de sites archéologiques ou géologiques, d'espèces ou d'habitats naturels. De même, il ne doit pas y avoir acquisition si le propriétaire, l'occupant du terrain, les autorités légales ou gouvernementales concernées n'ont pas été averties de la découverte.

2.5 ► Matériel culturel sensible

Les collections composées de restes humains ou d'objets sacrés ne seront acquises qu'à condition de pouvoir être conservées en sécurité et traitées avec respect. Cela doit être fait en accord avec les normes professionnelles et, lorsqu'ils sont connus, les intérêts et croyances de la communauté ou des groupes ethniques ou religieux d'origine. (Voir aussi 3.7 et 4.3).

2.6 ► Pièces biologiques ou géologiques protégées

Un musée ne doit pas acquérir de spécimens biologiques ou géologiques collectés, vendus ou transférés de toute autre façon,

3.7 ► Restes humains et objets sacrés

Les recherches sur des restes humains et sur des objets sacrés doivent s'effectuer selon les normes professionnelles dans le respect des intérêts et des croyances de la communauté, du groupe ethnique ou religieux d'origine. (Voir aussi 2.5 et 4.3).

4.3 ► Exposition des objets « sensibles »

Les restes humains et les objets sacrés seront présentés conformément aux normes professionnelles et tiennent compte, lorsqu'ils sont connus, des intérêts et croyances de la communauté, du groupe ethnique ou religieux d'origine, avec le plus grand tact et dans le respect de la dignité humaine de tous les peuples.

Code de déontologie de l'ICOM pour les musées, extraits

Le traitement que fait une communauté de ses morts de façon culturellement appropriée est un droit humain fondamental qui ne devrait pas être violé. Si on met en évidence qu'il a été violé par le passé, il convient de réparer ce tort par un rapatriement immédiat. La force de cet argument lui vient pour une part de son association explicite avec l'idée de droits.

Michel F. Brown, extrait du symposium international « Des collections anatomiques aux objets de culte : conservation et exposition des restes humaines dans les musées », musée du quai Branly, 22 et 23 février 2008

L'ICOM définit le musée comme une institution au service de la société. Je pense que tout ce débat ne se pose que par rapport à cette question fondamentale, celle du service de la société. Et la société ne peut pas se regarder comme le droit d'une société à regarder simplement l'autre société. Aujourd'hui la question doit se poser de la façon suivante : comment les sociétés regardées ont le droit d'intervenir dans la façon dont elles sont regardées [...] Il faut se dire que la question de la restitution des restes humains comme la question du partage de la culture d'une façon globale est une question d'avenir.

Samuel Sidibé, extrait du symposium international « Des collections anatomiques aux objets de culte : conservation et exposition des restes humaines dans les musées », op.cit.

2

Museums that maintain collections hold them in trust for the benefit of society and its development.

Principle

Museums have the duty to acquire, preserve and promote their collections as a contribution to safeguarding the natural, cultural and scientific heritage. Their collections are a significant public inheritance, have a special position in law and are protected by international legislation. Inherent in this public trust is the notion of stewardship that includes rightful ownership, permanence, documentation, accessibility and responsible disposal.

ACQUIRING COLLECTIONS

2.1 ► Collections Policy

The governing body for each museum should adopt and publish a written collections policy that addresses the acquisition, care and use of collections. The policy should clarify the position of any material that will not be catalogued, conserved, or exhibited. (See 2.7; 2.8).

2.2 ► Valid Title

No object or specimen should be acquired by purchase, gift, loan, bequest, or exchange unless the acquiring museum is satisfied that a valid title is held. Evidence of lawful ownership in a country is not necessarily valid title.

2.3 ► Provenance and Due Diligence

Every effort must be made before acquisition to ensure that any object or specimen offered for purchase, gift, loan,

bequest, or exchange has not been illegally obtained in, or exported from its country of origin or any intermediate country in which it might have been owned legally (including the museum's own country). Due diligence in this regard should establish the full history of the item since discovery or production.

2.4 ► Objects and Specimens from Unauthorised or Unscientific Fieldwork

Museums should not acquire objects where there is reasonable cause to believe their recovery involved unauthorised or unscientific fieldwork, or intentional destruction or damage of monuments, archaeological or geological sites, or of species and natural habitats. In the same way, acquisition should not occur if there has been a failure to disclose the finds to the owner or occupier of the land, or to the proper legal or governmental authorities.

2.5 ► Culturally Sensitive Material

Collections of human remains and material of sacred significance should be acquired only if they can be housed securely and cared for respectfully. This must be accomplished in a manner consistent with professional standards and the interests and beliefs of members of the community, ethnic or religious groups from which the objects originated, where these are known. (See also 3.7; 4.3).

2.6 ► Protected Biological or Geological Specimens

Museums should not acquire biological or geological specimens that have been collected, sold, or otherwise transferred in contravention of local, national, regional

3.7 ► Human Remains and Materials of Sacred Significance

Research on human remains and materials of sacred significance must be accomplished in a manner consistent with professional standards and take into account the interests and beliefs of the community, ethnic or religious groups from whom the objects originated, where these are known. (See also 2.5; 4.3).

4.3 ► Exhibition of Sensitive Materials

Human remains and materials of sacred significance must be displayed in a manner consistent with professional standards and, where known, taking into account the interests and beliefs of members of the community, ethnic or religious groups from whom the objects originated. They must be presented with great tact and respect for the feelings of human dignity held by all peoples.

Code of Ethics for Museums by the ICOM, excerpt

A culturally appropriate way for a community to treat its deceased members is a fundamental human right that should not be violated. If we make a point of the fact that it was violated in the past, it is appropriate to make up for that wrong by immediate repatriation. The force of this argument to some extent comes from its explicit association with the idea of rights.

Michel F. Brown, excerpt from the international symposium « Des collections anatomiques aux objets de culte : conservation et exposition des restes humaines dans les musées », *op.cit.*

ICOM defines the museum as an institution in the service of society. I think that all this debate turns around this one fundamental question, concerning the service to society. And society cannot consider itself as one that has the right to simply look at another society. Nowadays the issue must be put in the following way: how do societies being looked at have the right to intervene in determining the way in which they are looked at [...] We must remind ourselves that the issue of restitution of human remains, as well as the issue of global sharing of culture is a question of the future.

Samuel Sidibé, excerpt from the international symposium « Des collections anatomiques aux objets de culte : conservation et exposition des restes humains dans les musées », *op.cit.*

Declaration on the Importance and Value of Universal Museums

The international museum community shares the conviction that illegal traffic in archaeological, artistic, and ethnic objects must be firmly discouraged. We should, however, recognize that objects acquired in earlier times must be viewed in the light of different sensitivities and values, reflective of that earlier era. The objects and monumental works that were installed decades and even centuries ago in museums throughout Europe and America were acquired under conditions that are not comparable with current ones. Over time, objects so acquired—whether by purchase, gift, or partage—have become part of the museums that have cared for them, and by extension part of the heritage of the nations which house them. Today we are especially sensitive to the subject of a work's original context, but we should not lose sight of the fact that museums too provide a valid and valuable context for objects that were long ago displaced from their original source. The universal admiration for ancient civilizations would not be so deeply established today were it not for the influence exercised by the artifacts of these cultures, widely available to an international public in major museums. Indeed, the sculpture of classical Greece, to take but one example, is an excellent illustration of this point and of the importance of public collecting. The centuries-long history of appreciation of Greek art began in antiquity, was renewed in Renaissance Italy, and subsequently spread through the rest of Europe and to the Americas. Its accession into the collections of public museums throughout the world marked the significance of Greek sculpture for mankind as a whole and its enduring value for the contemporary world. Moreover, the distinctly Greek aesthetic of these works appears all the more strongly as the result of their being seen and studied in direct proximity to products of other great civilizations. Calls to repatriate objects that have belonged to museum collections for many years have become an important issue for museums. Although each case has to be judged individually, we should acknowledge that museums serve not just the citizens of one nation but the people of every nation. Museums are agents in the development of culture, whose mission is to foster knowledge by a continuous process of reinterpretation. Each object contributes to that process. To narrow the focus of museums whose collections are diverse and multifaceted would therefore be a disservice to all visitors.

Signed by the Directors of:

The Art Institute of Chicago, Bavarian State Museum, Munich (Alte Pinakothek, Neue Pinakothek) State Museums, Berlin Cleveland Museum of Art J. Paul Getty Museum, Los Angeles Solomon R. Guggenheim Museum, New York Los Angeles County Museum of Art Louvre Museum, Paris The Metropolitan Museum of Art, New York The Museum of Fine Arts, Boston The Museum of Modern Art, New York Opificio delle Pietre Dure, Florence Philadelphia Museum of Art Prado Museum, Madrid Rijksmuseum, Amsterdam State Hermitage Museum, St. Petersburg Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid Whitney Museum of American Art, New York

Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels

Les membres de la communauté muséale internationale partagent la conviction que le trafic illicite d'objets ethnologiques, artistiques et archéologiques doit être fermement découragé. Il nous faut toutefois admettre que les pièces acquises autrefois doivent être considérées à la lumière de valeurs et de sensibilités différentes, lesquelles témoignent de ce passé révolu. En effet, les objets et les œuvres monumentales installés il y a quelques décennies, voire siècles, dans les musées d'Europe et d'Amérique ont été acquis dans des conditions nullement comparables à celles d'aujourd'hui. Au fil du temps, les œuvres ainsi acquises – par achat, don ou partage – sont devenues partie intégrante des musées qui les ont protégées, et par extension, du patrimoine des nations qui les abritent. Nous avons beau être aujourd'hui particulièrement attentifs à la question du contexte original, nous ne devrions pas perdre de vue pour autant le fait que le musée offre lui aussi un contexte pertinent et précieux aux objets retirés de longue date de leur environnement original.

De nos jours, les civilisations antiques ne susciteraient pas une telle admiration universelle sans l'influence exercée par les objets issus de ces cultures, largement mis à la disposition d'un public international dans les grands musées. Au demeurant, la sculpture de la Grèce classique, pour ne citer qu'un seul exemple, illustre parfaitement ce propos, ainsi que la nécessité de la collecte à titre public. Né sous l'Antiquité, l'attrait millénaire pour l'art grec s'est renouvelé dans l'Italie de la Renaissance, et a ensuite gagné le reste de l'Europe et les Amériques. L'entrée de celui-ci dans les collections des musées publics aux quatre coins de la planète a souligné l'importance de la sculpture grecque pour l'humanité tout entière, ainsi que sa valeur immuable pour le monde contemporain. Par ailleurs, l'esthétique intrinsèquement grecque de ces œuvres ressort d'autant plus nettement qu'elles sont regardées et étudiées au contact direct de la production d'autres civilisations majeures.

Les appels lancés en faveur du rapatriement d'objets ayant appartenu aux collections des musées depuis de longues années constituent désormais un enjeu de taille pour ces institutions. Bien que chaque cas doive être examiné individuellement, force nous est de reconnaître que les musées ne sont pas au service des habitants d'une seule nation, mais des citoyens de chacune. Médiateurs du développement des cultures, ils ont pour mission de favoriser la connaissance grâce à un processus constant de réinterprétation, chaque objet participant à ce processus. Par là même, restreindre le champ de musées possédant des collections diverses et multifformes desservirait l'ensemble des visiteurs.

Signée par les directeurs :

Institut d'Art de Chicago ; Musée bavarois, Munich (Alte Pinakothek, Neue Pinakothek) ; Musées d'Etat, Berlin ; Musées d'Art de Cleveland ; Musée Getty, Los Angeles ; Musée Guggenheim, New York ; Musée d'Art du comté de Los Angeles ; Musée du Louvre, Paris ; Musée d'Art métropolitain, New York ; Musée des Beaux-Arts, Boston ; Musée d'Art moderne, New York ; Opificio delle Pietre Dure, Florence [Office des Pierres dures] ; Musée d'Art de Philadelphie ; Musée du Prado, Madrid ; Rijksmuseum, Amsterdam ; Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg ; Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid ; Musée Whitney d'art américain, New York ; British Museum, Londres

Disponible sur le site Internet du British Museum (en anglais) : www.thebritishmuseum.ac.uk/newsroom/current2003/universalmuseums.html

Les participants à l'exposition

The participants to the exhibition

AGENCE / AGENCY

Le droit d'être classé dans le domaine de la propriété intellectuelle est seulement accordé aux choses considérées comme faisant partie de la culture et non pas de la nature. Ainsi, le concept légal moderne de propriété intellectuelle dépend fondamentalement du présupposé d'une division entre ces deux catégories. Par exemple, le droit de la propriété intellectuelle distingue, entre autres, les « objets » (nature) des « sujets » (culture). Néanmoins, pour certaines pratiques artistiques une telle distinction n'est pas toujours pertinente. Le travail d'Agence consiste à développer une liste de choses – issues de procès, de cas légaux, de controverses, etc – témoignant de l'hésitation impliquée dans les classifications ontologiques de « nature » et de « culture ». Au cours d'Assemblée (Une légende en cache une autre), Agence s'interroge sur la question suivante : « Comment les « objets » peuvent-ils être inclus dans les pratiques artistiques ? ». Cette assemblée examine *Thing 1635* (armoire australienne). L'armoire australienne combine l'étoile du Commonwealth, emblème d'unité nationale, avec deux animaux, le kangourou et l'émou. En 2002, l'ancien aborigène Kevin Buzzacott a réclamé les totems Émeu et Kangourou de sa tribu et enlevé, en présence des caméras de télévision, l'armoire australienne en bronze du pilier ouest de l'ancien siège du Parlement. Une controverse s'en est suivie. Pour le gouvernement australien ces totems sont des objets, dépourvus de subjectivité et donc utilisables sans débat. Pour les Arubunna, le kangourou et l'émou sont considérés comme des totems sacrés qui ne peuvent être utilisés sans la permission de leurs gardiens. Ce cas indique la coexistence de deux visions du monde ou cosmologies profondément différentes, et met en question la capacité du droit de la propriété intellectuelle à prendre en compte de telles différences.

The right to be designated as intellectual property is only granted to things that are considered a part of culture and not of nature. As such, the modern legal concept of intellectual property relies fundamentally upon the assumption of a division between these two categories. For example, intellectual property law distinguishes, amongst other things, “objects” (nature) from “subjects” (culture). However, for many art practices such a distinction is difficult to make. The work of Agency consists of an ongoing list of things - lawsuits, cases, controversies, etc - that witness the hesitation implied in the ontological classifications of “nature” and “culture”. During Assembly (One caption hides another), Agency speculates on the following question: “ How can “objects” be included within art practices?” Under scrutiny in this assembly is *Thing 1635* (Australian coat of arms). The Australian coat of arms combines the star of the Commonwealth, emblematic of national unity, with two animals, the kangaroo and the emu. In 2002,

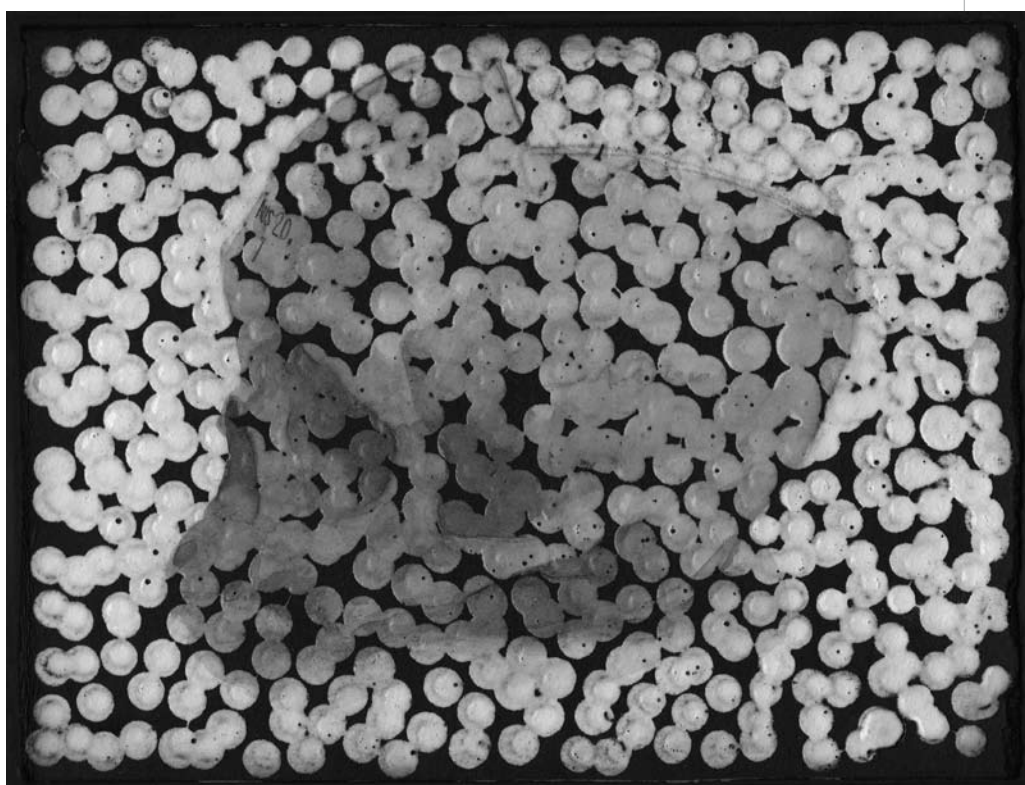
the aboriginal elder Kevin Buzzacott reclaimed his tribe's Emu and Kangaroo totems and removed in front of television cameras the bronze Australian coat of arms from the western pillar outside the Old Parliament House. A controversy followed. For the Australian government these totems are objects, devoid of subjectivity and hence available for use without discussion. For the Arubunna people, they are considered to be sacred totems that cannot be used without the permission of their guardians. This case points to the co-existence of two very different world views or cosmologies, and questions the extent to which intellectual property law takes into account these very differences.



Thing 1635

S'inspirant de collections de musées, de livres sur des voyages maritimes, ainsi que des médias de masse, Daniel Boyd crée des œuvres qui, selon l'artiste lui-même, « mettent en question les notions romantiques qui entourent la naissance de l'Australie ». Pour *Une légende en cache une autre* sont présentés cinq dessins de la série *Up in Smoke Tour*. Développée pendant l'été 2011 pendant une résidence jointe entre Gasworks et le Musée d'Histoire Naturelle à Londres, la série aborde les moments plus ou moins connus de la colonisation de l'Australie et s'interroge sur la façon dont les Britanniques et autres Européens ont observé, interagi avec et collecté des éléments des cultures aborigènes. Parfois à peine reconnaissables, deux masques de l'île de Pentecôte, la forêt d'où était originaire l'arrière-arrière grand-père de Boyd et le crâne d'un kangourou apparaissent à travers des pois qui font référence à des motifs des peintures aborigènes traditionnelles. Montés sur le couvercle des boîtes utilisées par le Musée d'Histoire Naturelle pour conserver sa collection d'ossements humains et de crânes, la semi-transparence des dessins – tout comme celle des contenants de restes anonymes – induit un sentiment de perte de mémoire et de connaissance concernant la période qui précède la colonisation.

Drawing inspiration from museums' collections, books on maritime voyages, as well as from popular media, Daniel Boyd creates works that, in his own words, "question the romantic notions that surround the birth of Australia". For *One caption hides another*, five drawings from the *Up in Smoke Tour* series are presented. Developed in summer 2011 during a joint residency at Gasworks and the Natural History Museum in London, the series addresses the well- and lesser known moments of the colonisation of Australia and reflects on how the British and mainland Europeans observed, interacted with and collected elements from aboriginal cultures. In some cases hardly recognisable, two masks from Pentecost Island, the forest where Boyd's great great grand-father was from and the skull of a kangaroo transpire through dots, which reference the patterns of traditional aboriginal paintings. Mounted on the lid of boxes used by the Natural History Museum to conserve their collection of human bones and skulls, the drawings' semi-distinctness – much like the containers of the anonymous remains – acknowledge a sense of loss of memory and knowledge with regards to the period pre-dating colonisation.



Daniel Boyd, Extrait de la série / from the series *Up in smoke tour*, 2011. Courtesy : Daniel Boyd

L'artiste Peggy Buth a entrepris, il y a quelques années, un ambitieux projet qui prend pour cadre le Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren en Belgique, un lieu symbolique de l'histoire coloniale belge et, plus globalement, européenne. Outre le fait qu'il soit l'un des plus grands musées coloniaux au monde, la spécificité de cet établissement réside dans sa scénographie offrant un point de vue pour le moins daté – voire profondément erroné – sur le colonialisme, et restée quasi inchangée jusqu'en 2004, début d'une ambitieuse politique de restructuration tant sur le plan spatial que conceptuel. C'est ce moment particulier qu'a choisi l'artiste allemande pour entamer ses recherches. Entre 2004 et 2009, Buth a documenté ce moment de transition dans la vie du musée, se plongeant dans des recherches intensives sur les archives et la collection de ce lieu mythique. De ces recherches est né *Desire in Representation*, un complexe ensemble de travaux sur plusieurs supports allant des livres aux installations, films et photographies. *Desire in Representation* mêle allègrement fiction et réalité, histoire personnelle et histoire collective, pour nous interpeller de manière subtile sur notre vision du (post-)colonialisme.

Several years ago, the artist Peggy Buth undertook an ambitious project whose framework is the Royal Museum of Central Africa in Tervuren, Belgium, a place that is a symbol of Belgian – and more generally European – colonial history. Beyond the fact that it is one of the biggest colonial museums in the world, the particularity of this institution lays in its arrangement, which offers a point of view on colonialism that is at best dated – if not profoundly erroneous and which remained almost unchanged until 2004, when the museum began an ambitious policy of restructuring, both spatially and conceptually. It is this particular moment that the German artist elected to begin her research. Between 2004 and 2009, Buth documented this moment of transition in the life of the museum, carrying out extensive research into the archives and collection of this mythical place. From this research was born *Desire in Representation*, a complex body of work encompassing all media from books to installations through films and photographs. *Desire in Representation* joyfully mixes fiction and reality, personal and collective history, to subtly question our view of (post)colonialism.



Peggy Buth, *Tervuren* (SAJ06M11/F38N13MF), 2006
 extrait de l'oeuvre *Desire in Representation*, Impression
 avec pigments, encadré / part of the work *Desire in
 Representation*, pigment print, framed, 46 x 32 cm.
 Courtesy : Peggy Buth & Galerie Klemm's, Berlin

Travaillant sur une diversité de supports qui incluent l'installation, la sculpture, la poésie et l'essai, l'art de Jimmie Durham se concentre sur le concept d'identité nationale et sur les divers récits qui le forment. En 2007, en collaboration avec l'artiste Maria Thereza Alves et l'anthropologue Michael Taussig, il a créé un *Musée pour la Normalité Européenne*. Cette œuvre expose les petits détails qui constituent le quotidien occidental et souligne l'ancrage du dit « normal » dans l'histoire culturelle. Dans *Maquette for a Museum of Switzerland*, l'artiste joue avec le thesaurus des missions ethnographiques. Son « musée » montre des reproductions de masques suisses – souvent achetés pour compléter les collections de masques africains d'amateurs de l'art « primitif » – et des vitrines présentant divers objets caractéristiques de la Suisse (bonnet d'hiver du Crédit Suisse, montres, paquet de cigares Brisago, saucisses vaudoises aux choux...) accompagnés de notes rédigées par l'artiste. Entre cliché ironique et collection nostalgique, l'installation évoque les musées de culture populaire et la mise en scène des musées ethnographiques.

Working in a variety of media including installations, sculpture, poetry and essays, Jimmie Durham's art focuses on the concept of national identity and the diverse narratives that form it. In 2007, in collaboration with the artist Maria Thereza Alves and the anthropologist Michael Taussig, he created the *Museum of European Normality*. This work exposes the small details that make up every day life in the West and emphasizes how what we consider "normal" is deeply rooted in cultural history. In *Maquette for a Museum of Switzerland*, the artist plays with the thesaurus of ethnographic missions. His "museum" exhibits reproductions of Swiss masks – often bought to complete collections of African masks of amateurs of "tribal" art– and vitrines displaying various objects that are characteristic of Switzerland (a Crédit Suisse winter hat, watches, a pack of Brisago cigars, sausage with cabbage typical of the Vaud region...), alongside with captions written by the artist. Midway between ironic cliché and nostalgic collection, the installation recalls folk culture museums and the *mise en scène* of ethnographic museums.



Jimmie Durham, *Maquette pour un musée de la Suisse* / *Maquette for a Museum of Switzerland*, 2011, Art Basel. Photo: Serge Hasenboehler. Courtesy: Gallery Opdahl & Jimmie Durham

Prennant diverses formes – films, sculptures et installations – le travail de Camille Henrot interroge l’aspect matériel de notre culture à travers une perspective anthropologique. Pour sa série *Objets augmentés*, des objets ordinaires trouvés sur eBay ou sur le « marché aux voleurs », autrefois situé en face du trésor public à Belleville, Paris, sont enduits de terre et de goudron à répétition, jusqu’à perdre leur forme et fonctionnalité. L’intervention de l’artiste marque non seulement un passage du reconnaissable à l’informe, mais aussi un changement de statut : de l’anonymat de la production de masse, l’objet devient singulier. Temporellement et géographiquement inidentifiable, il parvient néanmoins à évoquer un objet emblématique de la mauvaise conscience coloniale : la statuette Kono africaine, dont le vol est raconté dans *L’Afrique Fantôme* de Michel Leiris. Au-delà de toute dimension anthropologique, si l’on retrace le parcours des objets cachés sous les couches multiples du goudron, l’on retrouve les enjeux clefs de la production industrielle actuelle – du labeur sous-payé jusqu’aux réseaux globalisés de diffusion de marchandises.

Taking multiple forms – from films and sculptures to installations –, Camille Henrot’s work challenges the material aspect of our culture from an anthropological point of view. For her series *Objets augmentés*, ordinary objects found on eBay or on the “thieves’ market” (which used to be across the street from the Treasury in Belleville, Paris) are coated in earth and tar repeatedly, until losing their form and function. Not only does the artist’s intervention mark a transition from the recognisable to the shapeless, but it also indicates a change of status: from the anonymity of mass production, the object becomes unique, it is set apart. Despite their equivocal temporality and geography, the pieces succeed in evoking an object that is emblematic of France’s collective guilty conscience over colonialism: the stolen African Kono statuette whose story is recounted by Michel Leiris in *L’Afrique Fantôme*. Beyond any anthropological dimension, if one is to redraw the route taken by the objects hidden beneath the multiple layers of tar, one is further confronted to the key components of contemporary industrial production – from underpaid labour, to the globalised networks of the distribution of goods.



Camille Henrot, *Objets augmentés* (détail), Installation, 2010, 36 objets trouvés, enduits de terre et de goudron / 36 items found, coated with earth and tar. Dimensions variables. Courtesy Camille Henrot & kamel mennour, Paris

Dans sa série de photographies intitulée *Balumuka (Ambush)*, Kiluanji Kia Henda s'intéresse à une zone de transit, une sorte de cimetière à l'air libre en Angola où différents objets sont laissés en état de latence, parmi des déchets urbains et des armements sujets à la rouille. La statue de la reine Njinga qui résista contre les Portugais durant quarante ans y a notamment été déposée parmi les statues des conquérants de l'époque coloniale, alors que son piédestal à Luanda était en train d'être rénové. Aucun récit narratif évident n'est discernable dans l'ordre des images ; celles-ci capturent un lieu et des objets suspendus dans le temps, dans l'attente de décision quant à leur sort. Selon les mots de l'artiste, l'Angola est « un pays jeune comme moi » ; un pays profondément marqué par l'histoire des autres, qui a besoin d'affirmer sa capacité d'écrire son propre récit historique national. Le site photographié par Kiluanji Kia Henda est l'équivalent matériel de cette phase transitoire : il est un lieu où le passé est mis entre parenthèses le temps d'imaginer comment le réintroduire dans le présent.

In his series of photographs entitled *Balumuka (Ambush)*, Kiluanji Kia Henda focuses on a transit zone, a kind of open-air cemetery in Angola where various objects are left in a state of latency, along with urban debris and weaponry in the process of rusting. The statue of queen Njinga, who resisted the Portuguese for forty years, has notably been transferred to this site, among statues of conquerors from the colonial era, while her pedestal in Luanda was being renovated. No obvious narrative is discernible in the order of the images; these are like snapshots of a place and objects suspended in time, awaiting their fate. In the artist's own words, Angola is “a country that is as young as I am”; a country profoundly marked by the history of others, which needs to affirm its ability to write its own national historical narrative. The site photographed by Kiluanji Kia Henda is a material equivalent of this transitory phase: it is a place where the past is put into brackets, until a way for it to re-enter the present is worked out.



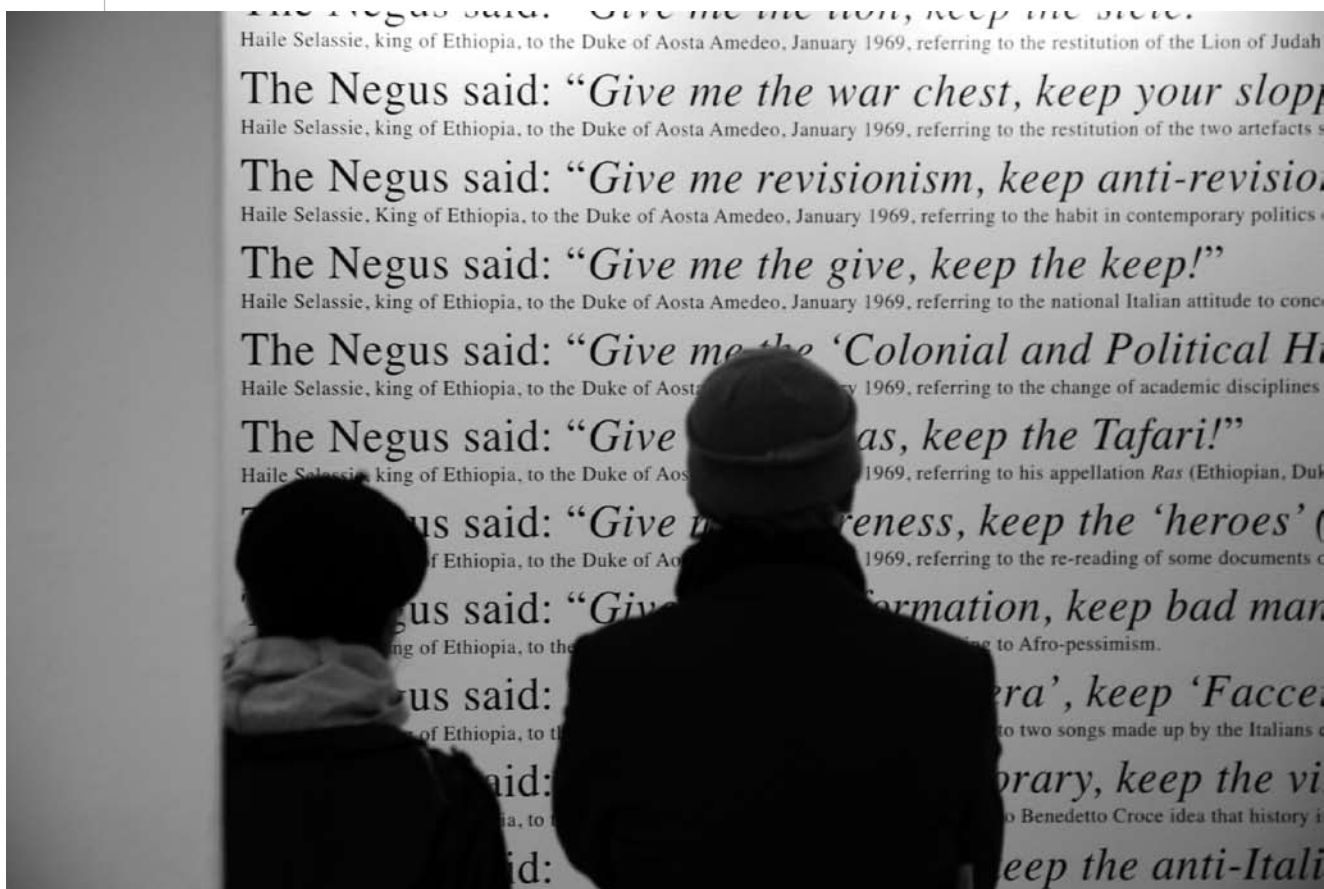
Kiluanji Kia Henda, série *Balumuka (Ambush)*, 2010, impression sur papier mat contrecollé sur aluminium / paper print on aluminium, Courtesy : Kiluanji Kia Henda



Kiluanji Kia Henda, série *Balumuka (Ambush)*, 2010, impression sur papier mat contrecollé sur aluminium / paper print on aluminium, Courtesy : Kiluanji Kia Henda

Patrizio di Massimo aborde la question de la restitution au niveau politique en évoquant l’imaginaire lié à la négociation établie entre deux chefs d’Etat. *Le Negus a dit : donnez-moi le lion, gardez la stèle !* met en lumière la situation du lion en bronze de Juda et de l’Obélisque d’Aksoum. En 1937, pendant l’occupation italienne d’Abyssinie (aujourd’hui Ethiopie), ces monuments furent confisqués et transportés à Rome. L’empereur Négus d’Ethiopie, Haïlé Sélassié, demanda dans les années 1960 la restitution de ces deux artefacts au duc d’Aoste qui lui répondit qu’il pouvait reprendre le lion mais que le transport de l’obélisque coûterait trop cher. Sélassié répondit alors : « Okay : donnez-moi le lion, gardez la stèle ! ». Déclinant la formule « Donnez-moi, Gardez » pour imaginer d’autres transactions, di Massimo évoque non sans humour les implications et conséquences de l’acte de restitution.

Patrizio di Massimo addresses the question of restitution on a political level by evoking the story around a negotiation made between two heads of state. *The Negus said: give me the lion keep the stele!* (2010) highlights the situation involving the bronze lion of Judah and the Obelisk of Axum. In 1937, during the Italian occupation of Abyssinia (present day Ethiopia), these monuments were confiscated and transported to Rome. In the 1960s, the emperor Negus of Ethiopia, Haile Selassie, demanded the restitution of these two artefacts from the Duke of Aostie who responded that he could take the lion, but that the transportation of the obelisk would be too expensive. So Sélassié replied: “OK: give me the lion, keep the stele!” Reiterating the formula « Give me, Keep », in order to imagine other transactions, di Massimo evokes with wit the implications and consequences behind the act of restitution.



Patrizio di Massimo, *The Negus said : give me the lion, keep the stele!*; 2010 / texte sur vynil, dimensions variables, text on vinyl, variable dimensions. Courtesy: the Patrizio Di Massimo et T293 Gallery, Naples

L'artiste Uriel Orlow, plusieurs années durant, a recherché la présence des bronzes du Bénin (dans l'actuel Nigeria), pillés par le gouvernement britannique en 1897, dans des musées et collections à travers le monde. *110 years (A Very Fine Cast)* reproduit en différentes langues une sélection de descriptions textuelles de bronzes du Bénin extraites de catalogues de maisons de vente et d'expositions, et de cartels muséographiques couvrant une période d'un peu plus d'un siècle. Ces textes apparemment neutres divulguent un catalogue de préjugés raciaux et font transparaître, sous une terminologie qui se veut scientifique, le peu de savoir qui semble important de révéler sur ces objets, leur fonction et leur créateur. Sur le même sujet, la vidéo *The Visitor* (2007) retrace la visite officielle de l'artiste au roi du Bénin, Oba Erediauwa, pendant laquelle Orlow l'interroge sur la relation entre patrimoine matériel et mémoire collective. Leur conversation inclut des réponses fuyantes et des moments d'incompréhension mutuelle, indiquant un décalage entre le discours de l'artiste et le langage formalisé des représentants du palais.

Over a number of years the artist Uriel Orlow has been researching the presence of the Benin Bronzes, which were looted by the British government in 1897, in museums and collections throughout the world. *110 years (A Very Fine Cast)* reproduces, in several languages, a selection of textual descriptions of the Benin bronzes taken from auction and exhibition catalogues and museographic labels covering a period of just over a century. These apparently neutral texts reveal a range of racial prejudices; their allegedly scientific terminology makes discernible the little knowledge that it seems important to reveal about these objects, their function and their author. Part of the same body of work, the video *The Visitor* (2007) retraces the official visit of the artist to the king of Benin, Oba Erediauwa, during which Orlow addressed the relationship between heritage and collective memory. Their discussion contains answers that are at times evasive, as well as moments of mutual misunderstanding, indicating a gap between the artist's discourse and the formal address of the palace representatives.



Uriel Orlow, *The Visitor*, vidéo, 2007. Courtesy: Uriel Orlow

La pratique sculpturale de Francis Upritchard implique le plus souvent la production d'objets pseudo-ethnographiques défiant l'identification et la catégorisation. Les œuvres qui caractérisent son travail combinent des objets de tous les jours avec des symboles et matières à l'apparence énigmatique. Les objets qu'elle crée ne semblent appartenir à aucune culture, période historique ou géographie spécifiques ; ils suscitent chez le spectateur la gêne de se confronter à un objet par rapport auquel ses outils de compréhension, d'interprétation et de classification sont impuissants. De la même manière, *Christopher*, présenté pour la première fois dans *Une légende en cache une autre*, est une figure conflictuelle. Ressemblant à une personne âgée, tenant ses mains dans un geste d'autorité calme, la statue est faite de matériaux dont la qualité organique est neutralisée par sa coloration artificielle en vert vif. Le spectateur est laissé sans réponse en ce qui concerne le signifiant et le contexte de l'œuvre ; il reste avec la pensée que toute interprétation de *Christopher* est finalement une projection de sa part.



Francis Upritchard, *Christopher*, 2011, modelage, papier, fil de fer, peinture acrylique, soie, bois, rembourrage polyester, le nylon / modelling material, foil, wire, acrylic paint, silk, wood, polyester padding, nylon, 73 x 22 x 19 cm. Courtesy the artist & Kate MacGarry, London

Francis Upritchard's sculptural practice includes the production of pseudo-ethnographic objects defying identification and categorisation. The works she is known for creating often combine everyday objects with enigmatic-looking symbols and materials. The objects she creates do not seem to belong to any specific culture, historical period or geographical location; they provoke in the viewer the awkwardness of facing an object in relation to which his tools of comprehension, interpretation and classification are powerless. In a similar vein, *Christopher*, presented for the first time in *One caption hides another*, is a conflictual figure. Representing a figure that looks elderly, his hands clasped in a motion of calm authority, the sculpture is made of materials whose organic feel is counteracted by bright green, artificial colouring. The viewer isn't given any clues about the signifier and context of the work; s/he is left with the thought that all interpretation of *Christopher* is ultimately a projection on her/his part.

La Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise, projet du Conseil Régional de La Réunion, a été conçue par Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou (2003-2010) comme un musée d'histoires croisées, de routes d'échanges, de conflits et de rencontres, et des expressions vernaculaires situant La Réunion dans son environnement millénaire culturel et historique, l'Océan indien. En 2010, la nouvelle mandature du Conseil Régional arrête le projet, disperse l'équipe, efface la page web et éparpille les documents et objets rassemblés par l'équipe de la MCUR. Des publications et productions témoignent cependant du travail accompli pendant ces années de conception et réalisation. Les chants Maloya présentés ici furent les premiers chants Maloya enregistrés sur disque vinyl en 1976. Ils avaient été joués pour la première fois en public par Firmin Viry et sa troupe, et furent remis en circulation par la MCUR lors de la remise du titre 'Zarboutan Nout Kiltir' (créé par l'équipe de la MCUR) à Firmin Viry. Interdits de performance publique et sur les antennes de radio, tout comme la langue créole, ces chants créés par les esclaves de la Réunion et enrichis par les travailleurs hindous, témoignent d'une histoire et d'une résistance. Ils sont l'expression du processus de créolisation à l'œuvre sur cette île. En 2008, l'équipe de la MCUR dépose auprès de l'UNESCO le dossier visant à inscrire le Maloya à la liste du patrimoine immatériel de l'humanité, demande qui se matérialise le 1er octobre 2009. Visant à souligner le rôle de la transmission orale et de la parole comme acte de résistance, la contribution de Françoise Vergès à l'exposition est un assemblage de textes autour de la réédition des chants Maloya de Firmin Viry. Elle souhaite aussi témoigner des enjeux qui se jouent autour d'un projet culturel en période de crise, posant la question "à quoi bon la culture en temps de détresse?"

La Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise, a project by the Regional Council of La Réunion, was conceived by Françoise Vergès and Carpanin Marimoutou (2003-2010) as a museum of intersecting histories, of exchange routes, of conflicts and encounters and of vernacular expressions, situating La Réunion in its age-old cultural and historic environment, the Indian Ocean. In 2010, the Regional Council's new mandate stopped the project, broke up the team, deleted the webpage and scattered the documents and objects that had been collected by the MCUR team. There are nevertheless publications and productions bearing witness to the work accomplished during these years of conception and realisation. The Maloya songs presented here were the first Maloya songs to be recorded on vinyl in 1976. They were first played in public by Firmin Viry and his band, and were re-circulated by the MCUR when the 'Zarboutan Nout Kiltir' distinction, created by the MCUR team, was awarded to Firmin Viry. These songs, like the creole language, were not allowed to be performed in public or on the radio.



Created by the slaves of La Réunion and enriched by Hindu workers, they attest to a history and a resistance, and are the expression of the process of creolisation at work on this island. In 2008, the MCUR team submitted an application to UNESCO, aiming to register the Maloya on the list of the Intangible Heritage of Humanity. The request was accepted on 1st October 2009. Aiming to emphasise the role of oral transmission and of speech as acts of resistance, Françoise Vergès's contribution to the exhibition is a compilation of texts around the re-edition of Firmin Viry's Maloya songs. She also wishes to address issues surrounding cultural projects in times of crisis, asking the question: "What is the point of culture at a time of distress?"

Jaquette du disque « Firmin Viry, Le maloya et le IVe Congrès du Parti Communiste réunionnais », publié en 1976 par le PCR / Cover of the disc « Firmin Viry, Le maloya et le IVe Congrès du Parti Communiste réunionnais », published in 1976 by the Reunionese Communist Party. Courtesy Françoise Vergès & MCUR

Les films de Susan Vogel adressent de manière parfois ludique les problématiques complexes contenues dans le rapport des occidentaux à la culture et l'héritage africains. *Fang : An Epic Journey* retrace en huit minutes l'histoire d'une statuette des Fang du Cameroun, qui passe des mains d'un explorateur-scientifique du début du XXe siècle à celles de galeristes parisiens, pour finir dans celles d'un universitaire. À travers son parcours, la statuette change physiquement, étant remodelée et « africanisée » pour adhérer aux goûts et attentes des visiteurs de ventes aux enchères. Le spectateur suit ainsi ce voyage dans le temps et l'espace sans jamais entièrement cerner la fonction originelle de l'objet dénaturé par les interprétations et projections de ses acquéreurs successifs. Susan Vogel a choisi de filmer chaque scène suivant le style de la période présentée, offrant à voir différentes conceptions historiques de l'art africain. Aussi la rapidité avec laquelle elles s'enchaînent soulignent l'artificialité de plusieurs de ces conceptions.

Susan Vogel's films touch – often in a playful way – on complex issues concerning the relationship of the West to African culture and heritage. *Fang: An Epic Journey* retraces in eight minutes the history of a Fang statuette from Cameroon, which passes from the hands of an explorer-scientist of the beginning of the 20th century to those of Parisian gallery owners, to end up in the hands of an academic. Along the way, the statuette changes physically; it is reshaped and “africanised” in order to adapt to the tastes and expectations of auction house visitors. The spectator follows this journey through time and space without ever being able to fully determine the original function of the object, distorted by the interpretations and projections of its successive owners. Susan Vogel chose to shoot each scene of *Fang* according to the style of the period presented, thus showing different historical conceptions of African art. The speed with which each scene is followed by the next further accentuates the artificiality of many of these conceptions.



Susan Vogel, *Fang: An Epic Journey*. 2001, film, Photo: Susan Vogel © Prince Street Pictures, Inc. susan-vogel.com

INFOS PRATIQUES / PRACTICAL INFO

Bétonsalon
Centre d'art et de recherche
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet
Rez-de-Chaussée de la Halle aux Farines
75013 Paris
Métro ligne / line 14, RER C Station Bibliothèque François
Mitterrand

Entrée gratuite / free entrance
Ouvert mardi - samedi / 11h-19h
Open Tuesday - Saturday / 11am-7pm

info@betonsalon.net
+33 (0)1.45.84.17.56
www.betonsalon.net

Adresse postale / Postal address
37 boulevard Ornano
75018 Paris

EQUIPE / TEAM

Mélanie Bouteloup, directrice / director
Anna Colin, directrice associée / associate director
Flora Katz, chargée des relations extérieures / exterior relations coordinator
Agnès Noël, chargée des projets pédagogiques / education coordinator
Anna Leon, stagiaire / intern

CONSEIL D'ADMINISTRATION / ADVISORY BOARD

Cyril Dietrich, artiste / artist
Bernard Blistène, directeur du développement culturel du Centre Pompidou /
director of cultural department of Centre Pompidou
Paolo Codeluppi, photographe / photographer
Marie Cozette, directrice du / director of centre d'art La Synagogue de Delme
Laurent Le Bon, directeur du / director of Centre Pompidou-Metz
Marc Maier, enseignant chercheur de / researcher at Université Paris Diderot

Nous remercions chaleureusement/We warmly thank : les artistes / the artists, Lotte Arndt & Françoise Vergès, Marie-Sophie Eiche (Galerie kamel mennour, Paris), Valeria Schulte-Fischedick (Galerie Opdhal, Berlin), Laurent Védrine, Muriel Lardeau, Artefakte//anti-humboldt, Mathieu Kleyebe Abonnenc, Teresa Castro, Jean-Marie Gallais, Morad Montazami, Romain Siegenfuhr, Claire Staebler.

Bétonsalon bénéficie du soutien de /is supported by: Ville de Paris, Département de Paris, Université Paris Diderot, Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil régional d'Ile-de-France, Hiscox & Leroy Merlin (Quai d'Ivry).



Bétonsalon est membre de / is a member of: tram, réseau art contemporain Paris/Ile-de-France



Partenaires médias /
media partners



Partenaires événement /
events' partners

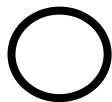


Partenaires de
l'exposition /
exhibition partners



PUBLICATION

Conception éditoriale / Editor: Mélanie Bouteloup & Flora Katz
Traductions / Translations: Elizaveta Boutakova & Anna Leon
Notices / Notes: Anna Colin & Anna Leon
Recherches / Research: Flora Katz & Anna Leon
Impression / Printer: Corlet Imprimeur S.A.
Tous droits réservés / Copyright: Bétonsalon
ISSN : 2114 - 155X



Météorite Willamette, météorite ferreuse découverte en 1902 dans l'Etat d'Oregon. Spécimen rare qui révèle l'importance et le rôle de la météorite dans la formation du système solaire. / Willamette meteorite, iron meteorite, discovered in 1902 in the State of Oregon. Rare specimen that reveals the importance and role of the meteorite in the formation of the solar system. Collection : American Museum of Natural History, New York

