

SOMMAIRE

PRÉFACE 8
Laurence des Cars

INTRODUCTION 10
LE LOUVRE-MONDE (1851)

CHAPITRE I 17
**L'ETHNOGRAPHIE
AU LOUVRE :**
HISTOIRE À REBOURS
D'UN OUBLI SÉCULAIRE
(2000-1800)

CHAPITRE II 41
**UN MUSÉE AU SERVICE
DE L'EXPANSION
ULTRAMARINE :**
UNE APPROCHE TYPOLOGIQUE
DES ŒUVRES

CHAPITRE III 69
DES ANTIQUITÉS PLURIELLES :
LE LOUVRE ET LES ARCHÉOLOGIES
IMPÉRIALES (ALGÉRIE,
MEXIQUE, CAMBODGE)

CHAPITRE IV 101
**LA « MISSION CIVILISATRICE »
DE LA GALERIE ESPAGNOLE :**
TABLEAUX D'UNE COLLECTION
PERDUE (1835-1848)

CHAPITRE V 135
L'EXTRÊME-ORIENT AU LOUVRE :
REGARDS CROISÉS DU MUSÉE
SUR L'ASIE ET DES VISITEURS
ASIATIQUES SUR LES COLLECTIONS
DU MUSÉE

NOTES 174

PRÉFACE

LAURENCE DES CARS
Présidente-directrice
du musée du Louvre

Chaque année, depuis 2009, les cinq conférences de la « Chaire du Louvre » et la publication qui les accompagne sont l'occasion pour un grand penseur de notre temps de poser un autre regard sur le musée, son histoire et ses collections.

En 2022, nous avons invité Pierre Singaravélou à relever un immense défi, passionnant mais extrêmement exigeant : lever le voile sur les tentations encyclopédiques du Louvre au XIX^e siècle, en menant l'enquête sur ses « musées disparus ». Son écriture historique, qui parvient avec beaucoup de finesse à se saisir de sujets d'une considérable ampleur, l'a distingué en l'espace de quelques années seulement comme l'une des voix majeures, en France, de l'histoire globale. Dans la continuité de ses travaux de recherche sur les grands impérialismes de l'ère contemporaine, il s'est attaché à répondre à cette question cruciale, d'une réelle acuité : de quel musée le Louvre est-il vraiment le nom ? Nous lui en sommes infiniment reconnaissants. La tâche était vertigineuse.

De nombreuses archives inédites ont permis à Pierre Singaravélou de repeupler les salles du musée de ses « fantômes », de tous ces objets venus d'ailleurs qui ont, un jour, fait entrer le monde au Louvre. Elles lui ont permis, dans le même temps, d'évoquer les regards que portent sur le musée les visiteurs venus d'ailleurs, dans un dialogue croisé particulièrement fécond. Cet ouvrage, enrichi depuis les conférences de nouveaux apports et auquel les départements de conservation ont contribué, est l'aboutissement d'une passionnante investigation, qui montre combien, depuis 1793, le musée du Louvre n'a cessé de se métamorphoser.

Il n'est bien sûr pas arrivé au terme de sa réinvention et, à cet égard, le travail de Pierre Singaravélou à l'occasion de cette « Chaire du Louvre » nous est essentiel : il nous offre de nous interroger, de regarder notre passé le plus lucidement possible et de faire face aux parts sombres de l'histoire de notre institution pour mieux l'aider à relever les défis qui l'attendent. Ce que le musée a voulu être, ce qu'il aurait pu être, ce qu'il a finalement été : ce sont les questions que nous devons nous poser pour mieux conjuguer le message du Louvre au présent, lui qui n'est, aujourd'hui, ni un musée encyclopédique, ni tout à fait un musée universel, mais qui ne peut être seulement réduit à un grand musée d'art ancien.

Je tiens à remercier très sincèrement Henri Schiller, grand mécène du musée du Louvre et fondateur du cycle de conférences de la « Chaire du Louvre », pour sa fidélité, sa générosité et son précieux soutien, qui nous permettent de faire du Louvre un grand lieu contemporain de dialogue et de débat. Je veux aussi remercier toutes les équipes du musée du Louvre qui ont accompagné Pierre Singaravélou dans la redécouverte de cette histoire dont nous sommes aujourd'hui les héritiers.

INTRODUCTION

LE LOUVRE-MONDE (1851)

Paris, 1851. M^{me} Véron-Bellecourt fait don au musée du Louvre d'une grande toile peinte par son époux, Alexandre, décédé deux ans auparavant. Ce tableau oublié, relégué dans les réserves du musée, illustre de fait magnifiquement le rôle du Louvre dans la vision classique de l'histoire qui prévaut aux ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles. Cette œuvre, exposée au Salon de 1806, s'intitule *Allégorie à la gloire de Napoléon*. *Clio montre aux nations les faits mémorables de son règne* [FIG. 1]. La Muse tient en effet une ardoise énumérant les hauts faits, les victoires et les principales réalisations de Napoléon, qu'elle présente à des personnages figurant les différents peuples de la planète.

À gauche, le buste de l'empereur des Français, couronné de laurier et vêtu d'une toge, ainsi que la formule laconique « *Veni, Vidi, Vici* », prêtée à Jules César, relient Napoléon à l'Empire romain, dont il serait le dernier héritier. Dans le cadre de la *translatio imperii*, l'Empire napoléonien succède, au début du ^{xix}^e siècle, aux grandes civilisations qui ont éclairé le monde depuis l'Antiquité. À l'arrière-plan, le Louvre, massif et majestueux, incarne ici à la fois la Civilisation et l'Histoire que ce musée donne à voir aux visiteurs dans ses galeries. L'inscription « Le Louvre achevé » figure en outre sur la stèle, en bonne place parmi les chefs-d'œuvre de Napoléon, et la scène se situe à dessein devant la colonnade de Perrault, symbole du Louvre inachevé de Louis XIV, parti pour Versailles avec la Cour, condamnant par là même le projet du cardinal Mazarin puis de Jean-Baptiste Colbert de faire du Louvre la résidence du roi et de sa cour.

Cependant, à y regarder de plus près, cette toile apparemment hagiographique se révèle profondément ambiguë. Les peuples du monde semblent tout sauf réceptifs au message impérial de Clio. Un homme joint ses mains et lève les yeux au ciel : supplique ou manifestation de gratitude ? Les yeux du personnage noir tra-hissent une certaine perplexité, voire de la méfiance à l'égard de la démonstration de la Muse. Le Mandchou, reconnaissable à sa natte et l'Amérindien, à ses plumes bariolées, paraissent dubitatifs

[FIG. 1]
Alexandre Véron-Bellecourt,
Allégorie à la gloire de Napoléon. Clio montre aux nations les faits mémorables de son règne, exposé au Salon de 1806, huile sur toile, 338 x 275 cm
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, INV 20137



et désabusés, tandis que le mandarin han à la jolie coiffe détourne franchement le regard... Ce grand récit bien huilé de la France dominant le monde, ce que l'on appelle parfois tout simplement l'Histoire avec une majuscule, ne paraît pas convaincre tous les protagonistes du tableau d'Alexandre Véron-Bellecourt. Nous tenterons au fil des cinq chapitres à venir d'appréhender les formes de ce projet mondial porté par le Louvre, en prenant en considération les différentes manières dont il a été reçu en France et par ses visiteurs étrangers.

La même année 1851, on peut lire en première page du journal satirique *Le Charivari*, sous la plume de son rédacteur en chef, Taxile Delord, la description suivante :

« On raconte des choses merveilleuses qui se sont passées récemment au Louvre.

Ainsi, un visiteur entré au Louvre à l'âge de vingt-deux ans, en est sorti avec une barbe blanche. Il avait visité tous les musées depuis le premier jusqu'au dernier.

Un autre visiteur s'est égaré à la recherche du musée des dessins. Perdu dans une salle du Louvre également convertie en musée, il a sans doute appelé au secours, mais l'éloignement a empêché d'entendre ses cris. Hier on a trouvé ce malheureux momifié. On sait que les salles du Louvre ont la singulière propriété de conserver les corps et de les réduire à l'état de momies.

On s'occupe en ce moment de réunir un certain nombre d'ingénieurs de la carte de France, pour dresser la topographie exacte des musées. Des expéditions vont être dirigées dans l'intérieur du Louvre, on espère pénétrer cette fois plus loin que tous les voyageurs qui se sont succédé jusqu'ici.

Quelques savans [sic] ont essayé de fixer au juste le nombre des musées contenus dans le Louvre. Musée de peinture, / Musée de sculpture, / Musée espagnol, / Musée de dessins, / Musée maritime, / Musée de la renaissance, / Musée égyptien, / Musée assyrien, / Musée algérien, / Musée chinois, / Musée copte [sic], / Musée indou.

Après cela, il est impossible de compter. Il y a des musées partout, dans les combles pour les hirondelles et dans les caves à l'usage des albinos.

Il y a des musées où il fait un froid de vingt degrés, d'autres où la température est toujours à l'état de Sahara, des musées où l'on y voit un peu, des musées où l'on n'y voit pas du tout.

On cite un employé du musée qui a trouvé le moyen de se faire trois mille francs de rentes en élevant des champignons dans le musée étrusque [...].

Il y a des musées où l'on élève des lapins dans des cabanes construites avec des tableaux.

D'autres qui sont transformés en pigeonniers, d'autres en poulaillers.

Dans l'angle de l'ouest, on assure que plusieurs garçons de salle ont transformé le musée phénicien en magnanerie. Ils cultivent là des vers à soie qui produisent des cocons auxquels on a décerné un prix à l'exposition de Londres.

J'ai rencontré l'autre jour le grand critique Barbanchu, cet écrivain de tant de style et d'esthétique.

— Mon cher ami, m'a-t-il dit, je vous annonce une nouvelle qui doit exercer la plus grande influence sur l'avenir des beaux-arts.

— Laquelle ?

— On va créer cent soixante-deux nouveaux musées au Louvre.

— En vérité ?

— La chose est certaine et vous pouvez l'annoncer au public. Nous aurons :

Le musée des pipes, contenant tous les instruments [sic] en usage chez les différentes nations du monde et à toutes les époques pour se livrer au plaisir de fumer, depuis le tchibouck enrichi de pierres jusqu'au simple brûle-gueule culoté ;

Le musée des perruques renfermant les perruques, toupets, gazons et autres postiches depuis le roi David, qui mettait une perruque pour danser devant l'arche, jusqu'à nos jours ;

Le musée des pantoufles, offrant des échantillons de toutes les chaussures usitées dans le monde, y compris les socques et les sabots ;

Le musée des parapluies, / Le musée des brosses / Le musée des casquettes / Le musée des assiettes / Le musée des pots / Le musée huron / Le musée iroquois / Le musée auvergnat.

— Combien de temps faudra-t-il maintenant pour visiter les musées du Louvre ? demandai-je au grand critique Barbanchu.

— Deux ans, me répondit-il : mais on organise des caravanes et on pourra voyager en toute sûreté.

Un jour ou l'autre nous entreprendrons le voyage du Louvre². »

Entreprenons ce voyage extraordinaire dans les musées du Louvre. Car, comme cet article le rappelle fort justement, au XIX^e siècle, le Louvre n'est pas une seule et même institution mais un ensemble de musées différents. Nombre d'entre eux – le Musée algérien, le Musée ethnographique, le Musée chinois, le Musée mexicain – ont été inaugurés à la veille de la parution de cet article, qui de manière drolatique manifeste l'exceptionnelle créativité caractérisant le Louvre au milieu du XIX^e siècle. Ces nouveaux musées donnent corps à la vocation universelle du Louvre³. Ils résultent de l'expansion de la France en Afrique, en Asie, en Océanie et

en Amérique latine : leurs salles mettent en scène de façon souvent innovante cette tentative d'appropriation du monde. Ces musées, qui constituent de véritables laboratoires d'expérimentations muséographiques et historiques, ferment leurs portes plus ou moins rapidement au cours du XIX^e siècle.

Ces expériences muséales sont oubliées de tous à l'exception des conservatrices et conservateurs du Louvre et de quelques historiens de l'art qui en ont gardé la mémoire. Les musées, étant dédiés à la conservation des œuvres pour l'éternité, ne seraient disparaître. Ce tabou a intrigué certains contemporains, tel Charles Baudelaire, qui, en ce milieu du XIX^e siècle, fréquente assidûment « son vieux Louvre », affectionnant particulièrement le musée de Marine et le Musée espagnol : il envisage en 1858 d'écrire un texte intitulé « Musées disparus, musées à créer⁴ ». À travers ce projet inabouti, le poète nous rappelle que le Louvre, comme tous les grands musées, est une institution vivante que les femmes et les hommes ne cessent de reconfigurer au fil du temps. Jusqu'à nos jours, comme en témoigne, en octobre 2022, la création d'un nouveau département, dédié aux arts de Byzance et des chrétiens en Orient.

Nous tâcherons donc – fort modestement – de développer l'intuition de Baudelaire en examinant le Louvre comme un palimpseste, un lieu où ont été écrites et exposées des histoires de l'art parfois oubliées aujourd'hui par le grand partage entre les beaux-arts, l'archéologie, les arts décoratifs, les arts utilitaires et l'ethnologie. Au moment où nombre de musées entendent « décoloniser » leurs collections, il s'agit donc plutôt pour le Louvre de repeupler ses salles de milliers d'œuvres disparues ou transférées dans d'autres établissements.

Pour redonner vie à ces « fantômes », il nous fallait retracer l'histoire de ces différents musées qui n'existent plus, en adaptant notre méthode à chacun d'eux. Le premier chapitre met en lumière la place qu'ont occupée tôt au Louvre les arts et les objets non occidentaux. Il adopte une démarche régressive, en remontant le cours du temps, afin de démontrer que bien avant l'inauguration, en 2000, du pavillon des Sessions, qui abrite plus d'une centaine d'œuvres d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques, le Louvre a accueilli dès 1850 l'un des premiers musées ethnographiques de la planète. La présence ou l'absence de ces collections dites « ethnographiques » pose la question de la définition du Louvre. Le lien étroit qui unissait le Louvre à l'expansion maritime et coloniale semble, lui aussi, être tombé dans l'oubli. Le deuxième chapitre relate cette histoire depuis la création de la salle de Marine, en 1752, jusqu'à la fermeture du musée de Marine

du Louvre, pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce musée pédagogique et de propagande, très populaire, sera ici appréhendé à travers les différentes catégories d'objets (maquettes de bateau, outils de navigation, plans-reliefs, reliques, etc.) qui attestent l'implication du Louvre dans les explorations scientifiques et les conquêtes coloniales. Au milieu du XIX^e siècle, l'expansion impériale de la France au Proche-Orient, au Maghreb, en Amérique centrale et en Asie du Sud-Est donne lieu à la formation de collections d'antiquités de genres nouveaux.

Le troisième chapitre suivra le parcours des objets archéologiques, depuis les terrains de fouilles en Algérie, au Mexique et au Cambodge jusque dans les vitrines des nouveaux musées du Louvre, qui chamboulent les chronologies établies et révolutionnent la notion même d'Antiquité. La « mission civilisatrice » du Louvre ne se limite pas aux contrées lointaines : le musée accueille une riche collection de peinture hispanique dans la Galerie espagnole, inaugurée en 1838.

Le quatrième chapitre s'attachera à comprendre, tableau par tableau, les enjeux sociaux, politiques et esthétiques de cette collection dispersée au lendemain de la révolution de 1848. Ces nouveaux musées accueillent de nombreux visiteurs étrangers, notamment venus d'Asie, tout au long du XIX^e siècle, au moment même où le Louvre crée un musée chinois, une salle japonaise et des salles de céramique asiatique.

Le cinquième et dernier chapitre permettra de croiser le regard que portent les conservateurs européens sur les arts asiatiques et la perception qu'ont les visiteurs asiatiques des collections du musée.

«Quand, après celui de Londres [le British Museum], le musée du Louvre recevra l'art nègre, il y trouvera non son complément, mais son principe. C'est peut-être ainsi, d'ailleurs, à rebours, que se constitue un musée»

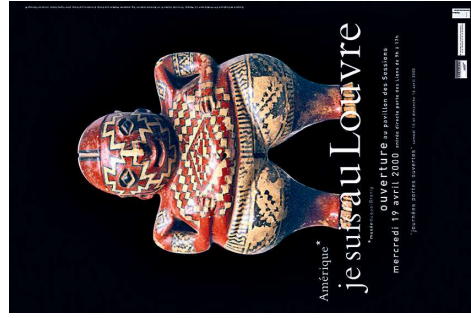
Lucie Costurier, in Félix Fénéon, «Enquête sur des arts lointains. Seront-ils admis au Louvre?», *Le Bulletin de la vie artistique*, 1^{re} année, n° 24, 15 novembre 1920, p. 669.

CHAPITRE I

L'ETHNOGRAPHIE AU LOUVRE : HISTOIRE À REBOURS D'UN OUBLI SÉCULAIRE (2000-1800)



Débutons ce premier chapitre par la question qui traverse le monde des musées et des historiens de l'art durant tout le ^{xx}^e siècle, celle de l'introduction des arts dits premiers au Louvre. Récurrente dans le débat public, elle trouve finalement une réponse en 2000, à la faveur de l'inauguration du pavillon des Sessions¹, laquelle marque le terme d'une étonnante annuée collective, d'une longue période d'ocultation de l'existence du musée Ethnographique du Louvre, l'un des premiers musées ethnographiques au monde, fondé en 1850, sous la forme d'une annexe du musée de Marine².



[FIG. 2]
Je suis au Louvre,
affiche pour l'ouverture
du pavillon des Sessions
du musée du Louvre,
avril 2000, figurant
la statuette féminine
de la culture chupicuaro,
Mexique, VI^e-I^{er} siècle
avant notre ère.
Paris, collection du musée
du Quai-Branly –
Jacques-Chirac, n° 70.1998.3.1

Pour relater les origines de cette expérience muséographique singulière, puis son oubli, il convient d'adopter une démarche régressive. En inversant la chronologie, en commençant par la fin de l'histoire, nous tenterons d'échapper au piège de la téléologie, pour retrouver des généalogies oubliées, des projets inaboutis, des embranchements insoupçonnés. L'introduction au Louvre des objets ethnographiques agit telle une pierre de touche de l'histoire de l'art. Elle contraint les conservateurs, les savants et les amateurs à repenser le périmètre du Louvre: s'agit-il d'un musée des beaux-arts ou d'un centre d'études savantes? Ces objets dits ethnographiques interrogent la définition même d'une œuvre d'art³. Quel rôle a joué le musée parisien dans le processus d'« artificialisation » des pièces africaines, asiatiques, américaines et océaniques? Aux ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, la présence ou l'absence de ces artefacts extra-européens au sein du Louvre, semble nous renseigner moins sur les sociétés lointaines que sur notre propre conception de l'art et ses évolutions.

2000-1965 : « LE TEMPS DU MÉPRIS EST RÉVOLU. L'« ART PRIMITIF » VIENT D'ENTRER AU LOUVRE »⁴

C'est par ces mots que, en avril 2000, Jacques Kerchache annonce en grande pompe l'introduction des « arts premiers » dans le pavillon des Sessions. Il y expose cent dix-sept œuvres de son choix, opérant par là même un geste décisif dans l'histoire du musée: les arts d'Afrique, d'Amérique, d'Asie et d'Océanie, relégués plus d'un siècle au plus bas de l'échelle évolutionniste de l'histoire de l'art, trouvent enfin – en l'an 2000 – leur place au Louvre.

Leur présence au sein de la plus prestigieuse des institutions françaises doit manifester de manière symbolique l'égalité des cultures du monde. Les œuvres exposées proviennent majoritairement du musée de l'Homme, ouvert en juin 1938 au palais de Chaillot⁵. Par cette translation au Louvre, ces objets ethnographiques se muent en « incontestables » chefs-d'œuvre de l'Humanité⁶. Sont exposés des objets d'une infinie diversité, parmi lesquels la « cuiller » zouloue d'Afrique australe du début du ^{xx}^e siècle, le Quetzalcoatl, serpent à plumes aztèque du Mexique du ^{xv}^e siècle, la maternité rouge dogon du Mali du ^{xiv}^e siècle, la monumentale tête moai de l'île de Pâques du ^{xi}^e-^{xv}^e siècle, ou encore la statuette féminine chupicuaro du Mexique du ^{vi}^e-ⁱ^{er} siècle avant notre ère, que l'on peut admirer dans cette affiche de l'inauguration du pavillon des Sessions [FIG. 2]. Cette œuvre, première acquisition du musée du Quai-Branly lorsque l'établissement public est créé, en 1998, est devenue ensuite son emblème. Jacques Kerchache revendique explicitement une approche décontextualisante: il faut « se débarrasser de la date et de la matière » de l'œuvre, « de son contexte géographique »⁷. Il entend transcender les hiérarchies esthétiques entre l'Europe et le reste du monde, mais se garde d'interroger la notion de « chef-d'œuvre », et ses présupposés occidentaux. La sélection des œuvres se fonde alors sur les « qualités plastiques des objets, ce qui met au premier plan leur dimension sculpturale »⁸. Mais comment un personnage controversé, à la fois marchand d'art, collectionneur reconnu internationalement et ancien trafiquant d'œuvres d'art⁹ a-t-il pu, en n'étant ni conservateur de musée, ni responsable politique, promouvoir cette « révolution » muséographique? Kerchache s'est employé précocement à faire connaître des arts extra-européens au sein des musées. Dès 1978, Léopold Sédar Senghor, alors président du Sénégal, le désigne conseiller technique pour développer le projet d'un musée des

civilisations noires qu'il entend créer à Dakar. Cette entreprise ambitieuse est interrompue en 1980, à la fin du mandat de Senghor. En 1982, au moment même où le Metropolitan Museum of Art, de New York (MoMA), inaugure un « département des arts primitifs », Kerchache assure le commissariat de l'exposition intitulée « Chefs-d'œuvre de l'art africain » lors du Festival Afrique noire, au musée de Grenoble, où il a réuni des œuvres de collections privées françaises. Deux ans plus tard, il officie comme conseiller pour l'exposition sur le « primitivisme » au MoMA¹⁰. Fort de ses expériences, en 1986, il déclare sans ambages à la Villa Médicis, dans la capitale italienne: « Je ne pense pas que le Louvre du XXI^e siècle pourra être vraiment un grand musée s'il ne comporte pas une section importante consacrée aux arts premiers, dont les sculptures africaines font partie¹¹. » Quatre ans plus tard, dans une pétition publiée par le quotidien *Libération* et signée par cent cinquante personnalités – dont Léopold Sédar Senghor, Maurice Blanchot, Arman et Jean Tinguely –, intitulée « Manifeste pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux », Kerchache porte un « croisade », comme il l'affirme lui-même, en faveur de l'intégration des « arts premiers » au sein du Louvre. Le gouvernement répond par la négative en se contentant de transformer le musée des Arts africains et océaniques, l'ancien musée des Colonies, en musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, au palais de la porte Dorée. Ces œuvres demeurent enfermées dans la grille de lecture post-coloniale des élites administratives françaises¹². Un an plus tard, en 1991, Jacques Kerchache suggère la fondation d'un « musée des Arts primitifs » au palais de Chaillot¹³. En quête d'un allié, il tente en vain de sensibiliser le président François Mitterrand. Finalement, l'introduction des « arts premiers » au Louvre est le fruit de la contingence, le résultat d'une rencontre fortuite. En 1992, Kerchache croise le maire de Paris, Jacques Chirac, amateur d'arts asiatiques et amérindiens, dans un des endroits les plus select du monde, la plage privée du palace Royal Palm de l'île Maurice¹⁴. Ces deux autodidactes dans le domaine artistique s'entendent à merveille. Jacques Chirac permet à Jacques Kerchache de concevoir au Petit Palais, en 1994, une grande exposition de sculptures précolombiennes des Grandes Antilles, qui offre pour la première fois une vision décentrée, dans la foulée du cinquantième centenaire de la « découverte » des Amériques. Élu président de la République en mai 1995, Chirac développe l'ambitieux projet de Kerchache. Le pavillon des Sessions, inauguré en 2000, constitue l'espace de préfiguration et de consécration d'un autre musée, inauguré six ans plus tard: le musée du Quai-Branly. En adoptant le nom de sa localisation, le musée clôt la controverse sur le

caractère évolutionniste des dénominations « art primitif » et « art premier ». L'expression « art primitif » figure toutefois sur les panneaux d'entrée et de sortie des salles du pavillon des Sessions du Louvre, tandis que la formule « arts premiers » a été préférée dans le catalogue¹⁵. Ensuite, l'ouverture du musée du Quai-Branly, en juin 2006, engage un riche débat sur les arts dits premiers. Dans son discours inaugural du 20 juin, le président Chirac magnifie le rôle de ce nouveau musée d'art et de civilisation, qui met en valeur la dimension esthétique des œuvres tout en les resituant dans leur contexte historique et ethnologique, afin d'en comprendre les fonctions et les usages: « Au cœur de notre démarche, il y a le refus de l'ethnocentrisme, de cette prétention déraisonnable de l'Occident à pointer, en lui seul, le destin de l'Humanité. Il y a le rejet de ce faux évolutionnisme qui prétend que certains peuples seraient comme figés à un stade antérieur de l'évolution humaine, que leurs cultures dites "primitives" ne vaudraient que comme objets d'étude pour l'ethnologue ou, au mieux, sources d'inspiration pour l'artiste occidental. Ce sont là des préjugés absurdes et choquants. Ils doivent être combattus. Car il n'existe pas plus de hiérarchie entre les arts qu'il n'existe de hiérarchie entre les peuples. » La réponse de l'écrivaine Aminata Traoré au discours de Jacques Chirac est cinglante. L'ancienne ministre de la Culture du Mali, qui avait participé au début des travaux du comité d'orientation du futur Quai-Branly, écrit: « Ainsi nos œuvres d'art ont droit de cité là où nous sommes, dans l'ensemble, interdits de séjour. Elles constituent une part substantielle du patrimoine culturel et artistique des "sans-visa" [...] et des "sans-papiers" qui sont quotidiennement traqués au cœur de l'Europe et, quand ils sont arrêtés, rendus, menottes aux poings à leurs pays d'origine. [...] Nous sommes invités, aujourd'hui, à célébrer avec l'ancienne puissance coloniale une œuvre architecturale, incontestablement belle, ainsi que notre propre déchéance et la complaisance de ceux qui, acteurs politiques et institutionnels africains, estiment que nos biens culturels sont mieux dans les beaux édifices du Nord que sous nos propres cieux. Je conteste le fait que l'idée de créer un musée de cette importance puisse naître, non pas d'un examen rigoureux, critique et partagé des rapports entre l'Europe et l'Afrique, l'Asie, l'Amérique et l'Océanie, dont les pièces sont originaires, mais de l'amitié d'un chef d'État avec un collectionneur d'œuvres d'art qu'il a rencontré sur une plage de l'île Maurice¹⁶. »