

École du Louvre

Camille FONJALLAZ

Étude de la réception de l'exposition  
*Du Jourdain au Congo, art et christianisme en  
Afrique centrale*

Musée du quai Branly – Jacques Chirac

Mémoire d'étude  
(1<sup>ère</sup> année de deuxième cycle)  
présenté sous la direction de  
Madame Daria Cevoli et  
Madame Carine Peltier-Caroff

Mai 2017

Le musée du quai Branly – Jacques Chirac accueille chaque année dans sa programmation des expositions dédiées au continent africain. Entre novembre 2016 et avril 2017, l'exposition *Du Jourdain au Congo, art et christianisme en Afrique centrale* a occupé une partie de la Mezzanine Est du musée. Cette exposition a constitué le terrain d'étude de cette recherche, qui a cherché à en comprendre la perception et la réception auprès du public par une étude basée sur des entretiens par une approche qualitative d'enquête.

Afrique centrale – Musée du quai Branly – Jacques Chirac – étude qualitative – collections extra-européennes – publics – royaume Kongo – Congo – entretiens semi-directifs – réception d'exposition

Nous remercions, en premier lieu, les deux directrices de recherche de ce mémoire, Madame Daria Cevoli, responsable des collections de l'unité patrimoniale Asie du département du patrimoine et des collections au musée du quai Branly – Jacques Chirac et Madame Carine Peltier-Caroff, responsable de l'iconothèque du département du patrimoine et des collections au musée du quai Branly – Jacques Chirac, pour leurs conseils, leur disponibilité et leurs points de vue toujours pertinents sur l'avancement des recherches et les directions à suivre dans l'amélioration du travail. Nos remerciements vont également à Madame Victoria Zeller, chargée d'étude et d'évaluation à la direction des publics du musée du quai Branly – Jacques Chirac, pour son soutien et son aide dans la réalisation de la méthodologie d'enquête, ainsi que son accompagnement précieux dans le déroulement de la phase de terrain.

Aussi, nous remercions les personnes qui ont permis, par leur expertise, d'enrichir ce travail ; en particulier, le commissaire de l'exposition Monsieur Julien Volper pour sa grande disponibilité et son professionnalisme inspirant, mais également, dans l'ordre de rencontre, Madame Agathe Moroval, responsable du service des expositions de la direction du développement culturel du musée du quai Branly – Jacques Chirac, Madame Gaëlle Beaujean, responsable des collections de l'unité patrimoniale Afrique du département du patrimoine et des collections du musée du quai Branly – Jacques Chirac, Madame Hélène Joubert, responsable de l'unité patrimoniale Afrique du département du patrimoine et des collections du musée du quai Branly – Jacques Chirac, Monsieur David Lebreton, scénographe de l'exposition et designer indépendant, Madame Manuela Meunier-Nöel, adjointe au responsable du service de la médiation et de l'accueil de la direction des publics du musée du quai Branly – Jacques Chirac et Madame Nathalie Mercier, directrice à la direction de la communication du musée du quai Branly – Jacques Chirac, pour leurs réponses à nos questions. Nous remercions les visiteurs de l'exposition d'avoir participé à cette étude.

Enfin, nous remercions les personnes ayant apporté leur aide à ce travail, pour leurs encouragements et leur présence indispensable au long de la recherche.

# Sommaire

<b>Introduction</b> .....	1
<b>Première partie : un objet aux multiples facettes</b> .....	2
<b>1. Art et christianisme en Afrique centrale</b> .....	2
1.1. Un peu d'histoire, le royaume Kongo .....	2
1.1.1. La présence étrangère.....	3
1.1.2. Les trois étapes de christianisation.....	5
1.2. Des objets marginalisés.....	6
<b>2. Une approche particulière</b> .....	8
2.1. Une exposition du musée du quai Branly – Jacques Chirac.....	8
2.1.1. Une idée originale de Stéphane Martin.....	8
2.1.2. Insertion dans la programmation du musée sur l'Afrique.....	9
2.1.3. Un certain regard : le point de vue des africanistes du musée.....	11
2.2. Un propos : le syncrétisme religieux .....	12
2.2.1. Le discours du commissaire Julien Volper.....	12
2.2.2. Une métaphore.....	15
2.3. Un parcours : une accroche chronologique.....	16
<b>3. Muséographie</b> .....	17
3.1. Quels objets ?.....	18
3.1.1. Provenance des objets.....	18
3.1.2. Choix des objets.....	20
3.2. Quel espace ?.....	21
3.2.1. La Mezzanine Est .....	21
3.2.2. Les enjeux d'une scénographie.....	22
3.2.2. Les éléments de langage.....	24
<b>4. Actions du musée autour de l'exposition</b> .....	26
4.1. Une médiation adaptée.....	26
4.2. Des actions de communication.....	28

<b>Deuxième partie : mise en place et évaluation de la méthodologie de recherche.....</b>	<b>30</b>
<b>1. Objectif de l'étude et questions de recherche .....</b>	<b>30</b>
<b>2. Choix de la méthodologie d'évaluation.....</b>	<b>32</b>
2.2. Une approche qualitative d'enquête .....	32
2.3. Des entretiens à usage principal .....	33
2.4. Méthodologie de terrain retenue .....	33
2.4.1. Phase préliminaire de recrutement .....	34
2.4.2. Entretiens semi-directifs.....	36
<b>3. Mise en place de la recherche de terrain .....</b>	<b>39</b>
3.1. Questionnement et efficacité de la méthode .....	39
3.1.1. Réalité du terrain et de la recherche .....	39
3.1.2. Difficultés méthodologiques.....	40
3.2. Améliorations et bilan.....	42
3.2.1. Réorientation de la recherche.....	42
3.2.2. Méthodologie effective.....	43
 <b>Troisième partie : résultat de la recherche : quelle réception du discours par quel public ?.....</b>	 <b>44</b>
<b>1. Le public de l'exposition, données de profil.....</b>	<b>44</b>
1.1. Informations personnelles.....	45
1.2. Situation socio-professionnelle.....	45
1.3. Rapport au musée du quai Branly – Jacques Chirac et à l'exposition.....	45
1.4. Le public de l'étude : caractérisation.....	46
<b>2. Un dialogue des cultures .....</b>	<b>47</b>
2.1. Un lexique du syncrétisme .....	47
2.2. Une idée du métissage.....	48
2.3. Rapport avec le musée du quai Branly – Jacques Chirac .....	49
<b>3. Perception du sujet et sens du discours.....</b>	<b>50</b>
3.1. Un sujet atemporel .....	50

3.1.1. Une accroche dans le passé.....	51
3.1.2. Un lien avec le présent.....	53
3.2. Un discours apolitique .....	54
3.2.1. Un regard resserré .....	54
3.2.2. Une histoire de l'art ?.....	54
<b>4. Réception de l'exposition.....</b>	<b>55</b>
4.1. Un propos accessible ?.....	55
4.1.1. Des connaissances préalables.....	55
4.1.2. L'importance des textes .....	56
4.1.3. Un besoin de contexte.....	57
4.2. Des éléments vecteurs de sens.....	59
4.2.1. Des informations complémentaires.....	59
4.2.2. Une assise chronologique.....	60
4.2.3. Une scénographie et un espace adaptés .....	61
<b>Conclusion .....</b>	<b>64</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>66</b>

# Introduction

L'exposition *Du Jourdain au Congo, art et christianisme en Afrique centrale* est présentée au musée du quai Branly – Jacques Chirac du 23 novembre 2016 au 02 avril 2017, sous le commissariat de Julien Volper et d'après l'idée originale de Stéphane Martin, président du musée. Dédiée à l'influence jouée par la religion catholique et l'iconographie chrétienne sur l'art et la culture kongo entre le XV<sup>ème</sup> siècle et le XXI<sup>ème</sup> siècle, cette exposition retrace plus de cinq siècles d'échanges et de syncrétisme issus de la rencontre entre deux mondes distincts, croisant des enjeux et des problématiques à des échelles sociales singulières : la rencontre entre ces deux mondes va mêler des questions religieuses, politiques (notamment internationales) et économiques<sup>1</sup>.

Ce travail a pour dessein d'extraire, à travers une étude auprès du public du musée du quai Branly – Jacques Chirac, les éléments dominants de la réception de l'exposition, mais également les conditions constitutives de sa perception et du sens qui en découle. L'étude menée au sein du musée a fait l'objet d'une phase de terrain suivant une approche méthodologique empruntée aux sciences sociales. L'approche privilégiée est celle des entretiens de visiteurs (*Annexes I*), dont la diversité des profils cherche à ouvrir et confronter les points de vue, dans le but d'en recueillir les éléments significatifs. Aussi, le travail a pour base l'exposition et ses composants, et cherche, de manière la plus complète possible, à présenter la genèse de l'exposition et les étapes de sa création à travers le regard des professionnels impliqués dans sa réalisation (*Annexes I*).

Ce travail s'articule autour de trois parties : une description du terrain de recherche, l'exposition *Du Jourdain au Congo*, par la définition de son sujet, le royaume Kongo et de son inscription dans le musée du quai Branly – Jacques Chirac, et la présentation de sa genèse et de son propos (*Annexes II*) ; une méthodologique développant les phases de l'enquête de public, son déroulement et son efficacité (*Annexes III*) ; et une présentation des résultats de l'enquête de public basée sur les entretiens auprès des visiteurs, cherchant à comprendre, à partir de leurs discours, le sens donné à l'exposition et son sujet (*Annexes IV*)<sup>2</sup>.

---

1 *Du Jourdain au Congo, art et christianisme en Afrique centrale*, Bande-annonce vidéo de l'exposition, © musée du quai Branly – Jacques Chirac, <http://urlz.fr/5aFF>.

2 La recherche comprend quelques limites dans sa portée : le catalogue de l'exposition, ainsi que le livre d'or ne sont pas pris en compte. Nous n'avons pas réalisé de revue de presse pour la réception de l'exposition.

# Première partie : un objet aux multiples facettes

## 1. Art et christianisme en Afrique centrale

Afin de contextualiser le propos de l'exposition, il convient ici de définir l'histoire du royaume Kongo, région d'Afrique centrale au cœur de l'exposition, ainsi que son rapport avec le christianisme. Aussi, ce chapitre propose de retracer une succincte histoire du royaume Kongo, ainsi que la naissance d'un art d'inspiration chrétienne – en particulier, la place des crucifix.

### 1.1. Un peu d'histoire, le royaume Kongo

Le royaume Kongo est un état dont les limites géographiques fluctuent dans le temps et qui s'étend sur les territoires de plusieurs pays actuels d'Afrique centrale : la République démocratique du Congo, l'Angola, la République du Congo et le Gabon<sup>3</sup>. Sa fondation est incertaine, car les sources historiques antérieures à l'arrivée des Européens au XV<sup>ème</sup> siècle sont uniquement orales. Les récits des Portugais transcrivant ces mythes fondateurs font état de trois versions différentes, se déroulant entre le début du XIV<sup>ème</sup> et le début du XV<sup>ème</sup> siècles<sup>4</sup>. Le manque de sources écrites et leur survenance à une période déjà marquée par l'acculturation inhérente à l'arrivée du christianisme rendent plus complexe la reconstruction d'une image précise du fonctionnement de cet état.

Le royaume Kongo est organisé selon un système féodal, centralisé et unifié, dont les capitales vont changer au cours du temps<sup>5</sup>. Le roi, appelé le *mani kongo*, représente à la fois un dieu et un homme à la perfection exemplaire<sup>6</sup>. La religion kongo est basée sur des croyances magico-religieuses et sa société suit des règles initiatiques. Il semble que dans la pratique religieuse, les Kongos développent une forme de lien avec les objets, ceux-ci ayant un rôle intercesseur, c'est-à-dire possédant des charges ou des propriétés invisibles<sup>7</sup>. C'est le cas notamment des fétiches, très présents dans la religion kongo. Les différentes croyances sont hiérarchiquement définies au cours des siècles et suivent les aléas des contraintes et des apports étrangers. L'arrivée du christianisme a modifié les codes et les pratiques ancestrales,

---

3 Pour des définitions, voir *Annexes II. ii.* pp. 111-112 ; pour des cartes géographiques du royaume Kongo, voir *Annexes II. iv.* pp. 116-118.

4 RANDLES, W, G, L. (2002), p. 18 ; FELIX, M, L, MEUR, C, BATULUKISI, N. (1995), p. 27.

5 KOULOUMBOU, M-J (dir.). (2001), p. 9.

6 RANDLES, W, G, L. (2002), p. 29.

7 Entretien avec Gaëlle Beaujean, *Annexes I.i.* pp. 2-7.

malgré la volonté des Kongos de les faire persister dans le paysage religieux<sup>8</sup>.

Pour aborder le royaume Kongo, nous allons développer brièvement deux points importants de son histoire : la présence étrangère sur son territoire et sa christianisation, les deux étant fortement liés. Le royaume est marqué depuis la rencontre avec les Européens au XV<sup>ème</sup> siècle par une importante présence étrangère sur son territoire. Nous allons en évoquer les principaux enjeux et étapes du XV<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècles, pour ensuite traiter les phases de la christianisation de sa population.

### **1.1.1. La présence étrangère**

La présence européenne au royaume Kongo entre les premiers contacts au XV<sup>ème</sup> siècle et l'époque coloniale est majoritairement portugaise. Diego Cão, explorateur portugais, établit les premières relations avec ce royaume organisé en 1482. Après son arrivée, des échanges entre Européens et Kongos sont créés, notamment par la rencontre entre le *mani kongo*, le roi Nzinga a Nkuwu, et un ambassadeur du Portugal. Rapidement, les liens entre les deux puissances se solidifient et, dès 1490, la présence portugaise se renforce sur le territoire kongo. L'établissement des puissances européennes dans cette région d'Afrique centrale était motivé par des raisons économiques et commerciales, en particulier la quête de mines de métaux précieux sur le continent africain, qui se développe avec l'installation de comptoirs commerciaux le long du littoral<sup>9</sup>. Aussi, un système complexe d'économie atlantique s'établit entre les deux continents européen et africain dès le XV<sup>ème</sup> siècle et s'accroît peu à peu de manière intensive<sup>10</sup>. Les aristocraties kongo deviennent des acteurs privilégiés de ce commerce en contrôlant, avec le Bénin et plusieurs puissances européennes, une économie sucrière et minière entre les deux continents. Le Kongo va jouer un rôle prédominant dans l'esclavagisme des populations africaines pour le développement de ce commerce, tandis que les Portugais commencent à faire venir des esclaves en Europe à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle et au début XVI<sup>ème</sup> siècle. Par exemple, sur l'île de Sao Tomé<sup>11</sup>, une production industrielle de canne à sucre est aménagée, nécessitant une force de travail humaine de plus en plus importante. Dans la première moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle, ce territoire de 1000 km<sup>2</sup> produit 90% du sucre consommé en Europe, conditionné par une population asservie de plusieurs dizaines de

---

8 FELIX, M, L, MEUR, C, BATULUKISI, N. (1995), pp. 45-60.

9 KOULOUMBOU, M-J (dir.). (2001), p. 83.

10 À ce sujet, voir COQUERY-VIDROVITCH, C (dir.). (2017).

11 Actuelle République démocratique de Sao Tomé-et-Principe, non loin des côtes de l'actuelle République démocratique du Congo.

milliers de personnes<sup>12</sup>. Ces commerces vont bientôt prendre des dimensions intercontinentales avec la présence européenne sur le continent américain. Dès le milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle, une circulation transatlantique se développe, sur le modèle économique institué au début du siècle, avec un système que l'on peut assimiler au capitalisme. S'amorce alors un véritable commerce humain, que l'histoire actuelle connaît sous le nom de « traite des noirs », et qui s'apparente quasiment à une industrie. Le Kongo et l'Angola deviennent alors deux des plus grands points de départ d'esclaves du continent africain pour la traversée de l'Atlantique<sup>13</sup>. La partie haute de la population s'enrichit. Cependant, en 1568 et 1587, le royaume est affaibli par deux invasions des Yaka<sup>14</sup>, puis par les Portugais au cours du XVII<sup>ème</sup> siècle. Le conflit entre les deux états arrive à son aboutissement lors de la bataille d'Ambwila (Ambuila) en 1665, au terme de laquelle le *mani kongo* Antonio Ier du Kongo (aussi appelé Nvita Nkanga) est tué, annonçant l'effondrement du royaume<sup>15</sup>. Le territoire est morcelé et en proie à des migrations massives. Mais ce siècle est également caractérisé par l'intensification de la traite esclavagiste et la diversité des produits manufacturés. Les Portugais perdent une partie de leur monopole sur la région et les Hollandais s'établissent sur la côte de l'Angola actuel, alors que les Français sont présents dès le XVIII<sup>ème</sup> siècle sur la partie nord de l'aire culturelle kongo, sur les royaumes de Loango et de Kakongo, en République démocratique du Congo et Angola actuels (*Annexes II.iv*. p. 118)<sup>16</sup>.

Aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles, les rapports de force entre les habitants des deux Congos et les Européens s'intensifient, ces derniers entamant une conquête du continent africain de plus en plus importante, notamment suite à la découverte de richesses minières. Jusqu'à la moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, la connaissance européenne du territoire kongo s'est limitée aux régions côtières ; puis, dans les années 1870, l'explorateur anglais Henry Morton Stanley (1841-1904) remonte le fleuve Congo et découvre une large portion de territoire<sup>17</sup>. Dès 1878, il se lie avec Léopold II, roi des Belges, annonçant les prémices de la colonisation de ce territoire riche en matières premières. De nombreuses rivalités amènent l'Europe à tenir la Conférence de Berlin en 1884-1885, qui marquera le début de la période coloniale par le partage du continent africain entre les puissances européennes. Le territoire sur lequel

12 COQUERY-VIDROVITCH, C (dir.). (2017), p. 166.

13 *Ibid.*, p. 168,

14 Aussi appelés Jaga : hordes guerrières de l'intérieur des terres africaines, dont l'origine exacte est inconnue. FELIX, M, L, MEUR, C, BATULUKISI, N. (1995), p. 40.

15 *Idem.*

16 MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir). (2016) ; FELIX, M, L, MEUR, C, BATULUKISI, N. (1995), p. 38.

17 Il existe à cette période de nombreuses missions d'explorations de l'Afrique et plusieurs explorateurs parcourent le continent pour le compte des puissances européennes.

s'étendait l'aire culturelle kongo est réparti entre les Portugais, les Français et les Belges – sur les actuels pays du Gabon, de la République du Congo, de la République démocratique du Congo et de l'Angola. Le territoire est ainsi divisé par de nouvelles frontières indépendantes de ses anciennes composantes culturelles (*Annexes II.iv*, p. 117). Chacun de ces pays a, au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, eu une histoire particulière et marquée par la colonisation.

### **1.1.2. Les trois étapes de christianisation**

Les étapes de la christianisation du royaume Kongo et des Congos sont intimement liées à la présence européenne. Les premières vagues du christianisme remontent à la présence portugaise du XV<sup>ème</sup> siècle, ce qui en fait une des premières régions christianisées d'Afrique<sup>18</sup>.

Nzinga a Nkuwu, le roi kongo au pouvoir lors de l'arrivée des Portugais, fût le premier roi chrétien du royaume. Il est baptisé en 1491, soit moins de 10 ans après les premiers contacts avec l'Europe<sup>19</sup> ; son petit-fils sera notamment le premier archevêque africain. Rapidement, sous l'impulsion du roi, la haute société kongo se christianise et l'ensemble du pays suit. Dès 1530, la nouvelle religion est soutenue par l'État et s'implante dans le pays, notamment à travers des réseaux d'écoles<sup>20</sup>. Cependant, malgré qu'une majeure partie de la population soit amenée à assimiler la religion chrétienne, on peut considérer le phénomène comme un processus de surface, les rites et croyances anciennes persistant largement au sein des pratiques culturelles<sup>21</sup>. Les Portugais amènent une première vague de conversion se limitant au niveau du littoral, car leur présence ne dépassait pas cette zone proche des points d'accès et de commerce maritimes. Cette première évangélisation est donc initiée au XV<sup>ème</sup> siècle ; on peut cependant lui rattacher les premiers envois de missionnaires Capucins et Jésuites français dans les royaumes de Loango et de Kakongo au XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>22</sup>, ce qui en fait un processus étendu sur trois siècles. La deuxième évangélisation est celle associée à la colonisation européenne, entre le XIX<sup>ème</sup> et le XX<sup>ème</sup> siècles. À partir des premiers contacts avec l'intérieur de l'Afrique, entrepris suite aux expéditions des explorateurs européens, les conversions se développent de manière exponentielle, car la présence missionnaire est organisée pour convertir les populations congo. Cette période marque plus profondément le

---

18 La première région christianisée est l'Ethiopie, cependant le royaume Kongo est la première région catholique.

19 FELIX, M, L, MEUR, C, BATULUKISI, N. (1995), p. 39.

20 VOLPER, J (dir.). (2016), p.11.

21 MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir.). (2016), p. 5.

22 AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir.) (2017), p. 15.

paysage religieux, car les conversions sont insérées dans un système plus structuré et administratif, avec une installation étrangère forte. Au Congo belge, par exemple, chaque ordre religieux d'essence chrétienne était implanté sur une partie du territoire<sup>23</sup>. Cette période complexe est souvent assimilée aux violences et aux massacres perpétrés par les puissances européennes en Afrique<sup>24</sup>. Enfin, la troisième christianisation des XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles s'apparente plus à un renouveau qui intègre des spiritualités et des mouvements africains ou d'influence africaine en prenant ses origines dans le christianisme. Un des plus importants mouvement est le Kimbanguisme, du nom de Simon Kimbangu (1887-1951), qui s'affirme par une volonté d'appropriation de la religion chrétienne<sup>25</sup>. On peut également mentionner des églises plus récentes, comme les Églises de Réveil évangéliques dont la dynamique est très importante en République démocratique du Congo.

## 1.2. Des objets marginalisés

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, les objets africains sortent du domaine de l'ethnologie pour être versés dans l'histoire de l'art et éveiller l'intérêt d'artistes ou d'intellectuels curieux. C'est le cas entre autres des objets fang<sup>26</sup>, mais également de certaines pièces kongo. Pourtant, les œuvres kongo d'inspiration chrétienne, et particulièrement les crucifix, ont peu attiré l'attention du public<sup>27</sup>. Leur iconographie et leur forme éloignées des arts traditionnels d'Afrique les ont privé de l'intérêt des africanistes, sans pour autant susciter l'attrait des ethnologues européens. « Cet art de "purgatoire" n'avait sa place ni dans le "paradis" de la "perfection artistique" européenne, ni dans l'attirant "enfer" des sculptures africaines »<sup>28</sup>. Trop africains pour entrer dans les canons de l'histoire de l'art d'Europe et trop chrétiens pour être suffisamment *primitifs*<sup>29</sup> à cette époque, les crucifix sont relégués au rang de curiosités.

23 *Ibid.*, p. 16.

24 Gaëlle Beaujean explique notamment : « Il y a la période coloniale qui est encore autre chose parce que les prêtres, les catholiques, qui vont notamment chercher à convertir et qui vont y aller de bonne foi en fait, dans les premières années, dans les premières décennies vont affranchir des esclaves, combattre la traite des esclaves et les razzias esclavagistes et prendre sous leur protection d'anciens esclaves ou des populations. Par leur action, leur générosité [...], enfin tout dépend de l'avis des gens... ils vont suivre, vont être convaincus par cette religion catholique. Et puis après, il y a l'arrivée des missionnaires qui vont dénoncer une barbarie, une sauvagerie, etc ; qui vont être vraiment auprès des colons pour non seulement coloniser mais convertir de force ». (*Annexes I.i.* pp. 2-7). Cette complexité des événements et des motifs de présence des ensembles religieux amènent, dans l'imaginaire collectif de l'histoire de cette partie de l'Afrique, des idées qui parfois laissent place à des préjugés ou des anachronismes lors qu'on traite de la présence chrétienne en Afrique.

25 AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir.) (2017), p. 16.

26 Groupe ethnique bantou présent en Afrique centrale.

27 VOLPER, J. (2011), p.17.

28 *Idem.*

29 Terme utilisé communément au XX<sup>ème</sup> siècle pour désigner des objets d'art extra-européen.

La redécouverte des crucifix kongo semble être le fruit de l'action des missionnaires chrétiens en Afrique centrale<sup>30</sup>. En effet, sous l'impulsion du pape Pie XI (1857-1939), pendant la période du Congo belge, l'art trouve une place toute particulière dans la diffusion du christianisme dans les pays de missions catholiques. Le pape considérait alors que l'art pouvait jouer un rôle dynamique dans la transmission de la religion. Plus encore que d'importer des pièces européennes dans les missions, c'est la pratique artistique qui devait être stimulée afin de permettre aux cultures de chaque pays de s'approprier les codes chrétiens et de les façonner suivant leur propre sensibilité. De cette manière, « l'art joue un rôle très important pour la conversion et pour la pratique du culte »<sup>31</sup>. Des ateliers d'art chrétien se sont donc développés auprès des missionnaires sur les quatre continents. Au Congo belge, les productions artistiques contemporaines ne convainquent pas réellement les ecclésiastiques, tant dans leurs valeurs esthétique qu'expressive. On reproche aux œuvres de ne pas dégager de pathétisme, de ne pas susciter suffisamment d'émotions. Des comparaisons commencent à être faites entre les crucifix issus de la première évangélisation du royaume Kongo et les productions d'ateliers de mission. On trouve alors aux premières des qualités particulières de facture, de traitement et d'expressivité, qui tranchent avec le cadre plus rigide des productions d'ateliers<sup>32</sup>. La valorisation des crucifix kongo repose donc sur l'idée que ces objets de la première évangélisation sont issus d'une expression profonde de la foi chrétienne auprès de personnes nouvellement converties. Certains ecclésiastiques commencent à en acquérir : ce seront ces acquisitions qui, par la suite, formeront les plus importantes collections de crucifix<sup>33</sup>. Aussi, la première exposition où l'on peut apercevoir des crucifix kongo est une manifestation catholique : l'Exposition Missionnaire Vaticane de 1925. Par la suite, certaines expositions présenteront des crucifix, sans pour autant leur accorder une importance particulière. Leur entrée dans les collections des musées européens est tardive : le Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren réunit une véritable collection dans les années 1950, alors que certaines institutions n'acquièrent des crucifix kongo que dans les années 1990, affirmant avant cela que ces objets n'étaient pas des « objets ethnographiques habituels »<sup>34</sup>.

La place des crucifix dans l'histoire de l'art de l'actuelle République démocratique du Congo a donc suivi une progression lente, qui tend aujourd'hui à être plus mise en valeur<sup>35</sup>.

---

30 VOLPER, J. (2011), p. 17.

31 AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir.) (2017), p. 20.

32 VOLPER, J. (2011), p.20.

33 *Idem.*

34 *Ibid.*, p. 21.

35 Pour comprendre l'évolution des expositions sur le monde kongo, voir la description de trois expositions

## 2. Une approche particulière

L'exposition *Du Jourdain au Congo* cherche à apporter une nouvelle vision dans l'étude des objets d'art d'inspiration chrétienne en Afrique centrale, par une approche particulière qui se veut innovante. Nous allons voir en quoi cette exposition s'inscrit dans le musée du quai Branly – Jacques Chirac, quel est son propos et comment son parcours a été imaginé.

### 2.1. Une exposition du musée du quai Branly – Jacques Chirac

#### 2.1.1. Une idée originale de Stéphane Martin

Un sujet d'exposition peut être élaboré à partir de nombreux facteurs : l'actualité culturelle (anniversaire d'un artiste ou d'un événement), l'actualité de la recherche (découverte archéologique), l'actualité diplomatique (année célébrant les relations diplomatiques entre deux pays) ou une opportunité particulière (un projet existant). Chaque exposition a sa propre genèse et ses propres moteurs. Elle peut également répondre à l'envie d'un certain nombre de personnes de faire connaître au public des sujets plus rarement présentés<sup>36</sup>. On pourrait faire entrer *Du Jourdain au Congo* dans cette dernière catégorie d'exposition, bien que le monde Kongo soit quelque peu à la mode depuis quelques années. Cependant, il ne semble pas qu'un événement particulier d'actualité n'ait été à la naissance du projet.

L'idée de réaliser une exposition est celle de Stéphane Martin, le président du musée du quai Branly – Jacques Chirac, suite à la publication de l'ouvrage de Julien Volper *Ora Pro Nobis: étude sur les crucifix bakongo* en 2011. Cette étude cherche à repenser l'état de la connaissance des crucifix kongo et à faire redécouvrir ces objets. L'auteur y présente une typologie des crucifix en quatre catégories, puis traite de la stylistique, pour finir sur la question de l'iconographie et de l'utilisation des crucifix. Ce nouvel apport à la recherche sur les crucifix a particulièrement intéressé Stéphane Martin. En effet, Julien Volper explique :

« Ce projet est né d'une proposition de Stéphane Martin, président du musée du quai Branly – Jacques Chirac, qui a un intérêt très vif pour les objets d'Afrique centrale inspirés de l'iconographie chrétienne »<sup>37</sup>.

Il apparaît que l'idée de Stéphane Martin était de centrer l'exposition autour des

---

consacrées, *Annexes II.iii*. pp. 113-115.

36 BERTHON, O, BENAITEAU, M, BENAITEAU, C, LEMONNIER, A. (2016<sup>2</sup>), p.13.

37 Interview de Julien Volper dans le tiré à part de l'exposition *Du Jourdain au Congo* (*Annexes II.viii*. p. 129).

crucifix, dans la volonté de présenter des objets d'art hybrides. Cependant, après des échanges entre Julien Volper et le service des expositions du musée du quai Branly – Jacques Chirac, il a été rapidement décidé d'ouvrir l'approche, le sujet des crucifix étant trop précis<sup>38</sup>. D'autres typologies d'objets ont été intégrées – sculptures de saints, objets d'usages, stèles funéraires – afin d'enrichir le discours et d'arriver à une approche plus globale de l'impact du christianisme dans l'art du royaume kongo. Plus encore, c'est de dépasser les limites géographiques de ce royaume qui importait à Julien Volper dans l'approche du sujet : plusieurs vitrines font ainsi état des influences chrétiennes chez d'autres peuples d'Afrique centrale, comme par exemple les Songye<sup>39</sup>, permettant de « parvenir à une meilleure compréhension du sujet »<sup>40</sup> (*Annexes II.iv*. p. 118).

Mais qu'en est-il du rapport avec *Ora Pro Nobis* ? L'exposition est-elle une présentation du corpus de crucifix étudié dans l'ouvrage ? Julien Volper s'en détache, en précisant que le corpus est différent, même si l'exposition traite de certaines thématiques qu'il a abordé dans sa recherche<sup>41</sup>.

L'exposition répond donc à la volonté du musée du quai Branly – Jacques Chirac de traiter un sujet peu connu et marginalisé dans l'étude du royaume Kongo (cette spécificité est un élément particulier dans la programmation muséale), en faisant appel à un commissaire extérieur pour la réalisation. C'est donc une exposition qui s'inscrit dans la programmation du musée, notamment dans le cycle d'exposition sur le continent africain, dont nous allons énumérer dans le chapitre suivant les principaux éléments.

### **2.1.2. Insertion dans la programmation du musée sur l'Afrique**

Une exposition au sein d'une institution répond à un programme, qui cherche à formuler un ensemble équilibré de sujets et de types de propositions culturelles. Il n'existe pas de rythme particulier et chaque établissement définit une programmation qui lui est propre et qui correspond à ses moyens et ses capacités. Toutefois, il est souvent question de rechercher un équilibre entre des expositions suscitant une plus forte attention des visiteurs et des expositions plus particulières, permettant d'attirer des publics différents<sup>42</sup>. La grille de programmation des expositions du musée du quai Branly – Jacques Chirac est définie par le

---

38 Premier entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i*. pp. 27.

39 Peuple d'Afrique centrale établi dans le Sud-Est de la République démocratique du Congo.

40 Interview de Julien Volper dans le tiré à part de l'exposition *Du Jourdain au Congo* (*Annexes II.viii*. p. 129).

41 Deuxième entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i*. pp. 28.

42 BERTHON, O, BENAITEAU, M, BENAITEAU, C, LEMONNIER, A. (2016<sup>2</sup>), pp.13-14.

Comité de programmation, constitué de Stéphane Martin, le président du musée du quai Branly – Jacques Chirac, Hélène Fulgence, la directrice de la direction du développement culturel, ainsi que Yves le Fur, le directeur du département du patrimoine et des collections<sup>43</sup>. Les expositions sont envisagées par espace et ont, en toute subjectivité, l'intention d'offrir un large choix de thématiques et de régions géographiques sur l'ensemble du musée<sup>44</sup>. Les commissaires peuvent être internes ou externes au musée (et, s'ils le souhaitent, peuvent s'entourer par la suite d'une équipe de conseillers scientifiques); il peut s'agir des conservateurs au sein d'une institution ou de spécialistes d'un sujet dont la recherche peut être valorisée. Dans les deux cas, les futurs commissaires présentent une note d'intention détaillée au Comité de programmation, développant le projet d'exposition avec ses enjeux et ses propos<sup>45</sup>. La note doit déterminer la manière dont le sujet sera abordé, avec ses limites (géographiques, temporelles), sa structure (orientations et axes du discours) et ses sources<sup>46</sup>.

En marge de l'exposition *Du Jourdain au Congo*, le musée du quai Branly – Jacques Chirac a accueilli plusieurs expositions ayant de près ou de loin un rapport avec le continent africain. La collection d'*Éclectique*, qui partage l'espace et le temps d'exposition avec *Du Jourdain au Congo* au sein du musée est en partie marquée par l'art africain. Au niveau des expositions de plus grand format au musée du quai Branly – Jacques Chirac, *The Color line* (04 octobre 2016 – 15 janvier 2017) a traité des luttes menées par les descendants des esclaves africains pour leurs libertés pendant la Ségrégation aux États-Unis, par le prisme de l'art et des artistes noirs. Enfin, du 28 mars au 31 juillet 2017 est présentée une exposition sur Picasso, *Picasso primitif*, abordant la relation entre le peintre et les arts non-occidentaux, qui fait la part belle aux arts africains. Surtout, l'exposition *L'Afrique des routes* (31 janvier – 12 novembre 2017) fait un profond écho à l'exposition de Julien Volper. L'exposition est une synthèse des métissages qu'a connu l'Afrique du cinquième millénaire avant notre ère à nos jours. Les échanges intercontinentaux, notamment religieux, y sont abordés en détails. Le but est de définir et valoriser l'histoire de l'Afrique et son rôle trop souvent marginalisé.

*Du Jourdain au Congo* pourrait constituer une forme d'extension de *L'Afrique des routes*, une sorte d'exposition qui développe en détail une part spécifique de cette histoire africaine perçue à l'échelle du continent. Ensemble, les deux expositions se complètent et se

---

43 Entretien avec Agathe Moroval, *Annexes I.i.* pp. 23-26.

44 En 2016, le musée du quai Branly – Jacques Chirac ayant fêté ses 10 ans, toutes les expositions présentées cette année faisaient partie de la programmation de la saison associée à l'anniversaire.

45 Entretien avec Agathe Moroval, *Annexes I.i.* pp. 23-26.

46 BERTHON, O, BENAITEAU, M, BENAITEAU, C, LEMONNIER, A. (2016<sup>2</sup>), p. 15.

répondent. Ces expositions sur l'Afrique au sein de la programmation 2016-2017 offrent un équilibre entre différentes approches d'un même continent à travers des angles scientifiques, ethnographiques, historiques ou artistiques. La spécificité pour la saison d'avoir un nombre élevé d'expositions africaines au musée a notamment permis de développer des actions de promotion à destination du public prenant en compte les différentes expositions.

### **2.1.3. Un certain regard : le point de vue des africanistes du musée**

Les objets africains de la collection permanente du musée du quai Branly – Jacques Chirac sont sous la responsabilité de l'unité patrimoniale Afrique au sein du département du patrimoine et des collections du musée. À la tête de cette unité, Hélène Joubert, conservatrice en chef, se consacre à mettre en valeur, exploiter et diffuser la collection, tout en enrichissant son corpus, sa documentation et son étude ; missions dont sont également attachés les responsables de collection Gaëlle Beaujean et Aurélien Gaborit, en étant eux-mêmes parfois commissaires d'expositions (*L'Afrique des routes* sous la direction de Gaëlle Beaujean par exemple). Leur point de vue éclairé sur les sujets des expositions temporaires – mais également sur les collections – permet de mettre en perspective l'apport de *Du Jourdain au Congo* dans la connaissance de l'art en Afrique centrale. Ce chapitre se base donc sur des interviews réalisés avec Gaëlle Beaujean et Hélène Joubert (*Annexes I.i.* pp. 2-7 et 8-14).

Gaëlle Beaujean et Hélène Joubert mettent les deux en avant le caractère peu connu, voire méconnu, des objets kongo d'inspiration catholique. Cette période englobe une histoire longue et complexe, peu développée dans l'apprentissage de l'histoire dans une approche scolaire et donc facilement oubliée par le public, qui n'en a pas forcément connaissance de manière générale. Gaëlle Beaujean précise notamment, au vue de la complexité historique des faits, les nombreux préjugés qui peuvent entrer en compte lorsqu'on aborde l'histoire du christianisme en Afrique, qu'il est important de nuancer. C'est un aspect que Julien Volper précise lui-même, expliquant que des faits historiques constituent souvent un fantasme de la part du public sur certaines thématiques, auquel il faut couper court par des thèmes différents et des explications, tout en faisant garder dans l'esprit du public que l'exposition traite des objets et non des actes politiques ou relevant des institutions religieuses occidentales dans cette région d'Afrique<sup>47</sup>.

Le parti prit de Julien Volper permet de concentrer le propos sur des objets mixtes qui sortent un peu de l'imaginaire commun sur les objets africains, et de valoriser d'autres types

---

<sup>47</sup> Premier entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i.* p.27-28.

d'arts africains moins reconnus : « ceux qui vont penser aux arts kongo, ils ne vont pas penser aux arts catholiques. Ils vont penser aux *minkisi*, aux sceptres... à des figures qui sont plutôt non catholiques [et] non européanisées »<sup>48</sup>. Aussi, la nature mixte des objets, à la frontière entre des codes iconographiques occidentaux et des représentations africaines, peut, d'après les africanistes, présenter autant un avantage qu'un inconvénient. Pour Gaëlle Beaujean, le public visiteur occidental témoigne d'une familiarité avec les objets, qui répondent à une iconographie connue, permettant de créer des passerelles entre les objets et le public. Ces ponts étant acquis, il est plus facile alors pour l'exposition de porter le discours de manière plus profonde. Hélène Joubert nuance, en précisant qu'en Occident le contact avec la religion a tendance à se perdre, du moins à s'appauvrir, et que la proximité avec le sujet religieux n'est peut-être pas si évidente – ce qui pourrait être différent pour le public américain.

La richesse du corpus de l'exposition, qui constitue un de ses aspects les plus importants, permet de mettre en avant le caractère continu et sans cesse renouvelable des travaux de recherche, comme l'expliquer Hélène Joubert. En histoire, en histoire de l'art ou encore en ethnologie pour n'en citer que quelques uns, l'apport des travaux tels que ceux de Julien Volper offrent au public, comme aux initiés ou aux spécialistes d'un domaine, l'occasion d'approfondir un sujet. En ce sens, l'exposition, tout en s'inscrivant dans une série de publications sur le royaume Kongo, permet d'en affiner la connaissance par une perspective inédite, qui résonne comme un point de vue complémentaire à plusieurs décennies de recherches et de publications sur cette histoire de l'Afrique centrale.

À la question de l'impact sur le marché de l'art, Hélène Joubert et Gaëlle Beaujean ne partagent pas le même avis, même si les deux africanistes considèrent que la réponse doit être avant tout donnée par des galeristes. Si Gaëlle Beaujean estime qu'une valorisation d'un corpus d'objet relativement rare comme celui des crucifix kongo peut en influencer la cote sur le marché, Hélène Joubert envisage plutôt un apport réel en terme de connaissances pour ces objets qui, servant de référents, vont amener une plus grande documentation.

## **2.2. Un propos : le syncrétisme religieux**

### **2.2.1. Le discours du commissaire Julien Volper**

Une exposition met en avant le travail scientifique, artistique ou critique d'un commissaire, qui apporte un point de vue original et une signature spécifique dans le

---

<sup>48</sup> Entretien avec Gaëlle Beaujean, *Annexes I.i.* pp. 2-7.

traitement d'un sujet<sup>49</sup>. *Du Jourdain au Congo* révèle le travail scientifique de Julien Volper et, si Stéphane Martin a fait appel à ce spécialiste, c'est certainement pour son regard et son expertise sur l'Afrique centrale<sup>50</sup>. La démarche de Julien Volper se veut être artistique, iconographique et matérielle.

L'exposition *Du Jourdain au Congo* centre son approche sur « l'influence que jouèrent le catholicisme romain et l'iconographie chrétienne sur l'art et la culture kongo entre le [XV<sup>ème</sup>] et le [XX<sup>ème</sup>] siècle »<sup>51</sup>. Ce sujet est abordé pour la première fois de manière exclusive dans une exposition, ce qui en fait une démarche tout à fait innovante, le thème de la christianisation étant relativement peu traité dans les expositions sur le Kongo, tout comme le rapport avec le monde de l'art<sup>52</sup>. C'est également l'ouverture sur les régions limitrophes du monde kongo qui apporte un intérêt supplémentaire à l'exposition, certaines parties étant dédiées à d'autres groupes culturels. Pour parler de l'impact de la religion chrétienne dans cette région de l'Afrique centrale, l'exposition met en lumière le syncrétisme qui émerge dans la production des objets à caractère religieux, mais également dans la culture. Un syncrétisme représente une « synthèse de deux ou plusieurs traits culturels d'origine différente, donnant lieu à des formes culturelles nouvelles »<sup>53</sup>. Le but de l'exposition est de montrer les différents éléments étrangers incorporés et réinterprétés par la religion et la culture kongo, afin de rendre compte des expressions artistiques et culturelles inédites qui en découlent. Cependant, il est également question de montrer que le syncrétisme est parfois resté en surface et n'a pas imprégné les pratiques culturelles.

En premier lieu, les objets exposés illustrent le métissage artistique qui émane de la rencontre entre la nouvelle religion et celle présente sur le territoire sur lequel se développe la culture kongo. Les objets sont adaptés pour embrasser des caractéristiques répondant au contexte socio-culturel, comme en témoignent par exemple les christes aux traits africains. Ils incarnent ainsi un mélange entre une iconographie religieuse de tradition occidentale et des éléments propres à la culture qui la rencontre. Le syncrétisme apparaît selon différentes formes, dans l'iconographie ou la gestuelle<sup>54</sup>.

L'exposition aborde également les questions liées à la symbolique et à l'usage des

---

49 BERTHON, O, BENAITEAU, M, BENAITEAU, C, LEMONNIER, A. (2016<sup>2</sup>), p. 18

50 Pour une vision détaillée du parcours de Julien Volper et de ses publications, se référer aux *Annexes II.v*, pp. 119-120.

51 MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir). (2016), p.4.

52 À ce sujet, voir les descriptions des expositions dédiées au monde kongo, *Annexes II.iii*. pp. 113-115.

53 Définition dictionnaire *Larousse* en ligne, 2017.

54 AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir.) (2017), p. 17.

objets issus de cette rencontre. En effet, au-delà d'un syncrétisme artistique, l'exposition nous amène à percevoir l'utilisation de ces objets dans la culture kongo, précisant alors que « [les] figures de saints, de vierges, voire les curieux Christ féminins, s'éloignent par leur fonction d'un strict usage catholique ou culturel »<sup>55</sup>. Certains objets métisses témoignent d'une volonté de maintenir des traditions séculaires tout en adaptant la nouvelle religion aux codes anciens :

« [La] symbolique chrétienne de la croix, [semble] avoir rencontré ou bien avoir évolué vers une symbolique kongo faisant de ce motif la représentation du monde des vivants et de celui des ancêtres, des défunts »<sup>56</sup>.

Cette particularité l'éloigne ainsi d'un usage chrétien conventionnel<sup>57</sup>. La symbolique des mains jointes que l'on retrouve dans l'art religieux kongo peut, par exemple, prêter à confusion lors qu'on l'envisage avec un regard occidental. Dans la tradition chrétienne, l'iconographie des mains jointes évoque la prière, alors que, dans la culture kongo, cette gestuelle s'approcherait plutôt d'une marque de respect accordé à un chef ou un ancien – signification qui semble s'être maintenue après les premiers contacts avec le christianisme<sup>58</sup>. Il apparaît alors que dans la plupart des cas, l'iconographie ait été l'objet d'un syncrétisme, sans que le rituel associé n'ait changé, laissant apparaître un « renoncement aux valeurs ancestrales » superficiel<sup>59</sup>.

Les objets issus de ce syncrétisme attestent cependant des changements auxquels est confrontée la société kongo après l'arrivée des Européens. Comme le précise Stéphane Martin, l'exposition cherche à « établir les profondes dynamiques sociales, politiques et spirituelles à l'oeuvre »<sup>60</sup> dans le phénomène de métissage. C'est le cas par exemple des attributs de pouvoir exposés dont les matériaux, l'iconographie ou la typologie rendent compte de changements économiques et politiques. Au niveau historique, il est fondé que la conversion au catholicisme des dirigeants africains répondait à des ambitions tant religieuses que politiques, à des échelles nationale et internationale et ce dès le XV<sup>ème</sup> siècle<sup>61</sup>. L'impact du christianisme

---

55 MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir). (2016), p. 4.

56 *Ibid.*, p. 7.

57 Gaëlle Beaujean explique, de son point de vue, que les pratiques culturelle kongo, notamment le lien avec l'objet dans l'exercice de la religion va rester profondément ancré dans des traditions anciennes, notamment le caractère intercesseur des objets (*Annexes I.i.* pp. 2-7).

58 MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir). (2016), p. 9.

59 THOMPSON, R, F, DE DIEU N'SONDÉ, J, DIANTEILL, E (dir.). (2002), p. 18. Voir sur cette thématique VOLPER, J. (2011) : Pour les crucifix par exemple, Julien Volper définit quatre catégories d'utilisation distinctes de ces objets, dont une seule se rattache à proprement parler de la religion chrétienne.

60 VOLPER, J (dir.). (2016), Préface de de MARTIN, S.

61 MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir). (2016), p. 5 ; AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir.) (2017), p. 17.

est donc plus vaste que l'unique domaine culturel. Cette dernière dimension pourrait donner à l'exposition la possibilité de s'extraire d'une stricte approche d'histoire de l'art et d'iconographie, afin d'apporter un regard sur l'histoire de ces échanges culturels et des enjeux qu'ils soulèvent à une époque où les communications intercontinentales sont déjà bien établies.

Quelle est finalement la conclusion à laquelle l'exposition souhaite aboutir ? La réponse réside peut-être dans la dernière phrase du texte de présentation de l'exposition sur le site du musée :

« Car si l'influence de l'iconographie chrétienne sur l'art et la culture kongo est indéniable, c'est sa réinterprétation par les artistes locaux et, par extension, la transformation des pratiques catholiques en un syncrétisme religieux, qui en font l'un des symboles d'émancipation face à la domination européenne »<sup>62</sup>.

Si Julien Volper n'a pas rédigé cette affirmation, il conçoit néanmoins que la réappropriation est une forme d'émancipation<sup>63</sup>.

C'est avant tout avec une vision qui se veut globale et inédite que Julien Volper tente d'aborder le sujet complexe des liens entre christianisation et art, afin que *Du Jourdain au Congo* puisse apporter une nouvelle perspective à l'étude de l'histoire de cette région d'Afrique centrale.

### **2.2.2. Une métaphore**

Le titre de l'exposition se veut être une métaphore des échanges et des mélanges, en partant de la rencontre entre deux fleuves, le Congo et le Jourdain, symbolisant chacun un aspect de l'exposition : la culture kongo et la religion chrétienne<sup>64</sup>. Même si ces deux cours d'eau ne présentent *a priori* aucun rapport direct et aucune relation, l'exposition souhaite symboliser avec cette évocation le mélange des deux eaux comme le mélange de deux cultures : « des éléments s'y mêlent, fusionnent ou se rejettent, sous la poussée inexorable d'un cours aux directions incertaines »<sup>65</sup>.

Le sous-titre de l'exposition, *Art et christianisme en Afrique centrale*, se veut plus explicite et permet de comprendre le propos de manière directe. Ce sous-titre est, pour Julien Volper, le moyen de définir la nature des objets présentés. En effet, les objets, en dépit de leur

---

62 Texte présentant l'exposition sur le site du musée du quai Branly – Jacques Chirac : <http://urlz.fr/SatY>.

63 Deuxième entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i.* p. 28-29.

64 Voir l'affiche de l'exposition, *Annexes II.i.* p. 110.

65 VOLPER, J (dir.). (2016), Préface de MARTIN, S.

iconographie, ne sont pas à proprement parler des objets chrétiens – ils n'en ont pas les propriétés culturelles. Aussi, l'exposition a pour sujet l'art et le christianisme, l'art africain d'inspiration chrétienne et non l'art chrétien africain.

### 2.3. Un parcours : une accroche chronologique

Le parcours de l'exposition s'inscrit dans une démarche chronologique<sup>66</sup>, en suivant les trois phases de christianisation du royaume Kongo puis des Congos, depuis les premiers contacts avec les Portugais au XV<sup>ème</sup> siècle aux mouvements des Églises de Réveil du XXI<sup>ème</sup> siècle, se déroulant sur une période de cinq siècles. Le parcours se présente comme tel :

« Afin d'évoquer les différentes phases d'évangélisations, le parcours est avant tout chronologique. Nous commençons par les premiers contacts avec les européens entre le [XV<sup>ème</sup>] siècle et le [XVIII<sup>ème</sup>] siècle. [...] Nous évoquons ensuite la période coloniale avec les objets de pouvoir des chefs kongo (les grands crucifix en métal ou les statues de saints). Certains objets ont été collectés par des missionnaires, des administrateurs et des ethnologues et sont témoins de la première évangélisation. [...] Enfin, nous présentons des oeuvres du [XX<sup>ème</sup>] siècle et [XXI<sup>ème</sup>] siècles liées notamment aux mouvements des Eglises de Réveil ». <sup>67</sup>

La première partie de l'exposition se présente comme une introduction, avec l'histoire de la première présence européenne au XV<sup>ème</sup> siècle. Des ouvrages anciens, empruntés entre autres à la Bibliothèque nationale de France et à la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris, permettent une introduction historique par le prisme d'écrits contemporains. Des éditions originales contenant des gravures sont exposées, ouverts sur des pages sélectionnées par le commissaire. Ces livres illustrent l'histoire du monde Kongo à travers d'une vision contemporaine et la connaissance de ce royaume entre le XV<sup>ème</sup> et le XVIII<sup>ème</sup> siècles. Il paraît important pour Julien Volper de faire prendre conscience de leur intérêt dans une exposition, malgré un côté pouvant sembler un peu classique<sup>68</sup> (Illustrations 1 et 2, *Annexes II.vi*. pp. 121-122).

*La croix et le christ dans l'art kongo* : le cœur de l'exposition est formé par une série de crucifix, rassemblés pour la première fois dans une exposition, ce qui en fait, d'après Julien

---

66 L'approche chronologique voulu par Julien Volper peut-être confrontée avec les résultats de l'enquête réalisée par DEBARY, O, ROUSTAN, M. (2012), qui soulevait l'aspect atemporel du musée et de ses collections aux yeux des visiteurs.

67 AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir.) (2017), pp. 14-15.

68 Deuxième entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i*. p. 28-29.

Volper, son caractère unique<sup>69</sup> (Illustrations 5 et 6, *Annexes II.vi.* pp. 123-124). À la différence d'autres expositions sur le monde kongo, le commissaire a voulu donner la première place à ces objets, pour ne pas en faire qu'un « élément perdu parmi d'autres »<sup>70</sup>. Afin de mettre en lumière certains aspects précis des crucifix ou de leur iconographie, Julien Volper a choisi de dédier des vitrines à des éléments spécifiques, afin d'amener le visiteur à s'intéresser à des détails parfois peu considérés<sup>71</sup>. Par exemple, une vitrine est réservée à l'interprétation des mains jointes, alors qu'une autre discute des méthodes de datation (Illustrations 8 et 9, *Annexes II.vi.* p. 125). Aussi, l'exposition redonne une place prédominante à d'autres figures du christianisme, comme par exemple Saint-Antoine ou la Vierge Marie (*Vierges et saints dans l'art kongo*). L'influence de la religion chrétienne est abordée au-delà du monde kongo dans la partie *Influences chrétiennes aux marches des Kongos et au-delà* (Illustrations 11 et 12, *Annexes II.vi.* p. 126), pour finalement s'intéresser à son influence sur la société congolaise des XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles. En effet, la dernière partie de l'exposition traitant de la troisième évangélisation sert à la fois de clôture et d'élargissement du propos, amenant à rappeler que la question de la religion chrétienne et de ses mutations est toujours présente dans la société congolaise (Illustration 13, *Annexes II.vi.* p. 127).

De manière générale, la démarche de Julien Volper dans le parcours et les thématiques de l'exposition cherche à casser les idées reçues et à monter la complexité des mouvements religieux à différentes époques<sup>72</sup>. Son parcours chronologique alterne entre thématiques générales et détails complexes, tout en accompagnant les objets d'informations historiques pointues. Afin de traiter cinq cent ans d'histoire et de métissage, l'exposition se veut concise et met l'accent sur l'importance et la typologie des objets.

### 3. Muséographie

Une exposition est avant tout un ensemble d'oeuvres que l'on présente à la vue et à la curiosité d'un public, en construisant un discours autour qui permette d'en dégager un sens. La sélection des objets pour *Du Jourdain au Congo* répond à la volonté de Julien Volper – en tant que directeur artistique et scientifique – et les objets constituent le cœur de l'exposition. Il appartient également au commissaire formuler un langage afin de transmettre le discours qu'il

---

69 AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir.) (2017), p. 14.

70 *Idem.*

71 Deuxième entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i.* p. 28-29.

72 Premier entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i.* p. 27-28.

veut construire<sup>73</sup>.

L'espace dans lequel s'inscrit l'exposition détermine une part de sa perception. La construction du discours est tributaire des conditions de création et de mise en forme de l'enveloppe qui va encadrer les objets et le propos. Au sein de cet espace dédié dans le musée, il faut également prendre en compte l'aménagement de la surface d'exposition (par la scénographie), mais aussi les éléments mis en place afin de développer le langage des objets (les éléments de langage).

### **3.1. Quels objets ?**

Réunir un corpus d'objets pour une exposition peut dépendre d'une multitude de facteurs extérieurs. Nous allons nous intéresser aux enjeux de la provenance des objets, ainsi qu'aux critères qui ont poussé le commissaire Julien Volper à élaborer la sélection d'objets pour *Du Jourdain au Congo*.

#### **3.1.1. Provenance des objets**

Dans le cas de *Du Jourdain au Congo*, cent-trois œuvres d'inspiration chrétienne ont été réunies, ce qui en fait une exposition de petite taille pour le musée du quai Branly – Jacques Chirac, par rapport à certaines pouvant regrouper jusqu'à quatre cent œuvres, comme le précise Agathe Moroval, responsable du service des expositions à la direction du développement culturel du musée du quai Branly – Jacques Chirac<sup>74</sup>. Indépendamment de sa taille, l'exposition a la particularité d'avoir un nombre important de prêteurs pour le corpus d'objets, ce qui se répercute directement sur le service des expositions : « la difficulté est en terme de coordination, plus il y a de prêteurs plus la coordination est importante du côté de l'équipe de régie »<sup>75</sup>. En effet, la provenance des objets pour cette exposition s'étend sur trois continents et, en Europe, traverse différents circuits, en Belgique, en France et aux Pays-Bas<sup>76</sup>.

L'analyse de la liste détaillée des prêteurs permet de remarquer que les objets appartiennent tant à des collections privées que des fonds muséaux<sup>77</sup>. Comme le fait

---

73 BERTHON, O, BENAITEAU, M, BENAITEAU, C, LEMONNIER, A. (2016<sup>2</sup>), p. 13.

74 Entretien avec Agathe Moroval, *Annexes I.i*. pp. 23-26.

75 *Idem*.

76 Premier entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i*. p. 27-28.

Certains facteurs rendent plus complexe le prêt des œuvres : la prise en compte du budget alloué et des possibilités de prêt des œuvres auprès des institutions privées et publiques ou encore des problèmes de douane entre certains continents.

77 Voir la liste dans la préface de VOLPER, J (dir.). (2016). Pour une liste et une répartition des œuvres voir *Annexes II.vii*. p. 128.

remarquer Julien Volper, le musée du quai Branly – Jacques Chirac n'a pas une collection de crucifix très importante<sup>78</sup>, alors que « de nombreuses collections privées d'art tribal renferment également des œuvres majeures dont certaines, parfois oubliées, ressurgissent et pourront être admirées dans l'exposition »<sup>79</sup>. Dans l'ensemble, près de la moitié des pièces exposées sont issues du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren, et une grande partie est issue de collections particulières anonymes. Le pourcentage élevé d'œuvres provenant du Musée royal de l'Afrique centrale découle de la situation actuelle du musée. En effet, l'institution est depuis le début de l'année 2014 en travaux de rénovation, planifiés jusqu'en juin 2018. Pendant ces quatre années de fermeture, le Musée royal de l'Afrique centrale s'est transformé en "pop-up museum", concept avec lequel il poursuit ses activités d'exposition et exporte ses collections dans le monde, sous forme de prêt ou de partenariat dits hors les murs. La rénovation, ainsi que l'idée du concept pop-up apportent une touche peut-être plus actuelle et moderne à cette institution dont l'origine remonte à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et dont l'histoire est intimement liée à Léopold II, roi des Belges. À l'instar de nombreuses institutions héritées de l'époque coloniale, le Musée royal de l'Afrique centrale cherche à moderniser son image et à réfléchir à la gestion et à la présentation de ses collections, afin de s'extraire d'une image trop liée aux atrocités commises lors de la colonisation<sup>80</sup> ; en effet, la plupart des objets acquis ou hérités par le Musée royal de l'Afrique centrale proviennent des anciennes colonies d'Afrique, au moment des grandes collectes ethnographiques. Le nouveau musée devrait faire plus de place à l'histoire de la colonisation et à l'Afrique contemporaine, afin de changer son regard sur les collections et faire face à un passé dont il doit tenir compte<sup>81</sup>.

Dans le cadre de l'exposition *Du Jourdain au Congo*, il semble naturel, au vu du poste occupé par Julien Volper au Musée royal de l'Afrique centrale, que les objets sélectionnés fassent partie des collections de l'institution, dont le commissaire a une connaissance particulièrement pointue. On peut cependant se demander si l'exposition ne répond pas à des enjeux politiques dans sa planification, qui semble en écho avec la rénovation du Musée royal de l'Afrique centrale.

---

78 Deuxième entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i.* p. 28-29 ; Gaëlle Beaujean précise que la collection d'objet kongo du musée est plutôt du XIX<sup>ème</sup> siècle (*Annexes I.i.* p. 2-7).

79 Interview de Julien Volper dans le tiré à part de l'exposition *Du Jourdain au Congo* (*Annexes II.viii.* p. 129).

80 Entre 1885 et 1960, la Belgique a colonisé le territoire de l'actuelle République démocratique du Congo, d'abord sous la souveraineté de Léopold II, puis par annexion à l'état belge. Au long de l'histoire coloniale, et particulièrement sous le règne de Léopold II, la population congolaise a été victime d'un véritable massacre.

81 Voir l'article de JÉDOR, S. (2013).

### 3.1.2. *Choix des objets*

Après avoir regardé la provenance des objets, il convient de mettre en avant les choix du commissaire dans la sélection des pièces exposées – bien qu'il faille préciser ici que le musée du quai Branly – Jacques Chirac a proposé certaines pièces *a posteriori* de la sélection de Julien Volper (objets présentant un intérêt pour leur rareté) et qui ont été inclus au corpus. Le commissaire est particulièrement sensible aux objets et s'attache, dans ses recherches et ses expositions, à la création d'un discours qui parte immédiatement des sources matérielles : « mes missions de terrain se font dans les réserves du MRAC [Musée royal de l'Afrique centrale] et d'autres musées, mes informateurs résident dans des villages que l'on nomme archives ou bibliothèques... »<sup>82</sup>. L'exposition s'est créée à partir des objets et de l'espace, et non pas à partir d'une démarche ethnologique. Il faut préciser que Julien Volper n'est pas lui-même ethnologue et se revendique d'une approche d'historien de l'art – les expositions qu'il dirige partent toujours des objets et non pas des sujets. L'objet doit parler, particulièrement dans une discipline telle que l'histoire de l'art, où parfois le contexte socio-politique des œuvres, notamment celles d'origine africaine, a tendance à prendre le dessus sur l'étude matérielle<sup>83</sup>. Julien Volper, dans ses expositions, ne souhaite pas prendre un regard politisé sur les sujets et les objets, mais garde une démarche d'historien<sup>84</sup>. Aussi, il note une tendance récurrente dans l'histoire de l'art des objets extra-européens : la propension à considérer l'étude de ces objets comme relevant forcément de l'ethnologie et non de l'histoire de l'art, ce à quoi il tente de s'opposer. Afin d'encourager le public à appréhender les objets d'une manière différente, il cherche à mener les visiteurs à s'appropriier les œuvres en les questionnant et en tirant un discours personnel. Dans l'exposition, il utilise également une approche par typologie :

« J'aime bien travailler en série et montrer des ensembles d'un même type d'objet afin d'encourager le visiteur à la comparaison entre les pièces, à chercher l'individualité ou la filiation dans le corpus, à juger de la qualité, à réapprendre à regarder le détail »<sup>85</sup>.

Dans cette démarche, la sélection des objets pour une exposition tend ainsi à aboutir à un corpus de qualité, répondant à des critères « qualitatifs et historiques »<sup>86</sup>. En effet, pour

---

82 Musée royal de l'Afrique centrale, « Rencontre avec Julien Volper, commissaire de l'exposition Pop-up 'Masques Géants du Congo' », accessible en ligne sur le site internet du musée: <http://urlz.fr/5aGN>.

83 AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir.) (2017), p.14.

84 Troisième entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i.* pp. 29-32.

85 AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir.) (2017), p.14.

86 Interview de Julien Volper dans le tiré à part de l'exposition *Du Jourdain au Congo (Annexes II.viii.* p. 129).

Julien Volper, trop d'expositions se contentent de rassembler des chefs d'oeuvres et de les exposer (comme celle au Metropolitan Museum of Art), sans avoir de propos derrière<sup>87</sup>. À son sens, l'intérêt d'une exposition est plutôt de présenter des pièces jamais montrées, peu importe qu'elles soient ou non considérées comme des chefs-d'oeuvres. Ceci permet d'éviter également de tomber dans des répétitions d'objets, inhérents à la multiplication des expositions sur un même sujet. Aussi, le commissaire a été attentif à chercher des objets et à présenter des pièces apportant un réel poids scientifique, dans le but d'amener un regard nouveau – même si certaines pièces connues et réputées sont exposées. On peut admirer notamment des crucifix, des sculptures, des pendentifs, des gravures et des dessins, offrant une diversité du regard et de l'approche du propos.

## 3.2. Quel espace ?

### 3.2.1. La Mezzanine Est

En marge de ses collections permanentes, le musée du quai Branly – Jacques Chirac dispose de quatre espaces d'expositions temporaires qui occupent 45% de la surface totale d'exposition : l'Atelier Martine Aublet, la Mezzanine Est, la Mezzanine Ouest et la Galerie Jardin, dans laquelle sont présentées les expositions temporaires internationales.

« La mezzanine située à l'est du plateau des collections accueille des expositions thématiques qui puisent leur matière dans les collections du musée ou dans de grandes collections patrimoniales d'institutions partenaires étrangères. Trois à six expositions temporaires y sont présentées chaque année »<sup>88</sup>.

C'est en ces termes que le musée du quai Branly – Jacques Chirac présente l'espace occupé actuellement par *Du Jourdain au Congo* et *Éclectique*, se partageant une surface totale de 700 m<sup>2</sup> <sup>89</sup> (*Annexes II.x.* p. 134), pouvant accueillir jusqu'à cent cinquante personnes. L'espace de la Mezzanine Est est réservé à des expositions plus modestes que dans la Galerie Jardin et alterne entre deux expositions simultanées et des expositions uniques de plus grande envergure. D'une superficie presque similaire, la Mezzanine Ouest se distingue de la Mezzanine Est en présentant des expositions axées sur la relation entre les hommes, sur les phénomènes sociaux, dans une démarche anthropologique (*Annexes II.ix.* p. 133).

---

<sup>87</sup> Premier entretien avec Julien Volper, *Annexes, I.i.* pp. 27-28. Pour une description de l'exposition, voir *Annexes II.iii.* p. 114.

<sup>88</sup> Site internet du musée du quai Branly – Jacques Chirac: <http://urlz.fr/5atL>.

<sup>89</sup> Ce chiffre est très variable suivant les sources.

En 2016, après *Esthétiques de l'Amour* du 03 novembre 2015 au 17 janvier 2016, l'espace Est a accueilli conjointement *Chamanes et divinités de l'Équateur précolombien* et *Par les images, Patrimoine photographique équatorien (1900-1930)* du 16 février au 15 mai, puis *Jacques Chirac ou le dialogue des cultures* du 21 juin au 09 octobre. Elle accueillera après *Du Jourdain au Congo* et *Éclectique* une exposition dédiée à la Nouvelle-Zélande, *La Pierre sacrée des Māori*, du 23 mai au 01 octobre 2017. Il apparaît, dans un souci de cohérence, que les objets des expositions concomitantes de la Mezzanine Est soit liés par leur aire géographique ou leur nature<sup>90</sup>. Ainsi, la collection variée d'*Éclectique* est en partie composée d'objets africains, qui résonnent avec le corpus de *Du Jourdain au Congo*, tout comme l'Équateur était à l'honneur entre 2015 et 2016.

Le rapport entre *Éclectique* et *Du Jourdain au Congo* est présent dans l'aménagement de l'espace de visite. En effet, il a été décidé de faire s'enchaîner les deux expositions l'une après l'autre – à la fin d'*Éclectique*, le visiteur se retrouve directement au début de *Du Jourdain au Congo* –, décision qui émane d'un accord entre le service des expositions et les scénographes, David Lebreton et Benjamin Tovo (*Annexes II.x*, p. 134). Cet enchaînement répond, d'après Agathe Moroval, à une optimisation du flux de visiteurs, permettant facilement à ceux qui veulent voir les deux expositions de le faire plus logiquement<sup>91</sup>. Aussi, il est possible d'accéder directement à *Du Jourdain au Congo* par le couloir au centre de l'espace, sur lequel arrivent les ascenseurs. On peut cependant regretter un manque de signalétique suffisamment défini, qui aurait pu permettre une lisibilité plus claire de l'espace.

### **3.2.2. Les enjeux d'une scénographie**

La scénographie d'une exposition concrétise sa mise en forme dans l'espace qui lui est dédié. Le parcours créé par le scénographe tient compte de l'espace, de ses caractéristiques et de ses difficultés techniques. Son rôle est d'assurer la direction artistique afin d'accompagner la perception du visiteur dans le sens du propos de l'exposition. Notion empruntée au monde du théâtre, la scénographie d'exposition met en lien plusieurs disciplines : le design, l'architecture, le graphisme, l'éclairage ou encore l'audiovisuel<sup>92</sup>. La scénographie de *Du*

---

90 Cette spécificité ne semble pas avoir été prévue à l'origine : « Sur la galerie est sont présentées trois à six expositions temporaires chaque année selon que chacune utilise la moitié ou la totalité de l'espace. Dans le premier cas, il s'agit en général d'expositions distinctes, n'ayant pas de rapport l'une avec l'autre ». MARTIN, S. (2011), p. 78.

91 Entretien avec Agathe Moroval, *Annexes I.i*, pp. 23-26.

92 BERTHON, O, BENAITEAU, M, BENAITEAU, C, LEMONNIER, A. (2016<sup>2</sup>), p. 42.

*Jourdain au Congo* a été réalisée par David Lebreton et Benjamin Tovo<sup>93</sup> ; le graphisme par Emmanuel Labard et l'éclairage par Sarah Scouarnec (Illustrations 1 à 13, *Annexes II.vi.* pp. 121-127). De manière générale, les expositions au musée du quai Branly – Jacques Chirac présentent de nombreuses contraintes relatives au bâtiment en lui-même et à sa structure, particulièrement sur les espaces d'exposition des Mezzanines Est et Ouest : « qui [n'ont] pas de murs, qui [ne sont] pas d'une géométrie évidente et qui [sont] bas de plafond »<sup>94</sup>.

L'enjeu de la scénographie réside dans la manière de donner à chaque exposition sa propre identité et son propre vocabulaire, tant en fonction des contraintes inhérentes à l'institution et au budget, aux intentions du commissaire d'exposition qu'aux objets. Pour *Du Jourdain au Congo*, Julien Volper a défini un synopsis de visite, avec un ordre de parcours à appliquer. À partir de cette feuille de route, les scénographes déterminent la mise en scène, le message et les contenus dans la volonté de « transmettre des messages, des émotions, des œuvres à un public le plus large possible »<sup>95</sup>. Le parti pris de l'exposition pour les scénographes était de trancher avec les objets présentés, en accentuant un côté coloré dans le mobilier, afin de rendre le sujet plus attractif. L'omniprésence de la couleur orange dans la création d'une ambiance particulière cherche à répondre à la nature des objets – David Lebreton précise « la volonté [de l'ambiance] d'être assez, on va dire, sympathique et [familiale], et chaleureuse, là où le sujet, *a priori*, paraissait ardu et un sujet de spécialistes »<sup>96</sup>. Le choix d'une couleur marquante pour cette exposition est également motivé par la nécessité de créer une identité propre à *Du Jourdain au Congo* par rapport à *Éclectique* qui partage le même espace sur la Mezzanine Est dans un décor plutôt sobre.

En dehors de l'iconographie des objets et de leur nature, ce sont également leurs caractéristiques matérielles qui influencent les choix des éléments de scénographie. Les œuvres présentées dans *Du Jourdain au Congo* sont de taille relativement petite, et sont organisées en typologies permettant de créer des densités de présentation (exemple avec les Illustrations 6 et 7, *Annexes II.vi.* p. 124). David Lebreton précise :

« [L'idée de] créer des groupes d'œuvres, des densités dans le parcours de visite qui soient parfois des grands rassemblement d'œuvres et parfois des moments plus lâches, où des

---

93 Les deux scénographes ont élaboré les espaces de quatre expositions temporaires de la programmation 2016-2017 de la Mezzanine Est : *Jacques Chirac ou le dialogue des cultures*, *Du Jourdain au Congo*, *Éclectique* et *La Pierre sacrée des Māori*.

94 Entretien avec David Lebreton, *Annexes I.i.* pp. 15-16. De manière générale, on peut également évoquer le problème apparemment récurrent de l'éclairage dans la Mezzanine Est, dont le livre d'or de l'exposition *Du Jourdain au Congo* reflète l'importance aux yeux des visiteurs.

95 Entretien avec David Lebreton, *Annexes I.i.* pp. 15-16.

96 *Idem*.

thématiques qui avaient très peu d'objet, au contraire là on laissait beaucoup d'espace libre autour des œuvres pour un peu les magnifier, et parfois quand il y avait une quantité on les rassemblait pour faire des groupes, des familles, quand l'intérêt n'était pas sur chaque objet mais plutôt sur une série »<sup>97</sup>.

Si la nature des objets détermine une large part de la conception du mobilier, les scénographes doivent s'adapter en prenant en compte une contrainte déterminante dans la conception de la scénographie : le budget et les coûts des éléments mobiliers. Ces contraintes budgétaires obligent les scénographes à penser en terme d'optimisation. Aussi, les quatre expositions réalisées par David Lebreton et Benjamin Tovo ont été envisagées de manière globale, afin de répondre aux contraintes budgétaires et techniques. Le mobilier des différentes expositions doit pouvoir être réutilisable et modulable afin de convenir à plusieurs propos. C'est le cas de celui utilisé dans *Du Jourdain au Congo*, qui provenait en partie de l'exposition *Jacques Chirac ou le dialogue des cultures*, alors que plusieurs structures de *Du Jourdain au Congo* et *Éclectique* servent à l'exposition *La Pierre sacrée des Māori*. Les vitrines étant particulièrement larges, les scénographes ont réfléchi en termes de valorisation des objets dans des vitrines parfois surdimensionnées. La majorité des œuvres de l'exposition étant de petite taille – notamment les crucifix –, elles ont été accrochées avec des tiges afin de réduire la profondeur des vitrines (Illustration 9, *Annexes II.vi*. p. 125).

La scénographie de *Du Jourdain au Congo* répond donc à des contraintes pratiques, budgétaires mais également esthétiques.

### **3.2.2. Les éléments de langage**

Cartels, illustrations, cartes, chronologies : les supports de langage des expositions temporaires sont sous la responsabilité de la direction du développement culturel du musée du quai Branly – Jacques Chirac. Ces contenus sont définis par le commissaire, travaillés et mis en forme par le service des expositions au sein de la direction du développement culturel<sup>98</sup> puis organisés et placés dans l'exposition par les scénographes. Nous allons donc passer en revue les différents enjeux et spécificités des contenus de l'exposition.

Dans leur forme, les textes et les cartels doivent répondre à des gabarits préexistants et définis : « en fonction des espaces on sait qu'il y a toujours un texte d'introduction, un texte

---

<sup>97</sup> *Idem*.

<sup>98</sup> Le fait que la médiation type cartel et textes de salles soit réalisée par le service des expositions est une spécificité du musée du quai Branly – Jacques Chirac.

par section, et 30 à 40% de cartels développés »<sup>99</sup>. Le service des expositions travaille également à la subdivision des textes, afin de les faire coordonner aux points d'arrêts des visiteurs dans l'espace de l'exposition. En effet, d'après Agathe Moroval, au-delà de dix ou quinze points d'arrêt, les visiteurs ne retiennent plus les informations. C'est donc au service des expositions de définir la nécessité des éléments de langage et leur fréquence, ainsi que leur équilibre dans l'exposition. Les espaces dédiés aux textes permettent parfois de jouer sur l'accrochage et ses particularités – David Lebreton a, par exemple, utilisé les textes des sous-thématiques de l'exposition pour atténuer la taille trop importante des vitrines par rapport aux objets (Illustration 9, *Annexes II.vi*. pp. 125) : les textes ont été imprimés directement dans les vitrines et les cartels sont de taille importante et placés à côté des objets afin d'éviter un effet de vide.

Dans la réalisation des contenus de l'exposition, Julien Volper a pris le parti d'une démarche didactique, avec une ligne simple, en tenant compte les connaissances du public. Les textes comportent plusieurs niveaux de compréhension et cherchent à amener aux visiteurs les informations qu'il nécessite en fonction de sa familiarité avec sujet<sup>100</sup>. Les textes de l'exposition reflètent également un style d'écriture et participent à créer la signature d'un commissaire sur son travail. Les textes du commissaire ne sont pas modifiés et retouchés dans leur contenu – par soucis d'exigence scientifique –, mais le service des expositions peut intervenir sur la forme et sur la lisibilité, l'accessibilité et la compréhensibilité des informations<sup>101</sup>. Plusieurs éléments de langage interviennent dans les contenus en marge des textes de salles et des cartels : des cartes, des chronologies expliquées ou des illustrations permettent d'accroître la lisibilité et la compréhension du propos. L'exposition présente trois cartes permettant d'appréhender le contexte géographique, voire géopolitique et ancrer le visiteur dans un territoire avec ses différents éléments (*Annexes, II.iv*. pp. 116-118). À la différence de l'exposition *L'Afrique des routes, Du Jourdain au Congo* n'a pas bénéficié de la mise en place d'une chronologie suivie au cours de l'exposition. Aussi, deux photographies et une gravure accrochent les objets exposés dans un contexte réel (Illustrations 3, 4, 5 et 6, *Annexes II.vi*. pp. 121-123).

Enfin, les informations et les aménagements destinés à certains types de publics sont

---

99 Entretien avec Agathe Moroval, *Annexes I.i*. pp. 23-26.

100Premier entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i*. pp. 27-28.

101Agathe Moroval donne certains exemple de contenus ayant nécessité des explications plus précises pour permettre leur compréhension, alors que certaines informations semblent parfois implicites pour les commissaires sans l'être pour le visiteur non averti (Entretien avec Agathe Moroval, *Annexes I.i*. pp. 23-26).

considérés par rapport aux préconisations de la direction des publics du musée du quai Branly – Jacques Chirac, qui fournit les informations que le service des expositions doit prendre en compte dans la création du parcours et son accessibilité (pictogrammes pour les arrêts avec audio-guides par exemple).

## 4. Actions du musée autour de l'exposition

Les actions en direction des publics forment une part importante de l'activité d'une institution culturelle. Autour d'une exposition se planifient des actions de médiation dans l'institution, mais également des plans de communication afin de faire exister l'exposition en dehors de l'institution<sup>102</sup>.

### 4.1. Une médiation adaptée

La médiation culturelle s'inscrit dans les missions du musée et dans sa politique éducative et culturelle. Depuis la Loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France, un service de médiation culturelle est obligatoire dans chaque musée de France<sup>103</sup>. Le rôle de la médiation culturelle pourrait être de « faire vivre l'exposition »<sup>104</sup>. En fonction du public cible déterminé, des axes sont définis afin de répondre aux besoins et attentes du public. Pour l'exposition *Du Jourdain au Congo*, le public cible peut être considéré comme un public scientifique<sup>105</sup> ou, du moins, un public averti et plutôt fidèle du musée. Surtout, c'est le public africaniste qui est convoité, comme le propos est considéré comme inédit et susceptible d'éveiller son intérêt. La médiation peut prendre différente forme : écrite, humaine ou numérique. Le musée du quai Branly – Jacques Chirac a comme spécificité le fait que la médiation écrite (textes et cartels de salle) soit réalisée par le service des expositions de la direction du développement culturel et non par le service de la médiation et de l'accueil de la direction des publics. Le service de la médiation est en charge d'un support écrit dans l'exposition, le dépliant d'exposition. Il est disponible gratuitement, conjointement au tiré à part produit par la direction de la communication si leur identité visuelle est suffisamment distincte. Ce dépliant est commun à toutes les expositions du musée, alors que certaines

102 Dans les chapitres suivants, il convient de différencier deux supports de communication et de médiation à disposition des visiteurs gratuitement dans l'exposition : le tiré à part (nommé ici le tiré à part) réalisé par le partenaire médias de la direction de la communication, *Tribal art magazine* ; et le support papier édité par la direction des publics (nommé ici le dépliant d'exposition). (*Annexes II.viii*, pp. 129-132).

103 Article 7 : « Chaque musée de France dispose d'un service ayant en charge les actions d'accueil des publics, de diffusion, d'animation et de médiation culturelles ».

104 BERTHON, O, BENAITEAU, M, BENAITEAU, C, LEMONNIER, A. (2016<sup>2</sup>), p. 135.

105 Deuxième entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i*. pp. 28-29.

actions de médiation sont spécifiques à des propos ou des espaces d'exposition. Pour la médiation écrite, par exemple, un livret jeu peut être proposé si l'exposition dégage un message en direction des familles et des enfants. Concernant la médiation humaine – les visites guidées, les visites contées et les ateliers –, la mise en place dépend du contenu de l'exposition, mais également de la superficie de l'espace : quand la Mezzanine Est est séparée en deux, les expositions sont considérées comme trop courtes pour une visite d'une heure et les visites guidées ne sont donc pas planifiées. De la même manière, les ateliers et les visites contées sont organisées en fonction du contenu de l'exposition (pour *The Color line* par exemple, un atelier d'écriture était proposé). Enfin, pour la médiation numérique, les audio-guides sont uniquement prévus pour les expositions en Galerie Jardin et en Mezzanine Ouest. En effet, comme le temps de réalisation d'un audio-guide est passablement long, le temps de d'exploitation doit être suffisamment important pour justifier une présence en salle.

D'après Manuela Meunier-Noël, adjointe au responsable du service de la médiation et de l'accueil de la direction des publics du musée, seul le dépliant d'exposition a été mis en place pour *Du Jourdain au Congo*, majoritairement faute d'un espace suffisant<sup>106</sup>. Le dépliant peut servir de support pendant la visite ou approfondir le propos : l'accent est mis sur le fil rouge conducteur de l'exposition, suivant les sections et le parcours, permettant de donner le cadre au visiteur. Sur le dépliant, l'unique proposition pour s'informer autour de l'exposition est celle de l'acquisition du catalogue d'exposition ; sur le tiré à part de la direction de la communication, des visites guidées sont proposées, ainsi qu'une soirée Before Afrique. Cet événement, qui rentre dans le cadre d'une optique de développement des publics, est organisé ces dernières saisons pour trois expositions par année et a pour objectif d'attirer de nouveaux publics par une programmation qui invite à découvrir le musée sous d'autres formes. Le Before Afrique du 3 mars 2017 a comme particularité de valoriser et promouvoir l'ensemble de l'offre africaine de la saison : « c'est vrai que le musée cette année s'est retrouvé à avoir trois expositions, *entre guillemets*, africaines [*L'Afrique des routes, Éclectique, Du Jourdain Au Congo*] et du coup a décidé vraiment de travailler sur le côté promotion de l'offre sur une saison africaine »<sup>107</sup>. Même si l'exposition *Du Jourdain au Congo* n'a pas réellement été référencée par cet événement (qui d'ailleurs est nommé Before "*L'Afrique des routes*"), ce dernier est mentionné sur le tiré à part.

Dans l'ensemble, l'exposition ne bénéficie pas d'une médiation importante, puisque les

---

<sup>106</sup>Entretien avec Manuela Meunier-Noël, *Annexes I.i.* pp. 19-21.

<sup>107</sup>*Idem.*

uniques supports disponibles sont les dépliants d'exposition et les tirés à part. Au niveau du musée, le Salon de lecture Jacques Kerchache (au service de la médiathèque du département du patrimoine et des collections), qui organise sa propre programmation culturelle, a mis en avant l'exposition en invitant Julien Volper à un Rendez-vous du Salon (17 mars 2017). La médiation autour de l'exposition *Du Jourdain au Congo* est-elle suffisante ? Au regard du peu de programmation et de dispositif, la réponse à cette question est nuancée.

## 4.2. Des actions de communication

Les actions de communication autour d'une exposition doivent surprendre, séduire, convaincre le public et assurer la visibilité des activités : la communication « fait connaître l'exposition »<sup>108</sup>. Ces actions sont organisées selon un plan de communication, qui doit répondre aux objectifs et aux cibles définies autour de l'exposition, afin d'en adapter les démarches. Un plan de communication couvre généralement les relations presse, c'est-à-dire les journaux susceptibles d'être intéressés par le propos de l'expositions auxquels est transmis un dossier de presse ; la publicité, qui englobe les insertions publicitaires, l'affichage et la couverture internet de l'exposition qui tend à prendre une place de plus en plus importante (en particulier sur les réseaux sociaux comme Facebook, Instagram, YouTube, Twitter) ; les relations publiques, qui comprennent le vernissage et les visites presse de l'exposition<sup>109</sup>. Les actions de communication organisées selon un plan de communication pour les expositions du musée du quai Branly – Jacques Chirac comprennent toujours de la publicité, des relations presse et de la communication digitale, touchant à tous les outils et les métiers de la communication<sup>110</sup>. Le plan médias est une communication à 360°, c'est-à-dire une stratégie utilisant l'ensemble des vecteurs de communication online et offline, couvrant « la presse, les médias en eux-mêmes sur les articles, et [...] qui tire profit de la communication digitale, de l'affichage publicitaire, des outils spécifiques, de partenariats médias spécifiques »<sup>111</sup>. Concernant les relations presse, le musée du quai Branly – Jacques Chirac fait appel à une agence, l'agence Alambret, par délégation de service choisie par marché. Cette agence s'occupe notamment du dossier de presse.

D'après Nathalie Mercier, directrice à la direction de la communication du musée, chaque exposition du musée relevant d'un propos inédit ou singulier, les plan de

---

108 BERTHON, O, BENAITEAU, M, BENAITEAU, C, LEMONNIER, A. (2016<sup>2</sup>), p.113.

109 *Ibid.*, p. 114.

110 Entretien avec Nathalie Mercier, *Annexes I.i.* pp. 17-18.

111 *Idem.*

communication sont réalisés sur mesure et adaptés au propos, mais également au public ciblé – l'objectif étant de susciter la curiosité et l'envie de venir de visiteurs potentiellement intéressés et sensibles à une problématique, mais non connaisseurs. Chaque exposition est définie selon un visuel fort, qui signifie un univers propre et identifiable. *Du Jourdain au Congo* a donc répondu à un plan sur mesure, appelant à attirer différents publics, en marge d'un premier plus connaisseur. Pour l'exposition, un partenariat média a été mis en place avec *Tribal art magazine*, qui, dans ce cadre, a réalisé le tiré à part disponible gratuitement dans l'exposition. Ce document constitue une vision de l'exposition à travers l'oeil d'un média et regroupe des informations sur le sujet de l'exposition, utiles à la compréhension du public. La ligne éditoriale est celle choisie par le partenaire média. Comme c'est souvent le cas, le document offre un interview du commissaire et du président du musée. Sont également énoncées les activités disponibles autour de l'exposition, gérées par la direction des publics. Sur ce tiré à part, plusieurs logo de médias sont affichés, leur visibilité dépendant des montants d'investissement de mécénat accordés. En plus de celui de *Tribal art magazine*, les logos présents sur le dépliant sont ceux de *Arte*, *Le Pèlerin*, *Paris Match*, *Le Figaro*, *TV5 Monde*, *Trois Couleurs* et *Radio Classique*<sup>112</sup>. L'exposition a reçu le soutien de mécénat d'organisations de différents horizons. Certains, comme *Arte*, soutiennent régulièrement des expositions au musée du quai Branly – Jacques Chirac. On peut par contre penser que des hebdomadaires comme *Le Pèlerin*, à la ligne éditoriale axée sur l'actualité catholique, prennent part de manière ciblée sur des événements culturels à caractère religieux.

Julien Volper, dans la réception de la presse, prend de la distance vis-à-vis de certains articles. En effet, il note une tendance de la part de journalistes de politiser l'exposition ou son discours, en lui prêtant des propos qui ne relèvent pas du sujet abordé dans l'exposition<sup>113</sup>.

---

112 *Arte* est une chaîne de télévision franco-allemande de service public à vocation culturelle européenne ; *Le Pèlerin* est un hebdomadaire catholique français ; *Paris Match* est un magazine hebdomadaire français d'actualités et d'images généralement tourné vers la recherche de « scoops » ; *Le Figaro* est un quotidien de presse français avec une ligne éditoriale de droite et de centre droit ; *TV5 Monde* est une chaîne de télévision généraliste francophone internationale ; *Trois Couleurs* est un magazine culturel gratuit, édité par mk2 ; *Radio Classique* est une radio privée française musicale.

113 Troisième entretien avec Julien Volper, *Annexes I.i.* pp. 29-32.

## Deuxième partie : mise en place et évaluation de la méthodologie de recherche

Après la présentation de l'exposition *Du Jourdain au Congo*, de ses enjeux, des éléments la composant et des différents acteurs de sa mise en œuvre, ce chapitre a pour dessein de présenter l'enquête de public réalisée sur ce terrain. En outre, des entretiens avec des professionnels ont été réalisés, afin d'obtenir des points de vues éclairés sur l'exposition et sa conception<sup>114</sup>.

Il convient dans un premier temps de définir le choix de la méthodologie privilégiée pour l'enquête de public. Les méthodes et techniques d'enquête en sciences sociales sont nombreuses et diverses, permettant d'envisager sous différents angles et par différentes approches les questions posées par le terrain. À partir d'un objet d'étude, le choix de la méthodologie doit répondre à deux conditions : l'objectif de l'étude et la question de recherche. Dans un second temps, cette partie permettra de présenter et d'explicitier le déroulement de la recherche de terrain : ses différentes phases, ses ajustements, et son efficacité. Il sera question de soulever les questionnements et les difficultés de la recherche lors de son application, pour finalement dresser un bilan de terrain expliquant les ajustements et améliorations réalisées, ainsi que leurs résultats.

### 1. Objectif de l'étude et questions de recherche

L'objectif de l'étude doit partir d'une question générale posée par le terrain : celle-ci permet d'orienter les lectures et de déterminer une méthodologie d'enquête<sup>115</sup>. Ce questionnement doit alors être défini et transformé en questions plus spécifiques, qui permettront de préciser l'approche opérationnelle de l'enquête. En d'autres termes, l'axe de recherche doit être décliné en questions précises afin de répondre, par différents biais, à l'interrogation initiale de l'enquête<sup>116</sup>.

La recherche présentée dans ce travail tend à savoir comment l'exposition *Du Jourdain au Congo* et son discours sont perçus par le public. La recherche est formulée à partir d'un objet et d'un outil d'analyse – l'objet d'étude est examiné par le biais de l'outil plébiscité afin de répondre à l'objectif de l'étude. On souhaite connaître comment est appréhendé l'objet

---

114La méthodologie présentée dans cette deuxième partie traite exclusivement de l'enquête auprès des visiteurs.

115BEAUD, S., WEBER, F. (2010<sup>4</sup>), p. 29.

116BERTHIER, N. (2010), p. 45.

(l'exposition et son discours) en utilisant un outil d'analyse (le public). Aussi, cette étude s'apparente à une étude *auprès* d'un public et non une étude *d'un* public. Le public est l'outil d'analyse de l'objet, et non l'objet de l'étude. L'objectif de l'étude ne cherche pas à savoir *qui* vient à l'exposition – et donc déterminer le profil des visiteurs – mais *comment* ceux-ci saisissent les enjeux et les éléments de l'exposition en leur donnant un sens, et par là, quels aspects et thèmes de l'exposition sont prédominant à sa réception<sup>117</sup>. Le musée du quai Branly – Jacques Chirac, comme l'explique Manuela Meunier-Noël, est toujours intéressé de connaître la composition du public, mais également « de faire le point sur les problématiques de compréhension, sur les aspects que les personnes auraient souhaité voir davantage mis en valeur »<sup>118</sup>. C'est cette direction qui a été privilégiée dans l'étude.

L'enquête doit répondre à des hypothèses énoncées. Dans notre enquête, le sujet de l'exposition et sa réception constituent le centre de la problématique. Il est question de connaître le sens donné au sujet et la perception que les visiteurs en ont, en partant du fait que celui-ci paraît difficile d'accès et parfois sensible. En effet, comme ont précisé Hélène Joubert, Gaëlle Beaujean et Julien Volper, le rapport à la religion dépend des perceptions individuelles de Tout à chacun et le lien entre la christianisation et le colonialisme – souvent simultanés au cours de l'histoire – peuvent créer chez certaines personnes des aprioris sur le sujet<sup>119</sup>. Pour comprendre la perception de ce discours, il est également question de connaître l'avis des visiteurs sur la muséographie de l'exposition (son parcours, ses objets, sa scénographie) afin d'avoir une vision plus globale de la réception de l'exposition.

À partir de cette question initiale, l'enquête s'est orientée vers plusieurs directions en lien avec des facteurs pertinents pour l'étude. Des thématiques ont été dégagées de l'exposition : le rapport des visiteurs à l'exposition et au musée du quai Branly – Jacques Chirac, la mise en forme du propos d'exposition et son accessibilité.

---

117 On part également de l'idée que le public de l'exposition *Du Jourdain au Congo* est avant tout un public de la Mezzanine Est. En effet, l'exposition étant concomitante d'*Éclectique*, une enquête sur la composition du public aurait reflété les profils des visiteurs de la Mezzanine et pas exclusivement de *Du Jourdain au Congo*. Il aurait été cependant possible de sélectionner les visiteurs venus exclusivement pour *Du Jourdain au Congo*, mais ceci aurait écarté du corpus un nombre important de visiteurs ayant effectivement vu l'exposition et pouvant de ce fait apporter un point de vue intéressant, puisque motivé par un regard créé par la découverte de l'exposition.

118 Entretien avec Manuela Meunier-Noël, *Annexes I.i*. pp. 19-21.

119 Nous entendons par cette affirmation le fait que le rapport à la religion peut créer, suivant la sensibilité personnelle des visiteurs face au domaine du religieux, soit une proximité soit une distance et se refléter sur leur réception du sujet de l'exposition. C'est également, parfois, la méconnaissance des périodes historiques de l'histoire du Congo, qui amène à créer des aprioris sur la présence étrangère au Congo au cours de l'histoire, les actes perpétrés par Léopold II (roi des Belges) ayant particulièrement marqué l'histoire de la région.

## 2. Choix de la méthodologie d'évaluation

Le choix de la méthodologie répond à l'objectif d'étude. Il convient de définir l'approche et la méthode répondant le mieux à la question posée par l'enquête.

### 2.2. Une approche qualitative d'enquête

Les approches qualitative et quantitative d'enquête en sciences sociales permettent d'obtenir des réponses de nature différentes, dans le but commun de tester des hypothèses explicatives. Les deux méthodes peuvent être utilisées simultanément ou séparément – ensemble, elles permettent de confronter les données récoltées. De manière générale dans les enquêtes en sciences sociales, le quantitatif se définit par une approche numérique et le qualitatif par une quête du sens des actions ou comportements analysés<sup>120</sup>. L'enquête qualitative consiste à interroger un nombre réduit d'individus de manière approfondie permettant de recueillir des données subjectives<sup>121</sup> ; *a contrario*, l'enquête quantitative chiffre et dénombre les réalités sociales obtenues – elle mesure les données dans un but représentatif<sup>122</sup>. Par représentatif, on entend le fait de « sélectionner méthodiquement une petite partie de la population pour connaître les caractéristiques de la totalité »<sup>123</sup>.

Dans le cadre de notre étude, l'approche quantitative a été écartée au profit d'une approche qualitative. En effet, les objectifs de recherche tendent à déterminer *comment* l'exposition est perçue par le public, quel sens ils donnent au contenu. Pour atteindre ces objectifs, une étude qualitative est nécessaire et peut-être menée sans un volet quantitatif<sup>124</sup>. Une étude quantitative cherche à tirer de manière statistique et numéraire des données, formulées sur la base de catégories de réponses préétablies (comme les réponses multiples d'un questionnaire)<sup>125</sup>. Ces informations ne rendent compte que de manière superficielle de l'opinion personnelle des individus, comme les données sont préétablies. Notre étude cherche au contraire à refléter de manière approfondie le sens que les visiteurs donnent personnellement de l'exposition, en utilisant un vocabulaire propre et non proposé par des questions stéréotypées.

---

120PAILLÉ, P, MUCCHIELLI, A. (2016<sup>4</sup>), p. 87.

121BRÉCHON, P (dir.). (2011), p. 17.

122*Ibid.*, p. 107.

123*Ibid.*, p. 123.

124*Ibid.*, p. 107.

125BERTHIER, N. (2010), pp. 28-30.

### 2.3. Des entretiens à usage principal

Il existe quatre grands types de méthodes en sciences humaines : la recherche documentaire, l'observation, l'entretien et le questionnaire, les deux dernières produisant des données verbales<sup>126</sup>. L'entretien et le questionnaire n'ont pas la même démarche, le questionnaire traduisant une opinion à une question donnée (et achevée) alors que l'entretien produit un discours. Si le questionnaire traduit le *pourquoi*, l'entretien perçoit le *comment*. Les deux techniques peuvent être combinées (association du qualitatif et du quantitatif), mais sont également utilisées de manière autonome.

Dans le cadre de cette étude, l'enquête par entretien à usage principal<sup>127</sup> est privilégiée, et constitue le mode principal de collecte de l'information. Il n'est pas associé à un questionnaire, dans la mesure où celui-ci permet de créer un échantillon de personnes (une base de données) sur la base d'une représentativité de l'ensemble des sujets, ce à quoi notre enquête ne souhaite pas aboutir.

La méthodologie d'enquête se veut exploratoire. Les entretiens exploratoires ont pour spécificité le déplacement permanent du questionnement, en permettant une vérification et une reformulation des hypothèses constantes<sup>128</sup>. Le cadre de recueillement des données est déterminé par le discours et la vision de l'enquêté, et c'est le questionnement de l'enquêteur qui s'inscrit dans ce cadre et non l'inverse<sup>129</sup>.

### 2.4. Méthodologie de terrain retenue

La méthodologie d'enquête appliquée sur le terrain est définie en deux phases : une phase de recrutement des visiteurs et une phase d'entretien individuels, répondant à une démarche qualitative<sup>130</sup>. Il est question d'obtenir une diversité des profils de visiteurs et de points de vue de perception de l'exposition, ne prétendant pas à une représentativité statistique de l'ensemble des visiteurs de l'exposition. L'étude cherche à comprendre les différents processus de perception de l'exposition des visiteurs, sans en tirer un portrait type. L'objectif est de mettre en lumière les enjeux véhiculés par l'exposition, au-delà du discours formatif.

---

126BLANCHET, A, GOTMAN, A. (2015<sup>2</sup>), p. 36.

127Ibid., p. 41.

128Ibid., p. 39.

129Idem.

130Cette méthodologie d'enquête est proposée par Victoria Zeller. Elle permet, comme nous le verrons, de définir un corpus pour en faire l'étude approfondie.

### **2.4.1. Phase préliminaire de recrutement**

La première phase de la méthodologie d'enquête est une phase de recrutement des visiteurs de *Du Jourdain au Congo* dans l'espace d'exposition. Cette étape permet d'approcher les visiteurs susceptibles de répondre aux entretiens individuels *a posteriori* ; elle a pour dessein la création d'un corpus de cinquante personnes donnant leur accord pour passer un entretien dans la seconde partie de l'étude. Sur ces personnes, une quinzaine est par la suite sélectionnée afin de passer un entretien individuel dans les deux semaines après le recrutement, par téléphone ou en rendez-vous face à face, à une date fixée lors du recrutement. Aussi, cette étape s'apparente à une définition de la population et à sa sélection.

Un nombre de rendez-vous à planifier est fixé pour la moitié et la fin de la période de recrutement, afin de garantir le minimum de quinze entretiens<sup>131</sup>. Aussi, sept personnes doivent être contactées pour participer à la seconde phase de l'enquête à la moitié du temps de présence ; puis sept autres à la fin de la phase de recrutement. Ce nombre minimum de profil au milieu et à la fin de la phase garanti un corpus suffisant, dans le cas où la présence sur le terrain ne permet pas d'avoir un nombre significatif de personnes recrutées. Si l'objectif des cinquante personnes est effectivement atteint au terme du calendrier de recrutement, les entretiens déjà réalisés font l'objet d'une sélection ou d'une éviction du corpus suivant la méthodologie retenue.

#### **Modalités de mise en pratique**

Le planning de présence doit couvrir les jours en semaine ainsi que les weekends et se dérouler en partie sur les vacances scolaires<sup>132</sup>, afin de toucher des publics différents. Il doit également tenir compte des éventuelles enquêtes réalisées dans le musée par des sociétés privées ou par l'institution elle-même, afin de ne pas y interférer. Les plages horaires s'étalent sur des moments variés des heures d'ouverture et durent en moyenne trois heures. Les recrutements ont été planifiés sur dix jours entre la fin du mois de janvier et le début du mois de février 2017 : jeudi 26 janvier, vendredi 27 janvier, samedi 28 janvier, dimanche 29 janvier, mardi 31 janvier, mercredi 1 février, jeudi 2 février, vendredi 3 février, samedi 4 février et

---

<sup>131</sup>La question du nombre d'entretien à réaliser est, d'après BEAUD, S, WEBER, F. (2010<sup>4</sup>) p. 156, une « fausse question ». En effet, il n'y a pas de règle stricte à suivre quant au nombre, comme les entretiens produisent des données « non représentatives ». Le nombre dépend du contexte de l'étude et du terrain. Pour notre enquête, le nombre de cinquante personnes recrutées puis d'une quinzaine interviewées a été fixé avec l'accord de Victoria Zeller.

<sup>132</sup>Les vacances scolaires de la région parisienne pour février sont du 4 février au 20 février 2017.

dimanche 5 février (*Annexes, III.i, p. 135*). Le planning de recrutement doit être relativement court, afin de pouvoir contacter les visiteurs sélectionnés pour les entretiens peu de temps après leur visite du musée<sup>133</sup>.

Les recrutements se déroulent en bas de l'escalier menant à la Mezzanine Est. Cette spécificité de placement exclu du corpus de visiteurs ceux ayant décidé d'emprunter les ascenseurs pour se rendre dans l'espace d'exposition. Seuls les visiteurs descendant l'escalier sont approchés lors de l'enquête – leur itinéraire garantissant leur présence dans l'espace de la Mezzanine Est et donc, potentiellement, dans l'exposition *Du Jourdain au Congo*.

Au terme de chaque journée de recrutement, un bilan est réalisé, permettant un suivi quotidien avec des appréciations et des remarques spécifiques pour chaque période, tenant compte de leur contexte et de leurs particularités. En marge des recrutements, deux phases d'observation dans l'exposition ont été planifiées le samedi 28 janvier et le dimanche 29 janvier. Elles permettent de percevoir les comportements des visiteurs dans l'espace de visite, sans interagir avec. Ces observations intégrées aux bilans quotidiens peuvent amener, si nécessaire, à améliorer la méthodologie d'enquête.

### **Critères de collecte des données**

*A priori*, chaque visiteur de l'exposition *Du Jourdain au Congo* est potentiellement recevable dans le cadre de la recherche, puisque l'étude vise à obtenir une diversité de point de vue, dont la sélection est faite *a posteriori* de la période de recrutement. Chaque visiteur est susceptible d'émettre un avis, quelque soit son degré de familiarité avec le sujet. Toutefois, certains critères sont définis dans la méthodologie afin de déterminer quels visiteurs peuvent s'éloigner du corpus de recrutement : les visiteurs répondant par la négative à la première question « avez-vous visité *Du Jourdain au Congo* ? » ne sont pas interrogés<sup>134</sup> ; les visiteurs avec un niveau de français ne permettant pas d'émettre un avis sur le sujet ne sont pas recrutés ; les groupes de plus de deux personnes ne sont pas interrogés. Ce critère est proposé afin d'éviter les discussions avec trop de participants, comme les entretiens sont prévus pour être individuels et non collectifs. Le but est d'avoir le point de vue d'une personne sans interférences sur ses réponses, et de garantir des points de vue diversifiés lors des

---

133Les entretiens sont prévus le lundi 6 février, mardi 7 février et mercredi 8 février, suivant la disponibilité des visiteurs sélectionnés.

134Cette question est ambiguë, car elle dépend de la perception de chaque visiteur sur la nature de sa visite. Certaines personnes peuvent considérer qu'elles n'ont pas prêté suffisamment d'attention ou de temps à l'exposition pour constituer une visite à proprement parler. Cette question laisse donc le choix aux visiteurs de considérer qu'ils sont à même de participer à l'enquête de manière significative.

recrutements, auprès de personnes n'étant pas venues visiter l'exposition de manière simultanée<sup>135</sup>.

### **Déroulement**

Les visiteurs répondant aux critères de collecte sont abordés et, s'ils acceptent de participer à l'étude, répondent à une série de questions permettant de définir leur profil personnel et leur profil de visiteur de manière anonyme. Les informations sont définies en plusieurs catégories : rapport au musée du quai Branly – Jacques Chirac et à l'exposition, informations personnelles et situation socio-professionnelle (*Annexes, III.ii*, p. 137). Les questions posées lors des recrutements permettent de connaître les profils des visiteurs ; cependant, ces profils ne sont pas utilisés dans un objectif quantitatif. Ils permettent d'obtenir des informations sur les visiteurs afin de fonder les critères de la sélection des entretiens. Les données collectées permettent de dresser un portrait des visiteurs, mais ne sont pas analysées.

Au terme du recrutement, le visiteur accepte ou non de participer à la seconde partie de l'étude, et de planifier un entretien individuel téléphonique ou en face à face. Il communique alors ses coordonnées et ses disponibilités pour un rendez-vous. S'il le souhaite, l'entretien peut également avoir lieu dans l'espace du musée, directement après le recrutement.

#### **2.4.2. Entretiens semi-directifs**

La seconde phase de l'enquête fait appel à la méthode de l'entretien. Comme précisé dans le chapitre précédent, les entretiens permettent de collecter des données qualitatives rendant compte de manière approfondie à la perception des enquêtés sur le sujet de l'enquête. Dans le présent cas, l'objectif est de comprendre *comment* les visiteurs perçoivent l'exposition et de voir, par un croisement de données, quels sont les éléments et les thèmes dominants dans sa réception. Pour cela, il est nécessaire d'avoir accès au sens que donnent les visiteurs à ce qu'ils ont vu et perçu individuellement dans l'exposition. Les interviewés expriment, dans le cadre d'une interaction, « un point de vue singulier »<sup>136</sup> qu'il convient de traiter au cas par cas. Le visiteur est interrogé sur sa pratique, c'est-à-dire sur ce qu'il sait pour l'avoir éprouvé et non sur ce qu'il croit<sup>137</sup>. En d'autres termes, c'est le ressenti de l'action du visiteur qui est mis en avant – matière qui lui permet d'émettre un avis sur ce qu'il a vécu après avoir visité

---

135Il faut donc prendre en compte que les visiteurs recrutés sont des individus ayant réalisé une visite seul ou en duo, ce qui détermine leur type de public.

136BEAUD, S, WEBER, F. (2010<sup>4</sup>), p. 157.

137BLANCHET, A, GOTMAN, A. (2015<sup>2</sup>), p. 32.

l'exposition et non avant.

Au terme de la période de terrain, le corpus d'entretien doit aboutir à environ quinze visiteurs interrogés, afin d'avoir une matière suffisante pour l'analyse et de tirer un nombre cohérent de données. Comme nous l'avons précisé, l'enquête repose sur la diversité des points de vue et des sujets, et non sur la représentativité d'une pratique de visite de l'exposition *Du Jourdain au Congo*. Les entretiens qualitatifs ne visent pas à produire des données quantifiées, et n'ont donc pas besoin d'être nombreux<sup>138</sup>.

### **Modalités de mise en pratique**

L'enquête qualitative par entretiens peut prendre plusieurs formes. On dénombre trois grands types d'entretiens qualitatifs : l'entretien directif, l'entretien non-directif et l'entretien semi-directif<sup>139</sup>. L'entretien directif est une forme d'entretien guidé par une série de questions entièrement dirigé, avec un ordre prévu de questions. L'entretien non-directif consiste à énoncer une question générale à l'enquêté, qui sera relancé par l'enquêteur par des interventions non prévues, sans avoir recours à une grille de questions ou de thèmes déterminés. À l'intermédiaire de ces deux techniques d'entretien, l'entretien semi-directif permet de débiter l'entretien avec une consigne générale, pour ensuite aborder une série de thèmes définis et de relances, mais qui n'ont pas d'ordre fixe<sup>140</sup>.

Dans le cadre de notre étude, il a été décidé de procéder à des entretiens semi-directifs, organisés à partir d'une grille de thèmes qui vont être abordés systématiquement (*Annexes, III.iii*, p. 138), mais dont la réception de l'enquêté est libre et ouverte. À partir de zones d'exploration fixées par l'étude, l'objectif est d'obtenir que l'enquêté traite et approfondisse certains thèmes<sup>141</sup>. Cette méthodologie a été sélectionnée car elle comporte plusieurs avantages pour notre enquête : elle permet l'obtention d'informations approfondies de discours des visiteurs, mais également d'autoriser une comparaison des discours produits entre eux, par une grille commune de questions de départ<sup>142</sup>. La finalité de l'analyse réalisée sur la base des retranscriptions d'entretiens (voir *Troisième partie* du travail) vise à connaître les éléments récurrents dans le discours de personnes aux profils hétérogènes, mais également des points de vue et les thèmes permettant de dégager une spécificité originale de l'exposition.

---

138BEAUD, S, WEBER, F. (2010<sup>4</sup>), p. 156.

139BRÉCHON, P (dir.). (2011), pp. 22-24.

140Idem.

141BERTHIER, N. (2010), p.78.

142Ibid., p. 80.

### **Caractérisation des sujets**

Au terme de la période de recrutement, les profils des visiteurs sont observés afin de sélectionner une quinzaine de personnes pour les entretiens. Les critères de choix des visiteurs répondent à l'objectif d'aboutir à une importante diversité de point de vue, sur la base des informations socio-professionnelles prélevées pendant les recrutements. Le corpus sélectionné de visiteurs pour les entretiens doit comporter des profils complémentaires : des catégories de visiteurs hétérogènes (des primo-visiteurs, des abonnés), des âges différents, des lieux de résidences variés (Paris, France, étranger), des niveaux d'études diversifiés mais également des niveaux de satisfaction éloignés. Ces données ne sont ni représentatives de l'ensemble des visiteurs de l'exposition *Du Jourdain au Congo*, ni représentatives de l'ensemble des visiteurs recrutés. En effet, les données de profils sélectionnés répondent à des critères de diversité et d'hétérogénéité, ce qui n'est peut-être pas le cas des visiteurs de l'exposition de manière générale<sup>143</sup>. Il faut préciser ici que l'enquête qualitative et ses résultats doivent être pris avec prudence, car ils s'inscrivent dans un temps et un contexte donné et défini. De plus, la caractérisation des sujets et la création du corpus d'entretien dépend fortement des recrutements et des conditions de terrain. Elle est subordonnée aux visiteurs et à leur volonté, ou non, de participer à l'enquête.

### **Déroulement**

Les entretiens se déroulent soit par téléphone, soit en face à face, suivant les disponibilités du visiteurs et ses préférences.

L'entretien est mené suivant la grille de thèmes élaborée en amont de la phase de recrutement (*Annexes, III.iii*, p. 138). . Les questions sont organisées par thèmes qui sont approfondis ou relancés, suivant les réponses du visiteur interrogé<sup>144</sup>. La grille d'entretien n'est pas rigide mais dépend de la dynamique de chaque entretien<sup>145</sup>. La posture de l'enquêteur peut-être définie comme une démarche de diagnostic produisant des significations : elle doit mettre en œuvre des « opérations de sélection, d'inférence, de comparaison par rapport aux

---

143En d'autres termes, il pourrait y avoir dans le corpus final, des visiteurs sous représentés de manière générale dans la totalité du groupe de personnes recrutées. Par exemple, un visiteur spécialisé en art africain d'inspiration chrétienne sera sélectionné pour son point de vue éclairé sur le sujet, sans pour autant représenter une part quantitativement importante des visiteurs recrutés. On ne peut donc pas parler de représentativité.

144BERTHIER, N. (2010), p. 78.

145*Ibid.*, p. 80.

objectifs de l'entretien »<sup>146</sup>. Son écoute et les relances qui en découlent doivent être dirigées par des hypothèses préalables et les objectifs de l'enquête. Aussi, la position de l'enquêteur doit être professionnelle : l'entretien n'est ni une discussion, ni un interrogatoire, ni un débat d'idées<sup>147</sup>.

### **3. Mise en place de la recherche de terrain**

« L'enquête de terrain ne ressemble en rien à un exercice scolaire »<sup>148</sup>. La phase de terrain d'une enquête peut comporter plusieurs paramètres n'ayant pas de structure théorique et ne pouvant être pris en compte qu'au moment de la pratique. La disponibilité et la réception de la population approchée, le rapport avec les individus, la capacité à entrer en contact avec et la création d'un climat de confiance pendant les entretiens sont des exemples parmi d'autres. Au cours de notre enquête, un certain nombre de données ont soulevé des questionnements quant à la méthodologie et sa mise en place, ainsi que son efficacité.

Nous allons en identifier les sources, les difficultés et les aboutissements, puis présenter les améliorations effectuées en cours et à terme de l'enquête de terrain, pour enfin dresser un bilan de la réorientation réalisée.

#### **3.1. Questionnement et efficacité de la méthode**

##### **3.1.1. Réalité du terrain et de la recherche**

La réalité du terrain a rapidement nécessité une remise en question de la méthodologie de recrutement<sup>149</sup>. En effet, dès les premiers jours, il semblait difficile d'atteindre le nombre de cinquante personnes pour les entretiens. Cette affirmation reposait sur plusieurs facteurs : la fréquentation générale parfois faible de l'exposition, la concurrence directe avec l'exposition *Éclectique* et, dès le mardi 31 janvier, celle indirecte avec *L'Afrique des routes*.

Il semble également, d'après les observations, que beaucoup de visiteurs passent un temps relativement court dans l'exposition et ne souhaitent pas répondre aux questions sur une exposition qu'ils ne considèrent pas avoir traité en profondeur. Ce facteur a passablement

---

146BLANCHET, A, GOTMAN, A. (2015<sup>2</sup>), p.76.

147BERTHIER, N. (2010), p.68.

148BEAUD, S, WEBER, F. (2010<sup>4</sup>), p.23.

149Pour ce chapitre, se référer aux bilans quotidiens de la phase de recrutement, mais également au tableau récapitulatif des visiteurs recrutés voir *Annexes III.iv.* pp. 139-143 et *Annexes IV.i.* pp. 144-148.

réduit le nombre de participants potentiels aux entretiens. Cependant, même si la phase d'entretien a souvent été rejetée, le public ayant visité l'exposition – et considérant de l'avoir fait – a généralement été ouvert à répondre aux questions de recrutement sur les profils socio-culturels. C'est pourquoi, plusieurs jours de recrutement présentant une plus forte affluence de visiteurs ont été réalisés en abordant une personne sur deux ou sur trois (par exemple le premier dimanche du mois avec la gratuité), afin d'ajouter un critère de sélection. Toutefois, l'exposition *Du Jourdain au Congo* ne semble, *in fine*, pas avoir la taille et l'attractivité nécessaire pour réaliser une enquête basée sur la méthodologie retenue, avec un nombre de sujet interviewés aussi important. Il est important de préciser que la posture de l'enquêteur peut également influencer la décision des visiteurs de participer ou non à l'enquête. Aussi, au long de la période de recrutement, l'enquêteur doit faire preuve d'une attitude particulière, tant scientifique que compréhensive vis-à-vis de la population ciblée par la recherche et se placer sur le terrain en s'adaptant aux interactions et aux échanges et savoir favoriser chez les sujets l'envie de participer<sup>150</sup>.

La méthodologie de recrutement a effectivement été réévaluée et modifiée dès le mardi 31 janvier et a eu pour objectif d'obtenir la quinzaine d'entretiens minimums pour le corpus. Aussi, tous les entretiens prévus ont été réalisés sans sélection préalable. Le corpus est donc directement subordonné à la réalité du terrain et au public de l'exposition : toute personne acceptant de réaliser un entretien est contactée sans critères. Les profils socio-culturels des visiteurs recrutés ne constituent donc pas des sources de sélection, mais sont uniquement utilisés afin de présenter le public approché lors de l'enquête (voir *Troisième partie* du travail).

### **3.1.2. Difficultés méthodologiques**

La partie de la méthodologie qui a amené le plus de difficultés est celle relative aux entretiens. En premier lieu, la question du nombre d'entretiens s'est rapidement posée. L'objectif était d'aboutir à une quinzaine et le corpus à la fin de la période d'entretien le 8 février faisait état de treize entretiens pour 61 personnes recrutées. Il a donc été nécessaire de savoir si cette matière constituait une base suffisante ou non pour l'analyse de la réception de l'exposition. La question d'une nouvelle phase de recrutement et d'entretien a été envisagée. Aussi, l'entretien simultané du couple de visiteurs 44 et 45 posait problème par rapport aux

---

<sup>150</sup>BEAUD, S, WEBER, F. (2010<sup>4</sup>) parlent justement de la sensation parfois d'« embêter les gens » qu'il faut savoir dépasser (BEAUD, S, WEBER, F. (2010<sup>4</sup>), p.23).

critères énoncés dans la méthodologie, mais a finalement été inclus au corpus<sup>151</sup>.

Ensuite, dès le début des entretiens (et au moment des premières retranscriptions), la question de la posture d'enquêteur a dû être abordée. Pour certains entretiens, particulièrement pour les premiers, la posture de l'enquêteur n'était pas recevable d'un point de vue méthodologique et scientifique. En effet, comme nous l'avons vu, la présence de l'enquêteur doit être faible et l'entretien ne doit pas prendre la forme d'une discussion. Il apparaît que pour certains entretiens, la place de l'enquêteur ait été trop importante et qu'une discussion se soit mise en place, biaisant alors le discours des enquêtés et dirigeant leurs propos par des informations dont ils n'étaient pas censés avoir connaissance. « [Le] processus d'interaction et d'influence [...] est au cœur de la problématique des effets de biais dans l'entretien »<sup>152</sup>. L'influence exercée par l'opinion de l'enquêteur et par la formulation de ses questions peut avoir des effets de modelage<sup>153</sup> dans les réponses des personnes enquêtées. Dans notre cas, on peut relever une série de biais de la part de l'enquêteur, qui posent des problèmes pour les résultats de l'enquête :

— Une trop forte présence de l'enquêteur et de son point de vue. Par exemple, cette affirmation dans l'entretien du visiteur 3 (*Annexes, I.ii. pp. 34-38*)<sup>154</sup> : « Ce qui est intéressant, c'est de voir comment les musées et les institutions culturelles laissent place à la discussion ou si au contraire elles laissent place uniquement à l'aspect artistique, en éludant des questions qui peuvent être plus controversées et qui parfois pourraient être abordées ».

— La production d'informations de relances influençant directement le discours du visiteur. Par exemple, cette question dans l'entretien du visiteur 3 (*Annexes, I.ii. pp. 34-38*) : « Oui, c'est vrai qu'on dit que les visiteurs ne lisent moyenne que 30 à 40% des textes dans les expositions ».

— une mauvaise formulation des questions. Par exemple, cette affirmation dans l'entretien du visiteur 3 (*Annexes, I.ii. pp. 34-38*) : « Ici, le commissaire de l'exposition

---

151 En effet, la méthodologie d'enquête a été suivie : discours de recrutement exclusivement dirigé vers une personne et demande d'entretien unique et individuel. Il semble que leur habitude de visite est basée sur les visites à deux et qu'ils ont, par conséquent, un discours qui se complète – l'échange a alors naturellement été mené par les deux visiteurs (on remarque par ailleurs dans le texte l'utilisation permanente du « nous » pour s'exprimer). Même si un seul entretien est retranscrit pour les deux visiteurs, leurs discours sont cependant traités dans l'analyse de manière individuelle.

152 BLANCHET, A., GOTMAN, A. (2015<sup>2</sup>), p. 76.

153 BERTHIER, N. (2010), p. 71.

154 Pour les retranscriptions d'entretiens, voir *Annexes, I.ii. pp. 33-109*.

Julien Volper a essayé justement de faire des efforts pour ancrer les gens dans une démarche plus chronologique. Est-ce que ça vous a paru réussi ? ».

Dans certains entretiens, la présence de l'enquêteur a été trop importante et les questions ont parfois été dirigées. L'équilibre entre rebondir entre les réponses des visiteurs et les relancer de manière à influencer leurs réponses n'a pas été acquis au début de la phase d'entretien. Les relances doivent prendre pour objet les dires antérieurs de l'enquêté et s'inscrire dans le déroulement des énoncés, sans en influencer les réponses<sup>155</sup>. La création d'une posture de confiance a parfois amené l'enquêteur à développer une démarche de discussion et non de neutralité avec les visiteurs, alors que sa présence et son avis doivent être transparents et ne pas interférer avec son propre cadre de références<sup>156</sup>. Ces éléments ont une répercussion directe sur l'enquête et ses résultats et ont été au maximum corrigés afin de répondre aux critères et aux enjeux de la méthodologie des enquêtes en sciences sociales.

## **3.2. Améliorations et bilan**

Les difficultés méthodologiques précédemment énoncées ont été prises en compte et corrigées au cours de l'enquête, à mesure de l'expérience et de l'aisance acquises par la pratique<sup>157</sup>. Un comportement scientifique a été adopté et a permis de mener la quasi totalité des entretiens avec une démarche valable. Néanmoins, une réévaluation du corpus a été décidée, afin de déterminer si certains entretiens pouvaient ne pas être recevables pour mener à bien l'analyse et en tirer des résultats valables.

Il est question ici de présenter les améliorations effectuées dans la démarche et sur le corpus d'entretiens.

### **3.2.1. Réorientation de la recherche**

Au terme de la phase d'entretien (30 janvier au 8 février 2017, *Annexes, I.ii.* p. 33), la question de leur nombre a été posée, afin d'en déterminer sa suffisance. En effet, il paraissait que le corpus de treize entretiens n'était pas suffisamment important pour réaliser l'étude de réception. Une seconde phase d'entretien a ainsi été réalisée les 22 et 23 mars (*Annexes, III.i.* p. 135). Cette seconde phase de recrutement a été déterminée en fonction de la première, en suivant des jours de la semaine et des plages horaires moins couvertes par la première phase.

---

<sup>155</sup>BLANCHET, A., GOTMAN, A. (2015<sup>2</sup>), p. 79.

<sup>156</sup>BERTHIER, N. (2010), p. 71.

<sup>157</sup>Cette affirmation se vérifie en comparant les premiers entretiens et ceux réalisés plus tardivement.

Aussi, une présence a été planifiée le 22 mars, car le mercredi n'avait été couvert qu'une fois, alors que tous les autres jours de la semaine ont fait l'objet de deux jours de présence. Ensuite, la nocturne du jeudi 23 mars permettait d'approcher des publics visitant l'exposition à des heures plus tardives, alors que les après-midi étaient déjà bien représentés dans la première phase de recrutement. Cette seconde phase a abouti à la réalisation de cinq entretiens de visiteurs supplémentaires (*Annexes IV.i.* pp. 144-148). Le déroulement des entretiens correspond aux critères méthodologiques requis par la posture d'enquêteur.

Ce nouveau corpus de dix-huit entretiens a été soumis à une réévaluation de sa pertinence et de sa valeur scientifique. Il a été décidé, après réflexion, d'écarter du corpus quatre entretiens jugés irrecevables d'un point de vue méthodologique : les entretiens des visiteurs 3, 5, 21 et, 35<sup>158</sup>. Les entretiens des visiteurs 3 et 5 comportent des incursions de l'enquêteur dans les relances qui biaisent et dirigent les discours des l'enquêtés. Les entretiens des visiteurs 21 et 35 présentent de nombreuses réponses qui semblent influencées par les affirmations de l'enquêteur, et qui ne permettent pas d'affirmer la pertinence des propos recueillis. Ces quatre entretiens sont donc exclus du corpus.

### **3.2.2. Méthodologie effective**

La méthodologie a donc été réalisée en deux phases distinctes : une première entre le 26 janvier et le 8 février (recrutement et entretiens), puis une entre le 22 et le 23 mars. Les quatorze entretiens finaux sont jugés recevables et font état du discours réel des visiteurs, sans modifications et avec leurs spécificités de langage<sup>159</sup>. Le nombre d'entretien du corpus après la seconde phase de recrutement est proche de celui de la première phase ; cependant, le corpus définitif a été arrêté au début du mois d'avril, ne laissant pas suffisamment de temps à l'étude pour planifier une troisième phase de recrutement.

---

158La réévaluation du corpus a entre autres été menée avec Victoria Zeller.

159Il convient ici de préciser qu'aucun passage n'a été supprimé des textes et que tous reflètent mot pour mot les discours des visiteurs. Le passage supprimé du visiteur 27 a été réintroduit dans la retranscription.

## **Troisième partie : résultat de la recherche : quelle réception du discours par quel public ?**

Cette partie présente les résultats de l'enquête de terrain. Elle prend appui sur la première partie du travail qui énonce les éléments constitutifs du terrain, l'exposition *Du Jourdain au Congo* proposée par le musée du quai Branly – Jacques Chirac, et est l'aboutissement de la méthodologie d'enquête précisée dans la deuxième partie du travail. Il est ici question de présenter le public approché lors de l'enquête, ainsi que la réception du discours de l'exposition par les quatorze entretiens qui constituent le corpus final. Les résultats de cette recherche doivent être relativisés, car ils s'inscrivent dans une démarche dépendante d'un temps et d'un contexte particulier ; les résultats proposés doivent être envisagés dans le strict cadre de l'enquête et ses données comprises avec prudence.

Dans un premier temps, les données de profil des visiteurs recrutés sont présentées, puis ceux des personnes ayant passé un entretien afin de rendre compte de leurs caractéristiques. Ce public ne peut pas être considéré comme représentatif de l'ensemble des visiteurs de l'exposition, mais en sont une part spécifique. Ensuite, une première partie met en évidence la vision qu'ont les visiteurs du syncrétisme en rapport avec le musée du quai Branly – Jacques Chirac ; une seconde essaye de définir le sens donné au sujet à travers sa perception auprès des visiteurs ; enfin, une troisième envisage quels éléments de l'exposition ont joué un rôle dans la réception du contenu par les visiteurs. Il est également question de mettre en exergue l'impact des éléments vecteurs de sens et d'en comprendre le rôle dans l'expérience de visite. La partie traitant de la perception met en avant ce qu'on pense les visiteurs du sujet et la réception la manière dont ils ont vécu l'expérience de visite.

### **1. Le public de l'exposition, données de profil**

Le nombre total de visiteurs recrutés est de 89<sup>160</sup>. Les résultats ne sont pas indiqués en pourcentage, car notre corpus total de visiteur n'est pas représentatif et son nombre n'est pas suffisamment élevé pour en tirer des données quantitatives. Nous nous contenterons d'énoncer les données en se basant sur un total de 89 personnes (*Annexes, IV.ii. p. 149*).

---

<sup>160</sup>Les quatre entretiens écartés du corpus apparaissent dans le public recruté. Les données du corpus ne sont pas confrontées aux études réalisées par le musée du quai Branly – Jacques Chirac, dans la mesure où elles ne sont pas représentatives. De manière générale, voir *Annexes IV.i. pp. 144-148*.

## **1.1. Informations personnelles**

Il apparaît que sur les 89 personnes recrutées, la parité hommes/femmes est presque égale : 46 hommes et 43 femmes. Sur la base des catégories utilisées par le musée, nous pouvons voir que près de la moitié de ces personnes sont âgées de 60 ans ou plus (43 personnes), suivi des individus entre 31 et 50 ans (26 personnes), ceux âgés entre 51 et 59 (12), puis enfin 4 personnes entre 26 et 30 ans et 4 autres entre 18 et 25 ans. Il n'y a aucune visiteur recruté en dessous de 18 ans. Afin de voir leur proximité avec le musée du quai Branly – Jacques Chirac, les visiteurs sont répartis sur plusieurs échelles géographiques : Paris, Île-de-France, France, Europe, International. Aussi, les publics les plus représentés sont, de manière égale, les parisiens et les provinciaux (30 personnes dans les deux cas), suivi des individus vivant en Île-de-France (18 personnes). Huit visiteurs venant d'Europe ont été comptabilisés, alors que trois autres vivent sur d'autres continents.

On peut affirmer que les visiteurs sont, dans l'ensemble, relativement âgés et de nationalité française.

## **1.2. Situation socio-professionnelle**

Avec 44 personnes sur 89, la part des visiteurs actifs est la plus représentée, suivie par les retraités (40 personnes). Si aucune personne n'a déclaré être inactive, cinq sont encore étudiantes. La grande majorité des visiteurs ont un niveau d'étude que l'on peut considérer comme élevé. La partie la plus représentée est celle des titulaires d'un bac + 4 et + 5 (39 personnes), contre 24 pour les personnes détentrices d'un diplôme compris entre le bac + 1 et le bac + 3. Il est intéressant de noter que la part des personnes ayant entrepris un troisième cycle d'études est plus élevée que celle n'ayant pas réalisé des études supérieures : 14 pour les premiers, contre 12 pour les seconds. Entre autres, 3 personnes sur 89 ont un diplôme équivalant à dix années d'études supérieures.

Ces données permettent de dire que les visiteurs de l'exposition *Du Jourdain au Congo* sont un niveau d'étude élevé en étant, dans la majorité, soit actifs, soit retraités.

## **1.3. Rapport au musée du quai Branly – Jacques Chirac et à l'exposition**

23 personnes recrutées ont déclaré être des primo-visiteurs du musée, alors que 11 sont détentrices d'un abonnement au musée. La part la plus importante des visiteurs, 24 personnes sur les 89 au total, est venue une fois au cours des douze derniers mois visiter le musée du

quai Branly – Jacques Chirac – la journée de recrutement représente alors leur deuxième visite de l'année. Pour 13 personnes, elle est la première visite de l'année. 2 personnes ont déclaré venir à chaque exposition temporaire.

Au sujet de l'exposition, 6 personnes ont déclaré avoir des connaissances sur le sujet avant leur visite, alors que 21 sur 89 affirme en avoir « un peu ». Cette part du public semble considérer qu'il a quelques connaissances, par une certaine familiarité avec l'histoire de l'Afrique ou des arts africains. 62 personnes ont affirmé, quant à elles, n'avoir aucune connaissance de la christianisation du royaume Kongo et des deux Congo actuels. Au terme de l'exposition, aucune personne n'a été « pas satisfaite » de l'exposition, alors que 2 personnes sont « peu satisfaite ». Dans l'ensemble, la plupart des visiteurs (62 personnes) ont émis un avis positif, « satisfait » ; et 25 personnes se sont déclarés « très satisfait ».

Les visiteurs recrutés sont donc majoritairement des connaisseurs du musée du quai Branly – Jacques Chirac, car seulement 23 sont des primo-visiteurs. Cependant, le sujet de l'exposition ne paraît pas familier au 89 visiteurs recrutés, car la majorité (62 personnes) affirment n'avoir aucune connaissance du sujet. Dans l'ensemble, le niveau de satisfaction est positif, car la quasi totalité des personnes (87 sur 89) se déclarent « satisfait » ou « très satisfait ».

#### **1.4. Le public de l'étude : caractérisation**

Le public de l'étude (*Annexes IV.iii*. p. 150) se veut hétérogène et varié, dans l'objectif d'acquérir pour la réception de l'exposition des points de vue diversifiés.

Sur quatorze personnes, le corpus contient 6 hommes et 8 femmes. Six ont 60 ans ou plus, trois entre 51 et 59 ans, quatre entre 31 et 50 ans et un seul entre 26 et 30 ans. Le corpus ne contient pas de personne en dessous de 26 ans. Le public du corpus est majoritairement français : cinq parisiens, deux résidents d'Île-de-France et cinq provinciaux. Une personne réside en Europe et une en Asie. Sur quatorze, huit ont un niveau d'étude compris entre un bac +2 et un bac + 5, et quatre avec un bac + 6 ou plus (dont trois avec un bac + 10). Une personne possède un bac, et une a terminé ses études après le Collège. Six ont une vie professionnelle active, sept sont retraités et une personne est étudiante. Quatre sont des abonnés du musée, alors que quatre autres ne sont pas venus au cours des douze derniers mois. Pendant cette même période, trois sont venus une fois, un est venu entre 2 et 3 fois, un

autre entre 3 et 4 fois et enfin une personne est venue entre 5 et 6 fois<sup>161</sup>. Huit personnes affirment ne pas avoir de connaissance du sujet, trois « un peu », alors que trois autres répondent positivement. La satisfaction de l'exposition est dans l'ensemble bonne, avec sept personnes « satisfait » et six « très satisfait », alors qu'une personne est « peu satisfaite ».

La grande diversité des personnes enquêtées permet d'affirmer que les attentes vis-à-vis du corpus et de son hétérogénéité sont recevables pour l'analyse des résultats. Les visiteurs du corpus font donc partie de plusieurs catégories socio-professionnelles, ce qui permet d'affirmer que leurs points de vue sont diversifiés. On peut regretter cependant l'absence de primo-visiteur et de visiteur de moins de 26 ans, qui auraient permis de rendre encore plus hétérogène notre corpus.

## 2. Un dialogue des cultures

Les résultats de l'enquête se concentrent dans un premier temps sur l'appréhension des visiteurs du sujet de l'exposition et de son contexte, le musée du quai Branly – Jacques Chirac. Cette partie présente la grande variabilité des reformulations personnelles que font les visiteurs du syncrétisme, de l'idée du métissage mais également la vision qu'ils ont du dialogue des cultures au musée. Ce premier chapitre pose les bases du rapport entretenu par les visiteurs interviewés à l'idée de métissage, dans le cadre de l'exposition ainsi qu'au musée.

### 2.1. Un lexique du syncrétisme

Le terme « syncrétisme », très peu évoqué dans les textes de salle de l'exposition, n'est pas le plus usité lorsqu'il s'agit pour les visiteurs de rendre compte de leur perception de la rencontre entre les cultures. Un visiteur a notamment fait part de sa méconnaissance du mot syncrétisme pendant une entretien : « *Ça m'évoque une chose simple, c'est que je ne sais pas ce que c'est exactement que le syncrétisme (rires) !* » (V27, H, 55)<sup>162</sup>. C'est alors tout un lexique de mots qui sont employés afin de décrire l'idée qu'ils se font du sujet de l'exposition. On peut dégager plusieurs champs lexicaux autour de la notion de syncrétisme, qui ont chacun des connotations différentes : une idée proche du métissage, dans laquelle sont regroupés les mots en lien avec le mélange (mixer ou brasser) ; une vision de ces mélanges comme quelque chose qui est reçu (approprié, aménager, traduire, interpréter, récupérer, assimiler, absorber,

---

<sup>161</sup>Le corpus ne comprend pas de primo-visiteurs. Le visiteur 35, écarté du corpus, était un primo-visiteur.

<sup>162</sup>Les verbatims des visiteurs seront référencés par la lettre V suivie du numéro de visiteur correspondant à son numéro de recrutement, puis son sexe et enfin son âge. Pour les entretiens, se référer à *Annexes Lii*. pp. 33-109.

transformer, digérer) ; au contraire, il peut également s'agir d'une influence qui est donnée (transmettre, retransmettre, influencer, imbriquer, interpénétrer, englober). À la définition du syncrétisme, les visiteurs associent parfois des termes qui rendent compte d'une continuité, comme ce visiteur qui perçoit le syncrétisme comme « *une sorte d'objet de médiation* » (V74, F, 31), ou encore comme un lien, une filiation. Au contraire, certains visiteurs entendent le syncrétisme comme le fait de ne pas avoir totalement accepté ces échanges et ainsi exprimer une forme de résistance : « *Moi je trouvais vraiment intéressant ce... une espèce de résistance artistique* » (V27, H, 55). La diversité des mots employés rend compte du caractère polysémique du métissage et des idées auxquelles il se lie. Les connotations parfois antinomiques qui s'expriment rendent complexe une définition unique du syncrétisme chez les visiteurs. Le métissage semble, de manière subjective, emprunt de connotations plus ou moins positives, rattachées à des systèmes de valeurs individuels.

## **2.2. Une idée du métissage**

Au vu des différentes appellations utilisées pour décrire le syncrétisme, il est question d'ouvrir la vision des visiteurs quant à l'idée qu'ils se font du rapport entre les sociétés et leurs échanges. Il semble que, dans ce cas également, les visiteurs aient des visions que l'on peut opposer : l'une mettant en avant la normalité des échanges dans l'histoire humaine et l'autre le caractère important des cultures intouchées.

Pour certains visiteurs, toute société est forcément le produit de rencontres et d'influences : « *Toutes les îles et tous les continents ont vu traverser des peuples dans un sens ou dans l'autre et ça a eu des influences* » (V20, F, 59) ; « *On ne peut pas dire qu'il y a eu de pur quelque chose* » (V20, F, 59). Le syncrétisme (ou le métissage) apparaît alors comme une résultante inévitable : « *Que ça soit syncrétique c'est logique pour moi* » (V39, F, 71) ; « *Pour moi il est tellement évident qu'on s'approprie* » (V20, F, 59). Pour le visiteur 44, une fois la rencontre établie un retour en arrière est exclu : « *C'est impossible de rejeter totalement une autre culture qui est chez vous. Qu'on le veuille ou non on est influencé* » et, alors, la production de nouvelles pratiques – notamment artistiques – en résulte : « *Les Portugais, quand ils sont arrivés on a fondu des métaux, ça a transformé profondément la culture et les objets on peut pas le nier* ». (V44, F, 70) ; « *Pour moi c'est normal de s'approprier surtout que l'art se sert du mélange* » (V20, F, 59). Pour le visiteur 86, ces nouvelles formes sont duelles : « *Le propre du métissage c'est qu'on perd quelque chose et qu'on gagne autre*

*chose* » (V86, F, 40), pouvant, d'une certaine manière, évoquer l'acculturation. Finalement, pour le visiteur 74 ces passations de pratiques et le partage de normes artistiques, iconographiques ou religieuses entre différents pays témoignent d'une « *richesse des codes* » (V74, F, 31) par la création d'objets communs et reconnaissables par des cultures initialement distinctes.

*A contrario*, pour deux visiteurs, le métissage n'est pas un facteur systématique dans l'histoire des cultures et des Hommes. La notion de « pureté » de la culture, comme une opposition aux cultures métissées, est parfois mise en avant dans le discours : « *Je suis plus enclin à m'enthousiasmer pour des cultures disons pures* » (V45, H, 85). Le visiteur 43 évoque « *ce qui est basique* » (V43, F, 67) pour définir une culture qui n'aurait pas subi des contacts avec d'autres groupes culturels.

### **2.3. Rapport avec le musée du quai Branly – Jacques Chirac**

Au vu des éléments énoncés, il est intéressant de comprendre comment les perceptions individuelles des visiteurs s'inscrivent dans le rapport entre le musée et le dialogue des cultures dont il se fait porte-parole.

À la question de savoir quelle place donner au métissage des cultures au musée du quai Branly – Jacques Chirac, certains visiteurs pensent que c'est son rôle, à l'instar du visiteur 7 (V7, H, 27) : « *Est-ce que ce n'est pas même l'objet du musée finalement ? Il est là pour ça je pense* », ou encore du visiteur 39 : « *C'est sa vocation* » (V39, F, 71). Au delà du métissage, c'est surtout l'idée de réunir sur un même espace plusieurs cultures, des « *visions différentes* » (V86, F, 40) qui est mis en avant (« *[Le musée] réunit sur un même site des objets culturels du monde entier* », V7, H, 27 ; « *Un respect de chaque culture* » (V27, H, 55). On trouve ici l'importance de donner la place à la singularité des cultures : « *Les cultures sont présentées avec chacune des spécificités de chaque culture* » (V27, H, 55), en mettant en avant leurs caractéristiques propres. On sort alors de la notion de métissage : « *[Le métissage] c'est intéressant mais c'est pas tout* » (V43, F, 67). Pourtant, la volonté du musée du quai Branly – Jacques Chirac de présenter un dialogue entre les cultures, d'aborder dans ses expositions la rencontre entre les Hommes semble importante aux yeux des visiteurs, qui voient dans cet aspect une caractéristique du musée : « *C'est le seul musée d'art ethnographique dans ce genre, dans le monde. Voyez quand on voit les grands musées d'art ethnographiques que ça soit en Suisse, que ça soit aux USA, en Hollande, justement il n'y a pas cette idée de*

*métissage* » (V45, H, 85). En abordant des « *thèmes [...] multicultu... multidomaines, multisujets* » (V64, H, 38) le musée assied par là son « *rôle très important dans le monde entier* » (V64, H, 38). Le rôle du musée semble être proche de celui d'un espace dédié à l'équité entre les cultures. Il semble que c'est avant tout l'idée de non-hiérarchisation qui prime dans le discours des visiteurs, qui paraissent apprécier dans le musée du quai Branly – Jacques Chirac la place donnée de manière égalitaire à toute culture ou société indépendamment de ses différences. Pour autant, on retrouve dans la diversité des visions des visiteurs la tension entre la mise en avant des échanges ou de la singularité.

### **3. Perception du sujet et sens du discours**

Dans un second temps, les résultats de l'enquête cherchent à mettre en avant la perception qu'ont eu les visiteurs du sujet de l'exposition et de sa transmission à travers un discours. Il est question ici de présenter les éléments et thématiques prépondérants qui ont amené les visiteurs, lors des entretiens, à créer un sens au propos à travers les enjeux amenés par le discours de l'exposition. La perception du sujet de l'exposition est articulée en deux parties : la mise en avant d'idées véhiculées par le sujet et la perception de l'approche choisie par Julien Volper dans la transmission du sujet. Ce chapitre cherche à exprimer l'idée des visiteurs, leur compréhension du propos.

#### **3.1. Un sujet atemporel**

Une des particularités d'un sujet comme le syncrétisme artistique, culturel et religieux – particulièrement entre des cultures européenne et africaine –, c'est qu'il véhicule aisément des idées rattachées à l'histoire, souvent politique, tant dans le passé que dans le présent. Son évocation fait appel pour beaucoup de visiteurs à des connaissances historiques (parfois anachroniques<sup>163</sup>) ou des valeurs morales et/ou éthiques. Nous allons exposer les systèmes de référence sollicités chez les visiteurs dans la perception du propos de l'exposition, qui leur servent de cadre de référence historique dans leur appréhension du sujet.

---

<sup>163</sup>Rappelons ici que le sujet de l'exposition est artistique et que les aspects politiques ne sont pas évoqués en profondeur, mais simplement mentionnés afin de faire entrer les objets dans une époque. Aussi, lors de la première évangélisation au XV<sup>ème</sup> siècle, les Portugais ne colonisent pas le royaume Kongo. La colonisation commence véritablement à la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le sujet de l'exposition n'est pas la colonisation, tant dans ses actions que dans ses résultats.

### 3.1.1. Une accroche dans le passé

En premier lieu, c'est dans l'histoire passée des rapports entre les continents européen et africain que les visiteurs trouvent un cadre de référence. On peut en dégager trois axes principaux : la colonisation, le prosélytisme religieux et l'évocation de questions éthiques et morales qui s'y rattachent.

Les liens avec l'époque coloniale, notamment le Congo belge, sont rapidement éveillés dans l'esprit des gens lors qu'on aborde les liens entre cette région d'Afrique et les nations européennes au cours de l'histoire, à l'image, par exemple, du visiteur 17 : « *Enfin je veux dire, entre les Belges, les Portugais, les Français, enfin bon tout ce qui a pu se passer* » (V17, F, 74) ; « *Je pense qu'ils ont fait beaucoup de mal là bas* » (V86, F, 40) ; « *Les Belges au Congo ont fait tellement d'horreurs et de fripouilleries [...] C'est monstrueux ce qu'ils ont récupéré, dans les objets c'est extraordinaire, mais à la mesure de infamies qu'ils ont commis. Enfin les français aussi, il n'y en a pas un pour rattraper l'autre !* » (V43, F, 67). L'utilisation dans le vocabulaire des visiteurs tend à refléter leurs sentiments vis-à-vis des actions et des comportements des Européens : coloniser, imposer, opprimer, asservir, détruire. L'amalgame entre le sujet de l'exposition et l'histoire politique peut être vite créé, ce a quoi Julien Volper explique avoir tenté d'apporter des nuances. Les informations données dans l'exposition semblent néanmoins avoir des répercussions sur certains visiteurs : « *C'est expliqué dans l'exposition, les esclaves existaient déjà au Kongo bien avant l'arrivée des chrétiens* » (V44, F, 70) ; « *L'esclavage il était pas que le fait des Européens, il profitaient d'aller acheter des esclaves qui étaient déjà là, etc. Donc si vous voulez j'ai le sentiment déjà qu'on essaie d'avoir une approche plus... raisonnée, qui essaie de voir tous les aspects des choses. C'est ça qui est intéressant* » (V53, H, 70)<sup>164</sup>.

Certains liens avec l'histoire des mouvements religieux sont également établis, reflétant une impression de domination religieuse constante dans le discours des visiteurs<sup>165</sup>. Pour certaines personnes, la définition du sujet de l'exposition s'en trouve dirigée : « *Ce qui m'intéressait c'était de voir [...] quel aménagement la population avait fait de cette colonisation religieuse* » (V17, F, 74) ; « *Le propos de l'exposition pour moi c'était [...] l'interprétation artistique de la colonisation par la religion* » (V27, H, 55). Le discours du visiteur 80 va au-delà du contexte de l'exposition et fait appel à des schémas historiques plus

---

<sup>164</sup>Le visiteur exprime ce point de vue au sujet des expositions *Du Jourdain au Congo* et *L'Afrique des routes*.

<sup>165</sup>Cette domination a bien entendu existé au cours de l'histoire, à des périodes précises. Ce n'est par exemple pas le cas de la première évangélisation.

larges : « *J'ai l'impression quand même qu'on leur a imposé notre religion, ce qui est vrai dans les faits, je veux dire on a essayé d'imposer notre religion partout dans le monde* » (V80, F, 57). Le traitement du sujet religieux au sein d'un musée n'était, *a priori*, pas évident pour certains visiteurs : « *J'ai dit "tient un établissement public qui fait un sujet, entre guillemets, religieux, il va peut-être se faire taper sur les doigts ou les critiques"* » (V53, H, 70). Pour le visiteur 86, le syncrétisme religieux est même perçu comme « *quelque chose d'un peu obscure, d'un peu tabou je pense* » (V86, F, 40). Le titre et l'affiche de l'exposition, présentant un crucifix, ont également pu être des vecteurs d'une certaine appréhension des visiteurs quant au sujet du religieux : « *J'étais moins à l'aise [avec Du Jourdain au Congo qu'avec Éclectique] [...] Je pensais que ça allait être très missionnaire et moins... moins imagé* » (V86, F, 40). Même si l'influence (ou la domination) de la religion est amenée à modifier les codes iconographiques de l'art africain, le visiteur 39 nuance le cadre historique des objets : « *Je suppose que personne ne les a obligé à fabriquer des statues, il les ont faites et sont venus les proposer aux missionnaires en disant "et bien voilà"* » (V39, F, 71).

Aux questions liées à la colonisation et aux missions religieuses, certains visiteurs rattachent des controverses d'ordre moral ou éthique, qui s'inscrivent au-delà de l'exposition et de son sujet : « *Je n'aime pas cette supériorité de l'approche européenne, parce qu'elle se pense différente mais c'est faux* » (V70, H, 42) : « *Je ne me sens pas un être supérieur (rires). Ni par ma couleur, ni par rien du tout d'ailleurs !* » (V80, F, 57). Le visiteur 80, affirme être « *un peu contre* » la thématique de l'exposition (V80, F, 57), alors que celle-ci s'inscrit dans le résultat d'un fait historique révolu. Au contraire, certains visiteurs, lucides sur la réalité des faits historiques, prennent du recul par rapport à l'histoire et à ses résultats : « *Parce que notre histoire coloniale a fait que, aujourd'hui on peut pas la récuser, c'est un fait, elle a existé, j'en suis pas responsable, j'en suis pas coupable* » (V39, F, 71). Encore, le visiteur 27 met en avant l'existence de ces réalités morales et politiques, en notant qu'elles peuvent être comprises en marge des productions artistiques proposées par l'exposition : « *Je suppose qu'il y a toutes les questions éthiques, morales de la colonisation qui ne sont pas abordées et je trouve que c'est bien aussi de pouvoir avoir ces focus serrés que peuvent proposer l'art dans l'expression d'un syncrétisme* » (V27, H, 55). Que les visiteurs se détachent ou non des actions du passé, on remarque le fort ancrage qui existe dans la perception du sujet. Nous avons cependant vu que les explications mises en place dans l'exposition ont pu avoir des impacts positifs.

### 3.1.2. Un lien avec le présent

Les cadres de référence s'inscrivent également dans un lien avec le présent, souvent en échos à des faits d'actualité, notamment le rapport de nos sociétés à la laïcité. La création de ces liens a pu être stimulée par la dernière salle de l'exposition présentant des œuvres contemporaines, qui constitue une ouverture sur la société congolaise actuelle. Nous allons voir de quelle manière les visiteurs ont perçu ces rapports au présent.

La question du religieux fait rapidement appel dans l'esprit des visiteurs à des problématiques que rencontrent nos sociétés au début du XXI<sup>ème</sup> siècle. Pour le visiteur 20, les actions missionnaires rentrent en dissonance avec la place des questions religieuses actuelles : « *[On] peut tout à fait trouver que c'est plus les règles... c'est très dans l'air du temps justement... l'intégrisme... c'est le contraire* » (V20, F, 59). Pour le visiteur 53, c'est « *la question de la laïcité* » du contexte politique actuel qui peut être mise en parallèle (V53, H, 70). Aussi, pour ce visiteur, l'exposition *Du Jourdain au Congo* trouve alors son intérêt comme base éducative : « *Ça me semble une bonne manière d'essayer de faire comprendre à gens. .. je sais pas les groupes des scolaires qui sont un peu bloqués sur certaines trucs, qu'en fin de compte c'est beaucoup plus complexe et que la réalité, et bien il faut essayer de la saisir dans sa globalité et que c'est pas tout blanc/tout noir* » (V53, H, 70).

La dernière salle de l'exposition, présentant des peintures de Pierre Bodo, permet d'inscrire le sujet dans le temps et dans une chronologie et une continuité des pratiques, amenant un regard plus vaste sur la christianisation. Les visiteurs, pour la plupart, ont bien reçu cette salle : « *C'était tout à fait pertinent, parce que moi j'aime bien voir le temps qui passe* » (V20, F, 59) ; « *La fin, c'est la continuation du christianisme au Congo par les moyens actuels* » (V43, F, 67) ; « *Les trucs contemporains j'ai bien aimé oui* » (V86, F, 40). Il semble que ces œuvres contemporaines amènent chez les gens, par leur proximité historique, à s'identifier aux messages qui sont transmis : « *J'ai bien apprécié qu'on voit comment cela influence la culture des gens actuellement* » (V53, H, 70) ; « *C'est bien aussi d'avoir des œuvres contemporaines, d'avoir des choses qui sont plus près de nous* » (V80, F, 57). Pour les visiteurs 39 et 74, le lien avec le présent aurait pu être encore plus développé dans l'exposition : « *Ce volet manque un peu [...] on aurait pu avoir aussi des objets, des objets actuels, des objets contemporains* » (V39, F, 71) ; « *Ça manque de lien avec le... l'art contemporain, ou en tout cas la relation [de] ce type de pièces avec des thématiques plus actuelles* » (V74, F, 31).

On peut voir alors que l'évocation de sujets s'approchant du domaine politique ou religieux, ainsi qu'à des questions sociétales créent chez les visiteurs des liens avec le présent et des échos à leurs propres références.

### **3.2. Un discours apolitique**

Comme nous l'avons vu, l'exposition ne souhaite pas rentrer dans des considérations politiques, et rester au plus proche de l'histoire de l'art et des objets, en s'éloignant d'un point de vue d'ethnologue (Julien Volper n'en étant pas lui-même un). Ce chapitre propose de comprendre ce quelle manière les visiteurs semblent avoir entendu le discours de l'exposition.

#### **3.2.1. Un regard resserré**

Les visiteurs semblent avoir perçu la position de Julien Volper et définissent généralement le discours par un ton considéré comme apolitique : « *Plutôt neutre, consensuel, qui ne prenait pas vraiment parti* » (V86, F, 40) ; « *Je pense que l'exposition elle était quand même assez objective. [...] Je pense qu'elle faisait bien la part des choses* » (V80, F, 57) ; « *Je trouvais qu'il y avait un bon équilibre* » (V53, H, 70) ; « *J'ai pas trouvé ni franchement négatif, ni franchement positif, c'était juste un fait* » (V86, F, 40). Seul le visiteur 17 émet avoir ressenti un positionnement du discours de l'exposition : « *Moi j'ai ressenti le côté... plus... (pause) colonisateur je vais dire, plus du religieux, plus des missionnaires* » (V17, F, 74), alors que le visiteur 86 semble avoir souhaité une plus grande prise de position : « *C'était plutôt une vision positive [...] mais on ne voit pas le côté négatif je pense des choses* » (V86, F, 40). Cependant, le même visiteur précise : « *D'avoir un côté neutre et de pas rentrer dans la polémique des fois ça fait du bien (rires) !* » (V86, F, 40), à l'instar du visiteur 27 : « *Le fait de ne pas avoir pris de posture morale est plutôt bien, agréable* » (V27, H, 55). En somme, le sujet semble avoir été compris comme « *une focalisation* » (V39, F, 71), faisant fi des problématiques politiques.

#### **3.2.2. Une histoire de l'art ?**

La nature du discours employé est perçu de manière hétérogène par les visiteurs. Pour certains, ce sont les approches historiques – « *On est pas dans la contestation politique, mais dans l'historique* » (V53, H, 70) – et artistiques – « *Par l'art. Par l'art* » (V39, F, 71) ; « *À la lumière des objets d'art* » (V43, F, 67) – de l'exposition sur le sujet qui sont mis en avant. Pour le visiteur 20, l'exposition mêle l'histoire et l'art, mais également la géographie : « *Là c'est*

*quand même aussi de l'histoire en plus de la géographie et de l'art* » (V20, F, 59). Deux personnes ont exprimé des point de vue opposés au sujet d'un lien entre les objets exposés et la pratique de l'ethnographie<sup>166</sup>. Pour le visiteur 17, le propos « *manquait de côté artistique [et] d'une dimension ethnographique importante* » en marge du discours historique (V17, F, 74). Pour le visiteur 70, c'est la primauté de ce regard ethnographique qui est problématique : « *Ce que j'attends c'est vraiment qu'on s'occupe, qu'on regarde et qu'on présente les oeuvres primitives en tant qu'art. Pas en tant qu'ethnographie, mais en tant que art* » (V70, H, 42). Le discours par le prisme de l'art ne semble, au vu des éléments énoncés, pas avoir été très bien compris.

## **4. Réception de l'exposition**

La perception du sujet et du discours ont permis de comprendre les paradoxes du traitement du sujet. Dans un dernier temps, les résultats de l'étude proposent de comprendre quels enjeux qui ont été impliqués dans la réception de l'exposition *Du Jourdain au Congo* par le public. Dans la réception de l'exposition, il est question de comprendre quels facteurs ont pu être déterminants dans la transmission du message ; et ce qu'ont vécu les visiteurs lors de leur expérience de visite, qui a pu influencer le sens donné au propos et à sa mise en forme. Nous allons voir comment a été reçue l'accessibilité du propos et de l'exposition, en rendant compte des points mis en avant par le discours des visiteurs. Puis, une partie propose des pistes d'accès au discours qui ont pu sembler importants, dans les entretiens des visiteurs, à la bonne réception de l'exposition.

### **4.1. Un propos accessible ?**

L'accessibilité du propos de l'exposition est le premier point déterminant de sa réception. Ce chapitre a pour dessein de mettre en exergue, dans le discours des visiteurs, les enjeux soulevés par l'exposition dans le rapport des visiteurs au sujet, et dans son intelligibilité.

#### **4.1.1. Des connaissances préalables**

Les entretiens avec les professionnels (*Annexes I.i.* pp. 1-33) on pu mettre en avant le fait que l'exposition *Du Jourdain au Congo* recherchait en priorité un public initié ou, du

---

<sup>166</sup>Il est intéressant de mettre cet aspect en relation avec les propos de Julien Volper sur le lien fort entre les objets d'art africain et l'ethnologie.

moins, connaisseur. Des visiteurs ont émis des avis quant à certains problèmes d'accessibilité de l'exposition, rendant compte d'une forme d'herméticité du discours. Certains affirment que leurs connaissances préalables ont été nécessaires à la compréhension : « *J'avais quelques connaissances, donc ça m'a semblé clair* » (V7, H, 27) ; « *J'avais déjà entendu parler et lu certaines choses, je m'y suis retrouvée* » ou encore « *Moi j'ai un peu une idée mais pas forcément tout le monde* » (V43, F, 67). À l'instar des remarques de Gaëlle Beaujean, un visiteur a considéré ses connaissances religieuses comme base utile : « *Je suis moi-même disons de formation chrétienne. Donc je connais un peu ma propre culture* » (V39, F, 71). Pour trois d'entre eux, des informations complémentaires auraient été nécessaires pour les personnes n'étant pas familières du sujet, comme le visiteur 7 qui explique avoir aidé sa femme (« *J'ai dû lui faire un peu l'explication* », V7, H, 27). Le visiteur 43 se demande : « *S'il y a des gens qui savaient pas, rien du tout, est-ce qu'ils auront compris ?* » (V43, F, 67). Le spécialiste de l'art africain considère, lui, « *[qu'il] faut beaucoup d'explications pour débutants, pour ce genre de sujet* » (V64, H, 38) et avoue avoir été confronté, malgré ses connaissances, à certaines lacunes : « *Je suis un peu honteux parce que je savais pas ce qui diffère le Congo avec un C et le Kongo avec un K !* ». À deux reprises (V27, H, 55 et V39, F, 71), le qualificatif « *pointu* » est utilisé pour désigner l'exposition et son sujet, alors que le visiteur 7 la trouve « *hermétique* » (V7, H, 27). Deux visiteurs ont exprimé leurs vision quant à la destination du sujet pour un public : « *C'était pour initiés* » (V7, H, 27) ; « *Peut-être que c'est une expo pour les spécialistes* » (V70, H, 42). Le visiteur 27, qui affirme trouver le musée du quai Branly – Jacques Chirac familial, pense de son côté que l'exposition *Du Jourdain au Congo* n'était pas adaptée aux enfants (« *C'était pas fait pour des enfants* », V27, H, 55). Il semble, au vu de ces propos, que la réception de l'exposition la définit comme passablement difficile d'accès.

#### **4.1.2. L'importance des textes**

Les textes sont un des vecteurs les plus déterminants dans la transmission du message de l'exposition. Si les avis sont partagés entre les visiteurs au niveau de leur l'accessibilité, on remarque pour autant leur nécessité : « *Associés aux objets ça leur donne vraiment une histoire* » (V74, F, 31). En effet, des visiteurs pensent que les textes doivent aller en complément des objets : « *Il y a quand même des choses qu'on peut pas comprendre en voyant l'objet* » (V7, H, 27) ; « *On a l'impression qu'on veut privilégier l'objet, mais on a*

*besoin des explications* » (V39, F, 71).

Les textes doivent être plutôt courts (« *Pour moi le cartel doit être succinct* », V27, H, 55 ; « *un peu longs pour certains* », V20, F, 59), et leur clarté doit permettre d'avoir les grandes lignes de l'exposition de manière rapide : « *Et si c'est bien fait, en lisant quelques cartels de-ci de-là ou d'explications des sous-thèmes je pense que ça suffit pour avoir une idée* » (V27, H, 55). Le visiteur 53 pointe des informations qu'il considère comme superflues : « *Est-ce que légalement entre guillemets, on a besoin de savoir nous que telle pièce elle appartient à telle collection ou à telle collection ?* » (V53, H, 70).

Dans l'ensemble, les visiteurs sont plutôt satisfaits des textes et de leur clarté : « *J'ai trouvé les textes clairs, accessibles. Bien faits* » (V74, F, 31) ; « *Bien, clairs, les explications sont claires* » (V80, F, 57) ; « *Tout à fait [accessibles]* » (V86, F, 40) ; « *[...] Sur des cartels c'est assez clair...* » (V45, H, 85) ; « *On a lu les panneaux, tranquillement, qui étaient pas mal faits* » (V20, F, 59). Cependant, certains textes ont parfois renforcé l'impression chez des visiteurs de ne pas avoir suffisamment de connaissances préalables. Le visiteur 20 s'est, par exemple, retrouvé devant un terme qui lui était étranger, le mot apotropaïque : « *Avouez quand même que c'est pas dans le langage courant !* » (V20, F, 59). Cette méconnaissance est susceptible de créer un sentiment de dévalorisation, comme l'explique le même visiteur : « *Il faut quand même pas ressortir en ayant l'impression d'être un imbécile* ». Ce sont également les ouvrages anciens en latin qui ont pu poser problème – deux personnes (V20, F, 59 ; V43, F, 67) mentionnent le fait que les textes devraient faire l'objet d'une traduction. Pour le visiteur 7, les textes étaient « *quand même un peu hermétique[s]* » (V7, H, 27). L'intelligibilité des textes peut en grande partie dépendre de la familiarité des visiteurs avec le sujet. Il est donc complexe de tirer des conclusions sur leur utilité réelle, bien qu'on remarque leur nécessité.

#### **4.1.3. Un besoin de contexte**

Une majorité des visiteurs ont exprimé leur point de vue sur un besoin, ou non, de rendre compte du contexte des objets pour permettre sa meilleure réception.

En premier lieu, les visiteurs font part de la nécessité d'un cadre de référence autour des objets : « *C'était un peu lettre morte... Un objet a besoin d'une histoire, d'être raconté, de vivre, parce que sinon, en dehors de son contexte, comme toute chose c'est difficile* » (V17, F, 74). Ce contexte peut être historique (« *Il faut encore plus d'espace, un peu plus d'explication sur l'histoire* », V64, H, 38) ou circonstanciel : « *C'est-à-dire si il y a des croix, elles étaient*

*mises comment, trouvées où, en décoration sur un mur chez quelqu'un, par terre, sur un autel... vous voyez, sur un clocher, enfin je sais pas, dans une niche ou... » (V20, F, 59), à l'image de ce qui est présenté dans la collection permanente du musée : « C'est comme l'exposition permanente [du musée du quai Branly – Jacques Chirac] quand on voit un petit film qui montre comment l'objet était fait ou un village où on montre où était [cet objet,] on le replace dans un lieu, un temps, à une époque » (V20, F, 59). Le visiteur 44 précise toutefois que les objets n'ont pas à être remis dans un contexte, comme parfois ce sont des cultures historiquement éteintes : « Mais beaucoup de ces cultures sont mortes, on peut pas les remettre dans le contexte ! » (V44, F, 70). À l'instar de l'avis de Julien Volper, le visiteur 70 explique que le contexte ne doit pas prendre le pas sur l'esthétique : « Pour moi il faut pas dire juste parce que ça vient de l'Afrique "il y a ce contexte, c'est pour ça que c'est intéressant". C'est pas vrai. C'est important certes, mais c'est aussi une oeuvre d'art » (V70, H, 42). En deuxième lieu, ce cadre de référence pourrait être en lien avec l'utilité des objets, qui est présent au-delà de son statut d'art : « Il y a le côté objet, avec son intérêt et sa beauté plastique d'une part, et puis évidemment le sens et l'usage des objets » (V45, H, 85) ; « J'aime voir l'utilisation » (V20, F, 59). L'objet est également inscrit dans son rapport à l'Homme – « C'est assez beau de voir aussi comment l'objet était (réfléchi)... utilisé [...] pour moi l'art est automatiquement lié à l'homme, ça doit pouvoir se sentir » (V20, F, 59) – mais également à une société : « Ce sont des objets d'art qui ont une utilité et qui sont indispensables à la communauté locale, une fonction, c'est fondamental » (V45, H, 85)<sup>167</sup>. Le visiteur 44 précise que leur place initiale n'était pas le musée, mais que ce sont « nous » (sous entendu les sociétés occidentales) « qui les avons mis dans les musées » (V44, F, 70). Par là, l'importance de l'utilisation de l'objet dans son contexte sociétal prend tout son sens, comme c'est son but originaire. Finalement, le propos de l'exposition montrant un syncrétisme entre deux courants artistiques, il est apparu aux yeux de deux visiteurs la nécessité de proposer des exemples précédant la rencontre : « Je trouve que ça aurait été bien qu'il y en ait côte à côte : comment il y avait au départ tel type de transmission [...] Je pense que le avant et le après auraient été intéressants, pour voir justement... là on voyait bien ce qui aurait été récupéré et maintenu » (V17, F, 74) ; « Il manque que c'était... cette approche, euh cette comparaison avec ce qu'il y avait avant [avant le Christianisme] » (V70, H, 42). Aussi, le visiteur 70 aurait souhaité avoir*

---

<sup>167</sup>Notons que cette problématique n'est pas uniquement rattachée à l'exposition *Du Jourdain au Congo*, mais aux objets en général. Julien Volper précise notamment l'importance du contexte social des objets d'art dans les collections extra-européennes (AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir.) (2017), p.14).

accès à des œuvres africaines non influencées par le christianisme : « *Il manque la comparaison, ce qu'il y a à côté, ce qu'il y a en même temps* » (V70, H, 42).

Nous avons vu que les visiteurs englobent facilement le propos de l'exposition dans leur propre cadre de référence historique. Au-delà, les éléments mentionnés laissent penser que les objets nécessitent d'être ancrés dans un contexte qui doit être défini au sein de l'exposition.

## **4.2. Des éléments vecteurs de sens**

Au regard des éléments évoqués dans les chapitres précédents, nous pouvons présenter ici les moyens de diffusions et de transmission du discours de l'exposition ayant eu – ou ayant pu avoir – un impact sur une bonne réception de l'exposition et sur le sens qu'en ont tiré les visiteurs. Plusieurs éléments participant à la création d'un sens et à sa communication ont été mentionnés par les visiteurs. Nous allons donc énumérer les vecteurs de sens de l'exposition et en expliquer la réception auprès des visiteurs.

### **4.2.1. Des informations complémentaires**

Les supports de médiation et les éléments de langage – cartes, photographies, dépliants et livrets gratuits – semblent avoir un impact important sur l'expérience de visite. L'utilité des dispositifs est notamment mise en avant pour son aspect contextualisant : « *Ce que j'aime aussi bien c'est voir des photos où on voit l'objet en position* » (V20, F, 59) ; « *Les images et les cartes pour placer l'expo dans l'espace* » (V27, H, 55), permettant alors de répondre aux besoins discutés dans le chapitre précédent. À propos des dispositifs dans l'exposition *Du Jourdain au Congo*, leur impact était positif aux yeux des visiteurs : « *J'ai vu des cartes comme ça se fait beaucoup, ça se trouve assez souvent. C'est bien* » (V53, H, 70) ; « *Il y avait la carte et un petit rappel géographique où se situe le pays en Afrique, donc... J'ai entendu même des gens dire "oh c'est bien ça, ça permet de voir où c'est", donc c'était pas mal* » (V74, F, 31) ; « *Il y a plusieurs types, il y a des photos, il y a un peu de vidéo, c'est bien* » (V86, F, 40). Cependant, si pour deux visiteurs ces éléments étaient suffisants pour permettre de situer un cadre aux objets (« *J'ai trouvé qu'il y avait ce qu'il fallait* » (V7, H, 27) ; « *Moi ça me paraît suffisant* », V45, H, 85 ; « *Ça m'a pas manqué en tout cas* », V74, F, 31), d'autres ont considéré que les dispositifs auraient pu être plus nombreux : « *J'aurais souhaité moi une exposition avec d'avantage peut-être de documents photo, de petits films* » (V17, F, 74) ;

« J'aurais bien aimé voir une photo pour voir comment on le tenait ou comment quelqu'un qui l'utilise » (V20, F, 59) ; « J'aurais bien aimé [...] une carte de l'Afrique moderne » (V43, F, 67). Un visiteur, à l'inverse, la présence d'une multitude de dispositifs de médiation et d'éléments de langage engage le risque d'excès d'informations : « Quand on va voir une exposition, de 1, on ne retient pas tout, 2 on ne peut pas voir pendant des heures [...] Ça ne sert à rien de mettre des multitudes de cartes » (V44, F, 70).

Au sujet des dépliants gratuits et des livrets d'exposition, les visiteurs ont des avis très divers sur leur utilisation – avant comme moteur de la visite (V17, F, 74), pendant en tant que support et fil conducteur (« C'est bien, ça donne un fil conducteur. Je les prends », V43, F, 67 ; « Oui, en général je les prends histoire de regarder après ou en cours de route », V53, H, 70 ; « C'est utile pour comprendre le cœur de l'exposition », V64, H, 38), après la visite pour partager l'information (V20, F, 59 ; V39, F, 71) ou pour garder une trace de l'exposition si le catalogue n'est pas acheté. Les informations gratuites semblent être des bons compromis : « Vous voyez, le bouquin [le catalogue] c'est beaucoup de place. [...] Quand il y a une revue [hors série de la revue *Connaissance des arts*] c'est bien, mais on paye la revue au lieu de payer le musée du quai Branly, c'est bête » (V43, F, 67). Dans l'exposition *Du Jourdain au Congo*, un visiteur indique ne pas avoir trouvé de dépliants (V74, F, 31), alors qu'un autre a été déçu par son contenu : « Oui, on les a pris. [...] j'ai pris ça en pensant trouver une sorte de mini-guide de l'expo et en fait pas du tout, donc en fait je l'ai reposé [...] ça ne m'a pas intéressé » (V7, H, 27).

#### **4.2.2. Une assise chronologique**

Il semble, au vu des discours des visiteurs de l'exposition, que l'apport d'une base chronologique constitue un complément de visite apprécié, voire nécessaire<sup>168</sup>. L'établissement d'une chronologie permet à l'exposition de s'ancrer dans une trame, un fil conducteur qui soit bien défini, qui « plante le décor » (V7, H, 27). C'est un parcours chronologique qui a été choisi par Julien Volper dans la réalisation de la trame d'exposition, suivant les différentes phases d'évangélisation.

Pour le visiteur 7, une bonne exposition se mesure à la perception de son plan et de la clarté de sa trame – dont la chronologie peut permettre une meilleure appréhension : « J'ai trouvé que c'était très... très utile de partir dans l'expo avec déjà la trame chronologique dans

---

<sup>168</sup>On peut mettre en perspective l'ouvrage de DEBARY, O, ROUSTAN, M. (2012) sur l'importance de l'accroche chronologique.

la tête » (V7, H, 27). Pour le visiteur 20, une organisation chronologique est plus facile d'accès : « *Ce qui est toujours, bon... plus facile pour quelqu'un, pour comprendre c'est quand c'est un petit peu dans l'ordre chronologique* » (V20, F, 59). Pour trois visiteurs, l'attache chronologique dans l'exposition n'était pas suffisante, voire non perceptible : « *Il y aurait pu avoir un cheminement plus chronologique* » (V17, F, 74) ; « *J'aurais bien aimé une chronologie* » (V43, F, 67) ; « *Il y avait pas suffisamment de transversalité et de chronologie* » (V17, F, 74) ; « *[Il aurait fallu] éventuellement une chronologie dans le temps* » (V27, H, 55), et aurait pu améliorer la compréhension de la trame.

Cependant, pour le visiteur 80, le sujet de l'exposition ne demandait pas nécessairement un cheminement chronologique (« *Il y avait des choses qu'on pouvait voir avant d'autres [...] Il n'y avait pas une chronologie qui était, je veux dire, absolument impérative pour moi* », V80, F, 57), car mais le traitement par thématiques était suffisamment perceptible pour suivre le parcours de l'exposition. Aussi, même si une trame chronologique semble être appréciée, on peut remarquer que l'aspect le plus important de la réception est certainement la cohérence (V86, F, 40), à l'image du discours du visiteur 53 : « *J'ai suivi un parcours qui me semblait intéressant je me suis pas posé de questions de savoir dans quel ordre il aurait fallu que les choses soient* », (V53, H, 70). Le visiteur 27 (V27, H, 55), persuadé d'avoir pris l'exposition à l'envers à la suite d'*Éclectique* (mais qui en réalité était dans le bon sens) n'a pas été gêné, preuve que les thématiques peuvent s'affranchir d'une organisation chronologique trop rigide.

#### **4.2.3. Une scénographie et un espace adaptés**

La scénographie est essentielle pour l'expérience de visite et, de cette manière, pour la réception du propos. Comme l'explique le visiteur 53, les détails de confort de la visite ont une répercussion directe sur la satisfaction et le plaisir du visiteur : « *Quand on est déçu par ces petites considérations matérielles, et bien ça gâche le plaisir que l'on a de regarder les choses* » (V53, H, 70). Les visiteurs de *Du Jourdain au Congo* ont eu de manière générale des avis diversifiés sur sa mise en forme et ses éléments. Deux points peuvent être mis en exergue dans la réception de la scénographie et de l'espace de visite : les désagréments liés à l'éclairage et le lien spatial avec l'exposition *Éclectique*<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup>Les avis étant très diversifiés et personnels, notamment dépendant des âges et des références des visiteurs plus ou moins familiers des musées, il a été décidé de se concentrer sur deux éléments évoqués par le guide d'entretien dans la réception de la scénographie.

Les visiteurs habitués du musée tendent à émettre des avis négatifs sur l'éclairage général du musée (« *Je trouve que souvent les scénographies sont très sombres [...] les instruments de musique<sup>170</sup> on voit rien* », V17, F, 74), qui semble, à leurs yeux, être un problème de visite récurrent : « *Au moment où le musée a ouvert, la première exposition qui a eu lieu là haut [Mezzanine] et c'était une exposition de Ciwara [Ciwara, chimères africaines], et on ne voyait quasiment rien. On pouvait se dire "c'est pas grave c'est la première exposition", mais ils n'ont pas réglé le problème...* » (V44, F, 70). Pour les visiteurs de manière générale, les problèmes de luminosité peuvent agir sur le confort de visite, notamment sur la bonne lecture des textes de salle et des cartels (« *Vous avez un effet de lumière, moi ça m'a gêné, qui va sur la vitrine, et alors on a du mal à lire* », V45, H, 85 ; « *Il y a quelques erreurs d'éclairage, on a une lampe sur l'objet d'accord, mais ça crée une zone d'ombre sur le panneau et il faut s'approcher* », V53, H, 70), mais surtout l'accès aux objets : « *On voit pas bien les objets* » (V39, F, 71) ; « *On a quand même beaucoup de mal à lire ou à bien voir les objets c'est un peu dommage* » (V20, F, 59) ; « *C'était presque un peu fatigant de devoir trop se rapprocher pour regarder vraiment* » (V7, H, 27). Le reflet des vitrines empêche également de prendre des photographies des objets (V64, H, 38). L'éclairage participe à la création d'une ambiance, qui peut être plus ou moins réussie. Pour le visiteur 70, l'aspect sombre de l'exposition lui conférait un aspect « *triste* » (V64, H, 38). Il est intéressant de noter que le visiteur 74, venu au musée du quai Branly – Jacques Chirac spécifiquement pour voir la scénographie de l'exposition en a tiré un avis positif, notamment au point de vue de l'éclairage (« *Les objets étaient bien éclairés* », V74, F, 31).

Un des points de l'enquête visait à comprendre comment était reçu l'espace de la Mezzanine Est, divisée en deux pour accueillir également l'exposition *Éclectique*. Nous avons vu que cette décision émanait du service des expositions, et que la programmation des expositions sur cet espace était régulièrement organisée en deux parties. Il ressort des entretiens une certaine désorientation au moment d'accéder à la Mezzanine, notamment chez trois visiteurs ayant dû demander leur chemin : « *Je suis arrivée en haut [sur la Mezzanine Est], j'ai vu que c'était Éclectique, j'étais perplexe. J'ai demandé mon chemin* » (V43, F, 67) ; « *Je me souviens que c'était vous en bas de l'escalier qui nous avez indiqué la direction en haut* » (V20, F, 59). Le visiteur 39, même s'il n'a pas été gêné par l'enchaînement des deux expositions, a hésité : « *Mais j'ai hésité avant de prendre l'escalier je me suis dit "je fais quoi*

---

170La collection d'ethnomusicologie du musée.

*je vais à droite, je vais à gauche", enfin c'était pas clair »* (V39, F, 71). Cet enchaînement a pu poser problème à d'autres visiteurs, qui ont eu des difficultés à trouver le début de *Du Jourdain au Congo* : « *On s'est perdu deux fois, en montant l'escalier, donc on a subit une fois le tour complet d'Éclectique avant de... enfin on a vu que c'était pas là, et ensuite on a pris l'expo qu'on voulait voir [Du Jourdain au Congo], mais dans le mauvais sens »* (V7, H, 27) ; à la suite d'*Éclectique*, le visiteur 27 a directement commencé la visite de *Du Jourdain au Congo*, persuadé être dans le mauvais sens de visite (« *Alors, pour tout dire, je l'ai faite à l'envers. Je l'ai faite à partir du bout d'Éclectique, donc je l'ai remontée en quelque sorte vers son début »*, V27, H, 55). En somme, l'enchaînement des deux expositions est plutôt bien reçu, mais manque d'une signalétique plus évidente pour guider les visiteurs dans leur parcours : « *C'était pas très évident que les deux s'accrochaient l'une derrière l'autre. Il faudrait qu'ils l'écrivent »* (V53, H, 70). Le rapport entre les deux expositions, au niveau scénographique ou artistique, est souvent mis en lien par les visiteurs (« *Bon, l'autre exposition Éclectique c'était une autre manière de les présenter »*, V39, F, 71). Pour le visiteur 70, l'exposition *Éclectique* semblait plus importante, plus conséquente par rapport à *Du Jourdain au Congo*, qui lui a apparu comme secondaire : « *Là c'est un peu "il restait de l'espace" et moi j'ai l'impression qu'on a mis autre chose »* (V70, H, 42). La place de l'exposition *Du Jourdain au Congo* par rapport à *Éclectique* a pu jouer un rôle dans l'appréhension qu'en ont eu les visiteurs, qui parfois ont été désorientés dans leur expérience de visite, tout comme les problèmes d'éclairages, qui ont pu avoir un impact direct sur le confort de visite.

Il ressort de cette dernière partie sur l'étude de la réception de l'exposition des avis partagés dans le discours des visiteurs, qui coïncident avec l'objectif de la recherche. En effet, il était question de mettre en avant la diversité des points de vue quant à la perception et la réception du propos de l'exposition et du sens qu'il lui avait été donné. Le but de cette recherche est de rendre compte de l'hétérogénéité des points de vue des visiteurs d'exposition. En ce sens, nous avons pu montrer l'importance de leur cadre de référence et des différences d'expérience en lien avec la familiarité des visiteurs au sujet. Il apparaît que les vecteurs de diffusion (textes, éléments de langages et scénographie) jouent un rôle prépondérant dans l'expérience de visite et dans la bonne transmission du message et du discours voulu par le commissaire.

## Conclusion

L'étude de l'exposition *Du Jourdain au Congo* a permis d'ouvrir le regard sur une part très large de la problématique liée à la mise en place d'une exposition et à sa perception par un public.

Dans un premier temps, nous nous sommes concentrés sur une plus grande compréhension des enjeux de l'exposition *Du Jourdain au Congo* et sur son inscription dans le musée du quai Branly – Jacques Chirac. Un premier contexte historique du royaume Kongo a permis de comprendre la complexité du sujet de l'exposition et d'en appréhender les difficultés. Le propos a ensuite été précisé par une explication de sa genèse et de son inscription dans la programmation du musée afin de lui donner un contexte. Le regard des professionnels du musée ont permis de comprendre quelles ont été ses spécificités, tant dans sa mise en forme que dans la recherche d'une meilleure connaissance du sujet. Les trois entretiens avec le commissaire Julien Volper ont amené à construire le cadre indispensable à l'élaboration de l'enquête auprès du public, par une définition des objectifs de l'exposition et de la volonté du commissaire quant au contenu et au discours. Ces éléments ont participé à la mise en place du contexte de la recherche afin de guider les axes de l'enquête et de déterminer son orientation et ses questions.

La mise en place de la recherche de terrain et sa conduite ont constitué la part la plus importante de ce travail, tant dans leur réalisation que dans les questionnements qu'elles ont soulevé. C'est également un des aspects de la recherche qui a été le plus enrichissant en terme d'apprentissage et de réévaluation constante des méthodes de travail. L'application sur un terrain d'une méthodologie d'enquête en sciences sociales est une pratique de recherche qui demande de la part de l'enquêteur des capacités et un fonctionnement qui diffèrent des recherches académiques et proprement littéraires. En ce sens, cette étude a été l'occasion de se confronter à des disciplines nouvelles, demandant une implication personnelle plus rigoureuse dans la réalisation et l'accomplissement d'un travail de master.

Les résultats de cette enquête, s'inscrivant dans son cadre défini, ont pu mettre en exergue les spécificités d'une exposition au sujet polysémique. L'intérêt de l'enquête résidait en partie dans la richesse du propos de l'exposition et de son aspect méconnu. Les discours des visiteurs ont pu délivrer des enjeux inédits, qui ont participé à rendre sa perception et sa réception plus composites et inattendues. Les systèmes de valeurs et de cadres de références dans lesquelles se sont inscrits les propos des visiteurs ont permis de dégager des axes de

réflexion originaux et propres à l'exposition. Leurs liens avec le musée du quai Branly – Jacques Chirac et les objets ethnographiques ont mis en lumière l'importance de l'environnement dans lequel se développe l'exposition dans sa réception, alors que le contexte historique du sujet a révélé une part importante de sa perception.

## Bibliographie

### Musée, expositions

- BERTHON, O, BENAITEAU, M, BENAITEAU, C, LEMONNIER, A. (2016<sup>2</sup>),  
*Concevoir et réaliser une exposition: les métiers, les méthodes*, Paris, Eyrolles.
- CHAUMIER, S, GONSETH, M-O. (2012),  
*Traité d'expologie: les écritures de l'exposition*, Paris, la Documentation française.
- CHAUMIER, S, MAIRESSE, F. (2013),  
*La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin.
- GRUZINSKI, S (dir.). (2008),  
*Planète métisse* [catalogue d'exposition, Musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris, 18 mars 2008 – 19 juillet 2009], Paris, Actes Sud, Musée du quai Branly – Jacques Chirac.
- HUGHES, P. (2010),  
*Scénographie d'exposition*, traduit par BOUVIER, M, PÉTILLOT, A, Paris, Eyrolles.
- JÉDOR, S. (2013),  
« Tervuren: du musée colonial à l'Afrique d'aujourd'hui », *RFI*, 02 décembre 2013,  
<http://urlz.fr/5atJ>, consulté le 26 avril 2017.
- MARTIN, S. (2011),  
*Musée du quai Branly: là où dialoguent les cultures*, Paris, Gallimard.
- VÉRON, E, LEVASSEUR, M. (1991),  
*Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*, Paris, Bibliothèque publique d'information Centre Georges Pompidou.

### Afrique, Congo, royaume Kongo

- AMIS DU MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir.) (2017),  
« Du Jourdain au Congo : art et christianisme en Afrique centrale », in *Jokkoo*, 27,  
accessible au format PDF en ligne: <http://urlz.fr/5aFE>.
- BALANDIER, G. (2009),  
*Le royaume de Kongo du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette Littératures.
- BOUTTIAUX, A-M (dir.). (2013),  
*Initiés, bassin du Congo* [catalogue d'exposition, Musée Dapper, Paris, 9 octobre 2013 – 6 juillet 2014], Paris, Musée Dapper.

- COOKSEY, S, POYNOR, R, VANHEE, H (dir). (2013),  
*Kongo across the waters* [catalogue d'exposition, Harn Museum of Art, Gainesville, 22 octobre 2013 – 23 mars 2014]. Gainesville, University Press of Florida.
- COQUERY-VIDROVITCH, C (dir.). (2017)  
*L'Afrique des routes* [catalogue d'exposition, Musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris, 31 janvier – 12 novembre 2017], Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts éditions.
- EKHOLM, K. (1972),  
*Power and prestige: the rise and fall of the Kongo Kingdom*. Uppsala, Skriv service.
- EYNIKEL, H. (1984),  
*Congo belge: portrait d'une société coloniale*, traduit par HOOGHE, M, Paris, Gembloux, Duculot.
- FELIX, M, L, MEUR, C, BATULUKISI, N. (1995),  
*Art & Kongos: les peuples kongophones et leur sculpture Biteki bia Bakongo*, Bruxelles, Zaïre Basin Art History Research Center.
- FROMONT, C. (2014)  
*The Art of Conversion : Christian Visual Culture in the Kingdom of Kongo*, 1 vol, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- GALLAND, H. (1914),  
*Lexique français-kikongo*. Bordeaux, Gounouilhou.
- KOULOUMBOU, M-J (dir.). (2001),  
*Histoire et civilisation kongo*. Paris, L'Harmattant.
- LAGAMMA, A (dir.). (2015),  
*Kongo : Power and Majesty* [Catalogue d'exposition, Metropolitan Museum of Art, New York, 18 Septembre 2015 – 3 Janvier 2016], New York, The Metropolitan Museum of Art.
- MACGAFFEY, W. (1986),  
*Religion and society in central Africa: the BaKongo of lower Zaire*, Chicago, University of Chicago Press.
- MUSÉE DU QUAI BRANLY – JACQUES CHIRAC (dir). (2016),  
 Dossier de presse de l'exposition Du Jourdain au Congo, accessible en PDF en ligne : <http://urlz.fr/5aFS>.
- NEYT, F (dir.). (2010),  
*Fleuve Congo: arts d'Afrique centrale* [catalogue d'exposition, musée du quai Branly, Paris, 22 juin 2010 – 3 octobre 2010], Paris, Musée du quai Branly – Jacques Chirac.
- RANGLES, W, G, L. (2002),

*L'Ancien royaume du Congo: des origines à la fin du XIXe siècle*, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales.

THOMPSON, R, F, DE DIEU N'SONDÉ, J, DIANTEILL, E (dir.). (2002),

*Le geste Kongo* [catalogue d'exposition, Musée Dapper, Paris, 18 septembre 2002 – 19 janvier 2003], Paris, Musée Dapper.

THYS VAN DEN AUDENAERDE, D. (1998),

*Africa Museum Tervuren, 1898-1998*. Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale.

VELLUT, J-L (dir.). (2005),

*La mémoire du Congo : le temps colonial* [catalogue d'exposition, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, 4 février 2005 – 9 octobre 2005], Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale.

VOLPER, J. (2011),

*Ora pro nobis: étude sur les crucifix bakongo*, Bruxelles, Impresor-Pauwels.

VOLPER, J (damir.). (2015),

*Masques géants du Congo : patrimoine ethnographique des Jésuites de Belgique* [catalogue d'exposition, musée BELvue, Bruxelles, 13 mai 2015 – 8 novembre 2015], Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale.

VOLPER, J (dir.). (2016),

*Du Jourdain au Congo: art et christianisme en Afrique centrale* [catalogue d'exposition, Musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris, 23 novembre 2016 – 02 avril 2017], Paris, Musée du quai Branly – Jacques Chirac, Flammarion.

VOS, J. (2015),

*Kongo in the Age of Empire, 1860-1913: the Breakdown of a Moral Order*, Madison, The University of Wisconsin Press.

## **Anthropologie, sociologie, méthodologie d'étude en sciences sociales**

BEAUD, S, WEBER, F. (2010<sup>4</sup>),

*Guide de l'enquête de terrain: produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte.

BERTHIER, N. (2010),

*Les Techniques d'enquête en sciences sociales: méthodes et exercices corrigés*, Paris, Armand Colin.

BLANCHET, A, GHIGLIONE, R, MASSONNAT, J, TROGNON, A. (2013),

*Les techniques d'enquête en sciences sociales: observer, interviewer, questionner*, Paris, Dunod.

- BLANCHET, A, GOTMAN, A. (2015<sup>2</sup>),  
*L'enquête et ses méthodes: l'entretien*, Paris, Armand Colin.
- BRÉCHON, P (dir.). (2011),  
*Enquêtes qualitatives, enquêtes quantitatives*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- DAIGNAULT, L, SCHIELE, B. (2014),  
*Les musées et leurs publics: savoirs et enjeux*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- DEBARY, O, ROUSTAN, M. (2012),  
*Voyage au musée du quai Branly: anthropologie de la visite du Plateau des collections*, Paris, la Documentation française.
- DE SINGLY, F. (2010),  
*L'enquête et ses méthodes: la description ethnographique*, Paris, Armand Colin.
- EIDELMAN, J, ROUSTAN, M, GOLDSTEIN, B (dir.). (2008),  
*La place des publics: de l'usage des études et recherches par les musées* [Actes des journées d'études des 1er et 2 juin 2006, Paris, École du Louvre], Paris, la Documentation française.
- LORENZI-CIOLDI, F. (1997),  
*Questions de méthodologie en sciences sociales*, Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé.
- PAILLÉ, P (dir.). (2006),  
*La méthode qualitative, postures de recherche et travail de terrain*, Paris, Armand Colin.
- PAILLÉ, P, MUCCHIELLI, A. (2016<sup>4</sup>),  
*L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Malakoff, Armand Colin.