

HISTORIQUE

Si cette recherche s'ancre dans le présent, il est important de ne pas négliger certains aspects historiques, même si ces derniers ont été déjà analysés sous différents angles⁸², bien davantage d'ailleurs que la situation présente. Il convient de rappeler les jalons essentiels du développement d'un marché de l'art spécifique aux objets africains et océaniens, du développement des musées d'ethnographie et des grands changements qui sont intervenus en leur sein, ainsi que de l'évolution des liens entre les musées et les marchés au fil du 20^e siècle. Cet historique est essentiel pour, d'une part, comprendre la structure du système actuel et, d'autre part, saisir les références et les enjeux de ces références lorsqu'elles sont établies par les acteurs du champ aujourd'hui. En effet, comme le rappelait Bourdieu (1980: 218) :

« Une des propriétés les plus fondamentales des champs de production culturelle réside précisément dans le fait que les actes qui s'y accomplissent et les produits qui s'y produisent enferment la référence pratique (parfois explicite) à l'histoire du champ ».

Connaître le passé nous permet donc « d'y trouver d'une part les racines du présent que nous vivons, d'autre part les exemples auxquels se réfèrent implicitement, dans leurs attitudes et leur comportement, les acteurs aujourd'hui » (Moulin, 1967: 46). Ainsi, comme le préconise Raymonde Moulin, cet historique ambitionne non de retracer factuellement les principales dates du champ (pour cela le lecteur pourra se référer à la chronologie fournie en annexe⁸³) mais à trouver les racines de ce présent et les exemples auxquels se réfèrent les acteurs du champ, tant du côté du développement du marché que de celui des musées d'ethnographie.

⁸² Voir la revue de littérature *supra*, Chapitre 1. Pour des perspectives particulièrement historiques, voir (Corbey, 1999, 2000, Penny, 2002).

⁸³ Voir l'annexe 2.1 : chronologie.

Pour ce faire, j'ai pris en considération, d'une part, un axe chronologique et, d'autre part, un axe thématique en tenant compte autant des éléments qui semblaient pertinents à l'analyse que des éléments considérés par les acteurs comme fondamentaux pour le champ. Trois jalons chronologiques structurent ainsi cet historique : l'arrivée des objets en Europe et leurs premières monstrations, en ventes publiques ou en expositions, puis l'essor de l'intérêt pour ces objets à partir des années vingt et finalement la reconfiguration juridique et institutionnelle qui s'opère après la Seconde Guerre mondiale.

Ces trois étapes sont traversées par un certain nombre d'axes thématiques communs repris en bilan de ce chapitre : tout d'abord, la construction d'un récit quasi mythologique autour de certaines personnalités ou de certaines étapes du développement des marchés ou des musées ; deuxièmement, les relations des protagonistes avec les institutions sœurs d'autres champs artistiques ; finalement, les enjeux géographiques et politiques de la structuration des musées et de la définition des « projets muséaux » de chaque institution.

2.1 LES PRÉMICES : DE L'ARRIVÉE DE L'OBJET À LA PREMIÈRE VENTE

Les objets ethnographiques arrivent en Europe de façon anecdotique avec les premières découvertes au 15^e siècle⁸⁴, puis de manière régulière avec les expéditions au 17^e siècle et, conséquemment, s'intégreront dans des dispositifs de monstration des objets curieux ou déclarés comme dignes d'intérêt : des premiers cabinets de curiosités aux grandes expositions universelles, internationales ou coloniales du 20^e siècle. Je ne m'arrêterai pas davantage sur les cabinets de curiosités : de nombreux chercheurs se sont déjà penchés sur leur développement ainsi que sur la place des objets ethnographiques dans l'organisation de ces derniers (Corbey, 2000, Findlen, 1994, Griener, 2010, Pomian, 1987), et ces premiers instants sont peu cités par les acteurs du champ qui se focalisent

⁸⁴ Notamment les objets des Amériques, comme le manteau de Moctezuma potentiellement rapporté par Hernan Cortes au début du 16^e siècle qui est mentionné dans la collection de l'Archiduc Ferdinand II du Tyrol en 1596. Du côté des objets africains, les ivoires commandées par les Portugais en Sierra Leone et en Guinée arrivent en Europe dès le 15^e et le 16^e siècle.

généralement sur le temps de la reconnaissance. Celui-ci n'intervient que dans les années trente, avec les premières expositions en musées, avec des ventes aux enchères particulières et avec le développement de galeries consacrées à l'art africain et océanien. Cependant, il m'a paru pertinent de m'arrêter brièvement sur les premières transactions et présentations de ces objets, sur la façon dont les marchés vont se structurer et les musées se fonder, en général ou pour ces objets en particulier. Comment, lors de leur arrivée, les objets ethnographiques trouvent-ils – ou créent-ils – leur place parmi les autres objets déjà en circulation et en monstration en Europe ?

2.1.1 Les expositions universelles : à la source du marché et du musée

Les expositions fleurissent, dès la fin du 18^e siècle pour les expositions nationales et dès 1851 pour les expositions universelles. Elles offrent non seulement une vitrine de premier plan pour les objets ethnographiques, mais favorisent aussi la structuration des circuits de distribution des objets des colonies vers l'Europe. En outre, ces expositions touchent un public large et varié et participent ainsi à la naissance de la « négrophilie »⁸⁵, un engouement pour l'exotique qui n'est pas étranger aux premiers intérêts pour les objets ethnographiques.

Les expositions universelles ou internationales sont souvent le déclencheur de nouveaux musées en France et en Belgique. Ainsi, le Musée du Cinquantième de Bruxelles est construit pour l'Exposition nationale de 1880 et l'actuel Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren est issu de l'Exposition internationale de 1897 à Bruxelles. Le roi Léopold II profite de l'organisation de l'exposition pour présenter une section sur le Congo belge. Pour cette occasion, le Palais des Colonies est construit à Tervuren et un village congolais constitué de cases se tient dans le parc alentour. À la suite de l'exposition, le roi décide de maintenir le Palais des Colonies et cette section coloniale à Tervuren et le transforme en Musée du Congo belge en 1898, à la fois musée et institut de recherche.

⁸⁵ Voir Archer-Straw (2000). Comme pour l'adjectif *art nègre*, dont nous avons vu la définition englobante *supra* (p. 29), la négrophilie inclut une passion pour l'exotique en général : si c'est l'Afrique qui semble le plus représenté dans l'imaginaire, cette passion englobe aussi l'Océanie ou les Amériques.

Du côté français, si Edme François Jomard milite pour la création d'un musée d'ethnographie à Paris dès le début du 19^e siècle (Jomard, 1831, 1845), c'est grâce à Ernest-Théodore Hamy et à l'Exposition universelle de 1878 que le Musée d'ethnographie du Trocadéro, de son nom officiel Muséum ethnographique des missions scientifiques, est inauguré en 1880. Les collections hétéroclites rassemblent des objets de diverses provenances, la plupart issus de collections privées réunies par Ernest-Théodore Hamy pour l'exposition temporaire présentée lors de l'Exposition universelle. A ceux-ci viennent s'ajouter les objets du Musée de la Marine puis de diverses autres institutions⁸⁶. Dans sa publication de 1890 intitulée « Les origines du Musée d'ethnographie », Hamy expose les principes muséographiques du Musée du Trocadéro : une classification associant biologie et ethnologie, inspirée des musées d'histoire naturelle, et fondée sur l'utilité de chaque objet, comme le préconisait Jomard dans son modèle de classification élaboré en 1830⁸⁷.

Les expositions universelles en tant que dispositif de monstration des objets sont donc un des ancêtres des musées d'ethnographie. Elles avaient des objectifs plus ou moins avoués dont il est intéressant de se souvenir ; nous en retrouverons quelques-uns en filigrane dans les développements futurs des musées d'ethnographie ou des expositions d'objets ethnographiques⁸⁸. Le premier de ces objectifs est de montrer la création et l'exploitation des colonies ainsi que l'extraction des richesses qui en résulte. Il ne faudra qu'une poignée d'années pour que l'exhibition des richesses se mue en présentation de la supériorité technique et sociale du colon sur le colonisé⁸⁹. Le second objectif, étroitement corrélé, est de faire connaître aux citoyens, mais aussi aux potentiels concurrents étrangers, les populations assujetties et les progrès, tant sociaux qu'industriels,

⁸⁶ Voir l'annexe 2.2 : histoire des collections ethnographiques françaises.

⁸⁷ Pour un développement plus conséquent de l'histoire du Musée d'ethnographie du Trocadéro, voir Nélia Dias (1991) et Nina Gorgus (2003).

⁸⁸ Ces objectifs ont été développés plus longuement dans un travail antérieur de mémoire de recherche, voir Audrey Doyen (2012).

⁸⁹ « Des casse-têtes, des tam-tam, des fétiches hideux. Voilà donc d'où partent les hommes pour en arriver à notre industrie, à nos arts, à nos croyances » pouvait-on lire dans un commentaire sur des objets provenant des colonies françaises (Collectif, 1983: 46).

que cet assujettissement leur permet d'atteindre. L'exposition universelle a donc une vocation profondément didactique et pédagogique. Finalement, le dernier objectif de ces expositions est de l'ordre du plaisir : non content d'éduquer, les expositions universelles sont aussi, et presque surtout, présentées comme des lieux de divertissement. Les objets instruisent et cultivent, mais, finalement, leurs dispositifs doivent aussi amuser.

Ces expositions prennent donc fortement en considération leur public et tentent de concilier pédagogie et plaisir, une association que nous retrouvons tout au long du développement des musées d'ethnographie. En outre, les expositions universelles ont une caractéristique qui, si elle s'efface aux premiers temps des musées d'ethnographie, retrouve toute sa splendeur par la suite : une focalisation accrue sur le caractère temporaire des expositions.

Les expositions universelles sont un lieu de monstration des objets et sont à l'initiative de nombreuses créations de musées ; il est donc aussi intéressant de se demander si, lieux de rencontres et d'échanges, elles ne créent pas un embryon de marché pour les objets qu'elles présentent. On sait que la vente directe d'objets était interdite sur certaines expositions, par exemple à Paris en 1851 ou à Genève en 1896 (Expositions et Coloniales, 1937, Sardi et Zimmerman, 1985). Cependant, il existe parfois au sein de l'exposition un bureau de vente officiel, qui freine la vente massive, mais qui permet quand même la circulation de certains objets.

Les expositions universelles réunissent donc en leur sein présentation et vente des objets. Avant que ne se développe une demande spécifique aux objets ethnographiques sur les marchés, elles participent au développement du goût et de leur présence en Europe. Cependant, la vente dans ces lieux étant limitée, il serait précipité de les considérer comme les précurseurs du marché de l'art africain et océanien. En effet, les objets trouvent d'autres circuits beaucoup plus aisés pour se disperser, notamment les ventes aux enchères. N'intégrant que quelques objets

dans des lots divers au début du 19^e, les ventes aux enchères se spécialisent peu à peu, suivant l'intérêt grandissant du public pour l'art africain et océanien.

Si les expositions universelles sont un élément déclencheur de la fondation⁹⁰ d'un grand nombre de musées d'ethnographie, de multiples facteurs entrent en compte dans la création et le développement de ces musées. La Suisse, par exemple, fait figure d'exception dans ce lien entre expositions et musées, comme nous le verrons *infra*. En outre, la fin du 19^e siècle et le début du 20^e siècle voient aussi, parallèlement aux nombreuses expositions universelles, l'institutionnalisation de l'ethnologie comme discipline scientifique. L'ethnologie s'est en effet développée de façon significative grâce aux musées, véritables lieux d'essor de la recherche scientifique dans le domaine. Si des sociétés ethnologiques existent avant 1925, c'est à cette date qu'est fondé l'Institut d'ethnologie de Paris qui prendra ses quartiers dans le Musée d'ethnographie du Trocadéro ; sa fondation coïncide avec le début des premières ventes aux enchères françaises entièrement consacrées à des objets ethnographiques en 1925, témoignant d'un essor de l'intérêt porté à ces objets de tous côtés.

2.1.2 La structuration du marché : l'influence de l'art oriental et de l'archéologie

Avant que cet essor ne se déploie à partir de la fin des années vingt, les premières ventes se font majoritairement parmi d'autres objets, dans des lots de ventes aux enchères du 19^e, généralement intitulées « curiosités » ou « divers ». Les objets ethnographiques ne développent en effet pas directement à leur arrivée en Europe au 17^e siècle un marché qui leur est spécifique.

Des dénominations plus précises font peu à peu leur chemin dans les annonces des ventes, comme cette vente de 1892 annonçant « des objets ethnographiques de Nouvelle-Guinée » (Cazaumayou, 2009: 72). La vente en 1898 des pièces du Bénin, issues de l'expédition punitive menée par les Anglais en 1897, semble être la première vente aux enchères publique d'objets exclusivement africains, mais

⁹⁰ Mais aussi des transformations des musées d'ethnographie, puisque c'est à la suite de l'exposition universelle de 1937 que le Musée d'ethnographie du Trocadéro devient le Musée de l'Homme.

les ventes consacrées spécifiquement à l'art africain ou océanien restent rares jusqu'en 1925. Avant que ne se déroulent des ventes constituées d'objets considérés comme appartenant à un ensemble cohérent, les objets s'insèrent schématiquement dans deux catégories artistiques existantes : les antiquités et l'art oriental. Ces deux catégories illustrent les deux premiers critères prodiguant de la valeur aux objets ethnographiques : leur ancienneté et leur non européenne.

La mise en exergue du critère d'ancienneté, par l'intégration des objets ethnographiques dans cette catégorie déjà existante sur le marché, perdure tout au long du 20^e siècle : elle devient un critère majeur de la constitution de la valeur des objets et de nombreux marchands d'art africain et océanien se définissent au cours du 20^e siècle et aujourd'hui en tant qu'antiquaires, ou ont fait leurs premiers pas sur le marché des antiquités avant de se consacrer aux objets ethnographiques⁹¹.

La « non occidentalité » de l'art africain et océanien a été rapprochée de celle de l'art oriental, qui fut la deuxième catégorie artistique à intégrer des objets ethnographiques. Le marché de l'art oriental est en effet déjà bien établi au 19^e siècle : il possède ses propres experts et spécialistes, ses propres ventes, ses collectionneurs et ses marchands, est présenté depuis le milieu du 19^e dans les expositions universelles, et trouve son lieu d'exposition avec le musée Guimet, fondé à Paris en 1889. Ainsi, de nombreuses annonces de ventes et d'expositions d'art africain et océanien sont reliées explicitement à l'art oriental⁹² et les premiers experts des objets ethnographiques sont très souvent d'anciens spécialistes de l'art oriental⁹³.

C'est à ces catégories préexistantes – les antiquités et l'art oriental – que sont rattachés les objets ethnographiques au moment de leur arrivée en Europe.

⁹¹ Comme Webster, antiquaire qui publie une trentaine de catalogues entre 1895 et 1901, ou Charles Ratton sur lequel nous reviendrons *infra* (point 2.2.3 Paul Guillaume et Charles Ratton : les « innovateurs-découvreurs », p. 128).

⁹² Par exemple, la vente des pièces ethnographiques de Charles Vignier en 1913 ou l'exposition à la galerie Devambez en 1919 atteste des volontés de relier tout objet ethnographique à l'art oriental.

⁹³ Tel André Portier, ancien spécialiste de l'art oriental et expert de nombreuses ventes aux enchères.

Cependant, bien que ces catégories fournissent des structures de marché et des procédures de vente et d'achat, celles-ci sont principalement basées sur des critères liés à l'histoire de l'art occidental : certaines spécificités de l'art africain et océanien doivent alors être prises en considération et une forme de bricolage s'effectue. A cette époque, le marché se structure et se développe principalement en Grande-Bretagne, en France et en Belgique (Fossey, 2011). Cette configuration historique détermine l'évolution des marchés tout au long du 20^e siècle.

2.2 À PARTIR DES ANNÉES 20 : UN INTÉRÊT REDOUBLÉ

Les années vingt sont un temps fort, tant pour le développement du marché que pour celui des musées d'ethnographie. Cette période a marqué le champ et est régulièrement remobilisée par ses acteurs pour plusieurs raisons : le développement des ventes aux enchères et des catalogues illustrés, l'essor des collectes des musées d'ethnographie et finalement, la naissance de figures importantes du marché de l'art ainsi que la place grandissante des galeristes dans le champ à cette période.

2.2.1 La documentation des pièces : l'essor des ventes aux enchères

Parallèlement aux ventes aux enchères, des galeristes et des marchands se spécialisent dans les objets ethnographiques : Oldman, Umlauff et Speyer sont certainement les marchands de la fin du 19^e et du début du 20^e les plus reconnus et les plus cités par les acteurs du champ⁹⁴, la plupart du temps grâce aux illustrations qu'ils ont laissées des objets qu'ils vendaient : l'Anglais William Oldman s'est rendu célèbre, voire indispensable, par l'édition mensuelle entre 1903 et 1914 de ses catalogues, aujourd'hui devenues de précieuses archives de l'histoire des collections⁹⁵. L'Allemand I.F.G Umlauff était quant à lui connu pour les photographies d'objets qu'il envoyait de par le monde ainsi que pour sa conception peu différenciée de musée et de galerie : il avait lui-même intitulé sa

⁹⁴ Par exemple, le Café tribal de *Parcours des Mondes 2016* présentait l'ouvrage de Hales et Kevin Conru (galeriste) sur William Oldman (vidéo du café disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=Xemyxnzqkos> [consulté pour la dernière fois le 6 avril 2018]).

⁹⁵ Les cent-trente catalogues ont été réimprimés en 1976 sous le titre *Illustrated catalogue of ethnographical specimens*.

propre entreprise « Museum Umlauff ». Son « musée » avait vendu au Musée de l'Université de Pennsylvanie en 1912 plus de 2 000 objets africains collectés par Leo Frobenius (Corbey, 2000: 49). Le patronyme d'Arthur Speyer, finalement, est connu pour les triples individus qu'il désigne : les Speyer sont, en effet, à la fin du 19^e et au début du 20^e, marchands de père en fils sur trois générations. Nombreux sont les musées et les collectionneurs à avoir eu entre leurs mains les photographies des séries d'objets exposés, numérotés et légendés sur des feuillets annexes par la dynastie Speyer, et constituant de véritables catalogues de ventes, comme ceux d'Umlauff et d'Oldman.

Le marché se développe donc peu à peu et la première vente spécifiquement catégorisée en tant qu'« art primitif » a lieu à Paris en 1925. Dès ce moment, le nombre de ventes ne cessera de croître, d'abord timidement, puis de façon exponentielle.

Les ventes d'Henri Pareyn à sa mort en 1928, ainsi que les ventes Breton et Eluard en 1931 constituent durant ces années les jalons les plus fréquemment mis en exergue dans l'histoire du champ. Il s'agit en effet pour la vente Pareyn d'une des plus grandes ventes d'objets d'art africain et océanien en nombre de lots (plus de deux mille lots vendus sur cinq jours), mais aussi un record pour l'époque en bénéfices effectués : deux millions de francs belges⁹⁶.

La vente Eluard et Breton, quant à elle, plus modeste avec ses trois cent douze lots, prend place en juillet 1931 sous l'expertise de Charles Ratton et de Louis Carré. Elle réunit les deux collections d'André Breton et de Paul Eluard, mais sans possibilité de les différencier : celles-ci sont confondues et les bénéfices de la vente répartis en part égale pour chaque vendeur. Les raisons de cette vente demeurent quelque peu mystérieuses, même si le besoin d'argent, de Breton surtout, paraît être l'un des arguments principaux. Cependant, le procès-verbal de la vente met en évidence une volonté de cohérence et d'homogénéité de la part des vendeurs dans les objets choisis et leur présentation :

⁹⁶ Vu les fluctuations des indices de prix entre-deux guerres, la réévaluation entre 1925 et 1930 d'après la Banque Nationale de Belgique, ce prix est exprimable en euros avec beaucoup de réserve, selon les indices de prix à la consommation, et reviendrait à approximativement un million d'euros de 2005.

« Ils entendent que leurs deux collections soient réunies en une seule, pour être vendues le même jour afin de donner l'homogénéité et l'intérêt nécessaire à une présentation publique »⁹⁷.

La vente est aussi célèbre pour son catalogue, pensé dans les détails de sa présentation et tiré à deux mille cinq cents exemplaires, un tirage démesuré pour l'époque et le nombre d'amateurs d'art africain et océanien potentiel (le nombre d'acheteurs ne dépassera pas trente-six). Il s'agit davantage d'une opération médiatique – la première dans le domaine. La presse relèvera d'ailleurs l'ambiance de la vente⁹⁸ ainsi que la présence de nombreux artistes surréalistes et émissaires de musées dans la salle.

Par ces traces laissées dans les musées ou les archives personnelles, ces premiers vendeurs et ces ventes notables ont constitué, davantage que le socle de la connaissance actuelle des objets en circulation à cette période (quelle(s) provenance(s), de quelle qualité, à quel(s) prix, etc.), une forme de canon des objets dignes d'intérêt. Ce canon jouit d'une grande réputation et d'une grande influence sur l'actuelle évaluation des objets en circulation, comme nous le verrons *infra*⁹⁹.

Pour les deux ventes, la faible participation des musées, voire leur manque d'intérêt, est souvent relevée par les acteurs du champ : avant sa vente publique, Pareyn avait proposé sa collection au MRAC, auquel il avait déjà vendu de nombreux objets, pour la somme de 300 000 francs belges. La proposition n'avait pas connu de suite. Si de nombreux représentants de musées étaient présents dans la salle de la vente Eluard et Breton, peu d'objets ont finalement atterri dans leurs collections. Il est cependant difficile de savoir si c'est par manque d'intérêt, de budget, de temps ou d'opportunités. Les musées ont cependant d'autres sources d'approvisionnement, beaucoup plus directes et en continuel essor durant les

⁹⁷ Procès-verbal de la vente Eluard-Breton, Archives de la Ville de Paris, D.149.E3.6.

⁹⁸ « L'excellent accueil fait hier, à la vente de la collection André Breton et Paul Eluard, par un public nombreux... » (*Journal des Débats*, 4 juillet 1931), « Le feu des enchères, augmentant encore l'atmosphère étouffante de la salle... » (*Le Figaro*, 4 juillet 1931).

⁹⁹ Voir chapitre 5, point 5.2.3 Co-construire la valeur, p. 360.

années vingt : les collectes faites par les émissaires ou fonctionnaires des pays concernés, par exemple.

2.2.2 Le développement des musées d'ethnographie

Au moment des premières ventes spécialisées et des balbutiements de structuration du marché, les musées d'ethnographie fondés majoritairement à la fin du 19^e et au début du 20^e entrent dans une phase de développement et d'ajustement de leur paradigme. Nous verrons ci-après premièrement comment les musées choisissent d'accroître leur collection et l'importance des expéditions scientifiques à cette période ; puis, les paradigmes ethnographiques que les différents musées d'ethnographie proposent et testent ; finalement, l'hypothèse de voir naître à cette période un modèle spécifiquement francophone du musée d'ethnographie.

L'accroissement des collections par les expéditions et collectes

Leur premier objectif est l'accroissement des collections. Pour ce faire, plusieurs voies s'offrent à eux : achats, acceptations ou demandes de dons ou de legs et expéditions scientifiques. A nouveau, des noms devenus des références – marchands ou missions scientifiques – sont associés aux divers accroissements significatifs des collections de musées : Olbrechts à Bruxelles, la mission Dakar-Djibouti pour le Musée du Trocadéro, la mission angolaise de Delachaux pour le Musée d'ethnographie de Neuchâtel¹⁰⁰, par exemple, se déroulent toutes entre 1931 et 1933.

LES MISSIONS ANGOLAISES DU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE NEUCHÂTEL

Avant que Théodore Delachaux ne parte pour l'Angola en 1933, son prédécesseur Charles Knapp avait augmenté les premières collections provenant de la Société de géographie par des dons et quelques achats, les principaux pourvoyeurs d'objets ethnographiques du musée étant des missionnaires, des explorateurs ou des marchands. Mais après la guerre, les modes d'acquisition se transforment (Reubi, 2011: 186) : Delachaux se heurte à des missionnaires de moins en moins enclins à collecter des objets, arguant que plus rien d'authentique n'existe, et les

¹⁰⁰ Le musée d'ethnographie de Genève n'effectue pas d'expéditions notables du temps d'Eugène Pittard. Ce dernier se contente de passer quelques arrangements avec d'autres musées pour récupérer certains doublons ou objets spécifiques de leurs expéditions.

conditions financières des pouvoirs publics, suite à la crise économique des années vingt, ne permettent pas d'adjuger des crédits suffisants à des achats importants. La dernière solution reste donc d'aller sur le terrain, un mode d'acquisition non seulement rentable, mais aussi davantage en phase avec le développement institutionnel de l'ethnographie et de l'ethnologie à cette époque. En effet, le travail de terrain prend de plus en plus d'importance, par opposition à « l'anthropologie de cabinet¹⁰¹ » et le terrain se dessine de plus en plus à cette époque comme une particularité épistémologique fondamentale de l'ethnologie. En outre, le classement des collections participe à une rationalisation des séries et motive les conservateurs à compléter les lacunes de leurs collections. Ainsi, Delachaux écrit dans le rapport du Musée d'ethnographie de Neuchâtel pour la Commission du Musée en 1931¹⁰² :

« Il est donc tout naturel que nous cherchions à compléter les collections d'Afrique du Sud en comblant un vide de façon à ce que la civilisation bantoue puisse y être étudiée aussi complètement que possible ».

Le choix de la société à étudier est crucial et comme le rappelle Serge Reubi (2010), elle doit correspondre à certains critères : être considérée comme primitive, être mal documentée, voire inconnue, mais n'empiéter sur le territoire d'aucun autre scientifique ou d'une autre expédition scientifique. L'Angola fournit à Neuchâtel une forme d'exclusivité, et permet au petit musée périphérique de se positionner dans la concurrence que se livrent les villes dans le domaine culturel et scientifique (Doyen et Reubi, 2017).

LES EXPÉDITIONS SCIENTIFIQUES DU MUSÉE DU TROCADÉRO

Ce sont, dans les grandes lignes, les mêmes critères qui guident les choix des missions scientifiques françaises : de 1931 à 1939, quatre importantes missions

¹⁰¹« Avant la guerre l'anthropologie française était surtout le fait d'anthropologues de cabinet – *armchair anthropologists*, comme on disait en Angleterre. Dans cette période, des hommes seuls comme Mauss ou Lévy-Bruhl en France, Frazer ou Tylor en Angleterre, maîtrisaient des masses considérables de données qu'ils essayaient d'organiser pour résoudre un problème ou expliquer une institution : le sacrifice, la magie, etc. » (Descola et Kirsch, 2008: 29).

¹⁰² MEN Angola 1, Rapport de Théodore Delachaux à la Commission du Musée ethnographique, 1931.

ethnographiques se déploient en Afrique. La mission Dakar-Djibouti de 1931 à 1933, deux ans plus tard la mission Sahara-Soudan, puis en 1936 la mission Sahara-Cameroun et, finalement en 1939, la mission Niger-Lac Iro. La mission Dakar-Djibouti, qui traverse latitudinalement l'Afrique en l'espace de deux ans, est la plus connue et la plus citée dans les milieux de l'ethnologie¹⁰³ ainsi que dans ceux des marchés de l'art : pour les membres qui y ont participé, scientifiques devenus renommés, mais aussi et surtout grâce à la publication de Michel Leiris sur le voyage. *L'Afrique fantôme* (1981 [1934]), et tous les *addenda* qui ont suivi, ont contribué de façon majeure à faire connaître la mission, ses objectifs, ses résultats et surtout, les conditions d'obtention des objets. Sans nous attarder sur les détails de cette mission, il convient de relever certains éléments saillants qui sont restés à la postérité et qui ont tant marqué durablement le champ de l'objet ethnographique que leur influence s'observe encore aujourd'hui.

Comme la Mission suisse en Angola, les membres de la Mission Dakar-Djibouti reviennent avec plus de 3 500 objets dans leurs valises. Il est frappant de voir à quel point ce retour de mission s'apparente à une victoire de guerre ; l'exposition qui suit la mission évoque la célébration d'une conquête ayant permis l'obtention de nombreux trophées¹⁰⁴. L'article écrit par Paul Rivet et Georges Henri Rivière à leur retour nous confirme qu'il ne s'agit pas d'une surinterprétation, puisque ces derniers mentionnent eux-mêmes « le butin rapporté par cette expédition » (Rivet et Rivière, 1933: 5). L'idée de ces missions est en effet assez claire : il s'agit de rapporter le plus d'objets possible, de couvrir le plus de kilomètres possibles, de développer des moyens techniques innovants et de fédérer un grand nombre de

¹⁰³ De nombreux travaux ont analysé cette mission. Citons ici pour le lecteur qui cherchera davantage d'informations, les textes de Jean Jamin dans le catalogue du Musée d'ethnographie de Neuchâtel *Collections passion* (1982), Benoît de l'Estoile (2007b), James Clifford (1996) ou le projet de Marie Gautheron au CERCC avec la collaboration du Musée du quai Branly-Jacques Chirac « La mission Dakar-Djibouti : la remise en circulation des savoirs et des objets », 2011.

¹⁰⁴ On trouve des traces de ce dispositif d'exposition dans les collections du Musée du quai Branly-Jacques Chirac qui possède en tout cas deux vues de la salle d'exposition (PV 0057517 et PV0057518), ainsi que dans les collections du MUCEM qui possède en tout cas quatre vues de l'exposition (Ph.1940.105.2, 3, 4 et 5).

scientifiques. La mission évoque davantage qu'un projet intellectuel : c'est un exploit physique et humain.

Ce sentiment de partir au combat est symptomatique d'un rapport de force et de pouvoir qui se déploie sur le terrain : les scientifiques sont là pour faire avancer la connaissance, même si cela doit se faire au détriment d'autres personnes. La réalité de la collecte est mise à jour par Leiris (1981 [1934]: 104-105) :

« **6 septembre.** On nous raconte maintenant une autre histoire : le chef du *Kono* a dit que nous devons choisir nous-mêmes notre sacrificateur. Mais, naturellement, lorsque nous voulons faire ce choix, tout le monde se refuse. Nous demandons à nos propres boys s'ils ne peuvent faire eux-mêmes le sacrifice ; ils se refusent aussi, visiblement affolés. Griaule décrète alors, et fait dire au chef de village par Mamadu Vad que, puisqu'on se moque décidément de nous, il faut, en représailles, nous livrer le *Kono* en échange de 10 francs, sous peine que la police soi-disant cachée dans le camion prenne le chef et les notables du village pour les conduire à San où ils s'expliqueront devant l'administration. Affreux chantage ! [...] Devant la maison du *Kono* nous attendons. Le chef de village est écrasé. Le chef du *Kono* a déclaré que, dans de telles conditions, nous pourrions emporter le fétiche. [...]

7 septembre. Avant de quitter Dyabougou, visite du village et enlèvement d'un deuxième *Kono*, que Griaule a repéré en s'introduisant subrepticement dans la case réservée. C'est fois, c'est Lutten et moi qui nous chargeons de l'opération. Mon cœur bat très fort car, depuis le scandale d'hier, je perçois avec plus d'acuité l'énormité de ce que nous commettons ».

Outre la collecte des objets, la totalité de la mission scientifique, enquêtes ethnographiques comprises, est appréhendée selon un rapport de domination traduit soit par la métaphore de l'enquête judiciaire soit par celle du combat, comme l'expose Griaule, l'un des membres de la mission, dans ses cours de méthodologie (1952: 545) :

« D'une manière générale, l'informateur se laisse peu à peu acculer à des positions. [...] Il occupera, après d'autres résistances, une position de repli qui ne dépendra ni de lui ni de son "adversaire" ».

Pour Griaule, l'enquête doit permettre d'extraire, souvent face à des indigènes récalcitrants, l'authentique explication des pratiques observées. Cela nécessite une certaine pression et une stratégie afin de couvrir le maximum de territoire de façon exhaustive : la carte est « une base de combat » où « toute position inscrite est une position conquise » (Griaule, 1943: 66). Ce parallèle avec la guerre légitime aussi la collectivité de l'entreprise : toute mission nécessite une équipe, qui peut faire front commun, se partager les tâches, se soutenir. Ainsi, la mission est « une opération stratégique ethnographique » (Griaule, 1957: 59) menée par « une unité tactique de recherche » (Griaule, 1957: 26).

Cette position s'inscrit bien évidemment dans un contexte colonial tendu : ainsi, avant le départ de la Mission Dakar-Djibouti paraît le manifeste des artistes invitant à « ne pas visiter l'exposition coloniale »¹⁰⁵ et lors de leur arrivée en Éthiopie, les membres de la Mission auront à faire avec des résistances face à leur pouvoir (Caltagirone, 1988, Leiris, 1981 [1934]: 288). Les ethnologues entretiennent une ambivalence face à leur subordination à ce contexte colonial et jonglent entre l'acceptation du régime et sa contestation¹⁰⁶.

Pour Benoît de l'Estoile, la mission Dakar-Djibouti « établit de façon consciente un paradigme des expéditions ethnographiques » (Estoile, 2007b: 187). En effet, la mission a pour but de collecter des objets selon des bases méthodologiques et des critères de collecte spécifiques, mais aussi de diffuser ces « bonnes pratiques ». Les *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques* (1931), rédigées par Griaule et Leiris pour la Mission Dakar-Djibouti, stipulent que le collecteur ne doit pas rechercher d'objets beaux ou rares,

¹⁰⁵ « Ne visitez pas l'Exposition Coloniale », mai 1931. Tract rédigé et signé par (dans l'ordre des signatures) André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, Pierre Unik, André Thirion, René Crevel, Aragon, René Char, Maxime Alexandre, Yves Tanguy et Georges Malkine.

¹⁰⁶ Voir John Burton (1992), Jean Jamin (1988), pour la Belgique Jean-François Crombois (1997) et pour la France plus spécifiquement Jean Jamin (1989).

mais s'intéresser aux objets en tant que trace matérielle d'une activité sociale, qu'elle soit extraordinaire ou quotidienne. Ainsi, l'objet est appréhendé comme un témoin, dont le contexte et l'activité qu'il illustre sont le centre de l'intérêt. Il doit être collecté avec l'ensemble des renseignements à ce sujet, cette procédure se calquant sur la méthodologie de l'archéologie et le concept de « contexte de fouille »¹⁰⁷. Cependant, l'analyse des objets collectés lors de la première mission ne laisse aucune ambiguïté sur le fossé entre théorie et pratique : Annie Dupuis (1999: 518) relève que chez les Dogons, peuple d'agriculteurs, aucune houe et peu d'outils ont été rapportés, alors que Denise Paulme, dans une lettre écrite en 1935 lors de la Mission Sahara-Soudan, insiste sur la beauté des pièces trouvées¹⁰⁸ :

« Nous avons une dizaine de statuettes aux bras levés, presque toutes en très bon état, certaines admirables figureront très honorablement dans la vitrine d'art africain. Enfin, que Ratton verdisse, nous avons une statue d'1,30 m de style jusqu'alors inconnu et antérieure sans doute à la venue des Dogon (*sic*) : le corps, hermaphrodite ; la tête dégage une émotion profonde qui fait de cette statuette un chef-d'œuvre, au sens véritable du mot ».

LES MOUVEMENTS DES COLLECTIONS BELGES

Du côté belge, le Musée du Congo inauguré en 1898 à la suite de l'Exposition internationale à Tervuren est devenu, en 1910 à la suite de l'Exposition universelle, le Musée du Congo belge après une demi-décennie de travaux pharaoniques¹⁰⁹.

¹⁰⁷ « La tendance générale est de se focaliser sur l'objet, en occultant complètement le contexte de fouille. Pourtant, dix clous alignés dans le sol, qui trahissent une paroi dont tout le reste a disparu, n'ont pas la même valeur que dix clous dans un sac. L'archéologue ne cherche pas tant des objets que des informations et lorsqu'on détruit un site archéologique on ne détruit pas seulement du patrimoine, mais du sens », l'archéologue Laurent Flutsch au journal suisse *Le Temps*, « Le sesterce sourit à l'euro, la fiole au pichet de blanc », Vincent Monnet, 9 février 2002. Disponible en ligne sur <https://www.letemps.ch/culture/2002/02/09/sesterce-sourit-euro-fiole-pichet-blanc>.

¹⁰⁸ Lettre de Denise Paulme, 2 juillet 1935, Correspondance n°56, p. 519.

¹⁰⁹ Notons que ces travaux n'ont pas été achevés selon les vœux du roi Léopold II commanditaire de l'époque, puisqu'à sa mort en 1909 la décision est prise de mettre fin à tous travaux supplémentaires. Ainsi, le bâtiment du musée ne sera pas livré avec les fresques prévues par son architecte, Girault, et les pavillons chinois et japonais qui devaient venir compléter ce « Versailles belge » ne verront pas le jour.

Outre les objets issus de relations avec les marchands, les expéditions scientifiques contribuent aussi à l'essor des collections belges. Avant de prendre la direction du Musée du Congo belge en 1947, l'anthropologue Frans Olbrechts effectue diverses missions scientifiques d'où il rapporte un nombre significatif d'objets. Ancien élève de Franz Boas à la Columbia University, où il obtient son doctorat, Frans Olbrechts effectue des terrains anthropologiques, d'abord chez les Indiens d'Amérique (Cherokee, Onondaga, etc.). Puis, entre 1931 et 1933, il effectue un voyage entre Dakar et Abidjan d'où il rapporte approximativement 1 800 pièces (Corbey, 2000: 28). L'objectif de la collecte tel qu'il le décrit dans *Het roode land der zwarte Kariatiden* (Olbrechts, 1935) est de rapporter des objets de façon à donner une image la plus fidèle possible des activités et de la vie des peuples rencontrés. À peine rentré de cette expédition, Olbrechts en planifie d'autres en Côte d'Ivoire, le pays qui a retenu son attention. Ce sont d'abord ses étudiants, Albert Maesen et P. J. Vandenhoute, qui effectuent leur terrain en pays dan et sénoufo, puis Olbrechts lui-même qui les rejoint.

Cependant, les objets rapportés ne sont pas destinés aux collections du Musée du Congo belge. En effet, lors de son retour en Belgique en 1929 après ses études à New York, Olbrechts est engagé aux Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles où il organise le département d'ethnologie. En effet, à sa fondation en 1898 et son inauguration en 1910, le Musée du Congo est clairement dévolu uniquement à l'étude et à la présentation du Congo sous toutes ses facettes : ethnologique, mais aussi biologique, géographique, géologique, linguistique, etc. Ainsi, non seulement les autres pays d'Afrique n'ont pas leur place dans ce musée, mais les collections comportent aussi des spécimens biologiques ou naturels et de nombreuses disciplines cohabitent au sein de la même institution. Les collections qui ne proviennent pas du Congo sont réunies au département d'ethnologie des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, mais cette répartition subit de nombreuses modifications au cours du 20^e siècle, dans une volonté de rationaliser l'organisation des collections ; les objets voyagent entre le Musée du Congo, le Palais des Beaux-Arts (actuel Bozar), le Muséum d'histoire naturelle et le Musée du Cinquantenaire, suivant les rôles donnés à chaque musée

et la catégorie attribuée à chaque objet. Ces derniers éléments changent au cours du siècle et selon l'appréciation de chaque individu. Ainsi, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles accueille en 1930 une exposition d'art africain¹¹⁰, alors que le Palais des Colonies expose lui aussi au même moment dans une salle spéciale, les objets considérés comme les plus artistiques.

LES EXPÉDITIONS : REFLETS DES DÉVELOPPEMENTS MUSÉAUX ET ACADÉMIQUES

Ces expéditions partagent un certain nombre de caractéristiques. Il est intéressant de noter premièrement qu'il s'agit majoritairement d'enquêtes collectives et pluridisciplinaires dont l'objectif est souvent titanesque : couvrir un territoire géographique très étendu et effectuer des études les plus exhaustives possible, un objectif plus facilement réalisable en équipe. Géographie, langue, société, mais aussi environnement, faune et flore, cartographie ou climatologie : les missions visent à comprendre le plus complètement possible une portion du monde. En outre, comme nous l'avons vu avec la Mission Dakar-Djibouti, l'arrivée en nombre sur un terrain sert autant des objectifs géopolitiques – la volonté d'imposer un rapport de force entre colons et colonies – que scientifiques – gagner en objectivité en multipliant les points de vue¹¹¹.

Cependant, nous avons vu, tant du côté suisse que français ou belge, les ambivalences qui traversent les collectes : la place accordée aux objets rares,

¹¹⁰ Voir Maes, J. et Lavachery, H. (1930). *L'art nègre à l'exposition du Palais des Beaux-Arts du 15 novembre au 31 décembre 1930*. Bruxelles. Il est intéressant de noter qu'Arnold van Gennep, alors en exil de la Suisse, est membre du comité exécutif de l'organisation de cette exposition. Dans une lettre adressée au directeur du Musée d'ethnographie de Genève Eugène Pittard, il demande le concours du MEG pour cette exposition qu'il décrit comme « une Exposition d'objets populaires de caractère artistique » et poursuit : « comme son titre l'indique, il ne s'agit pas d'une exposition de caractère scientifique (Folklore et ethnographie) mais de présenter au grand public une sélection d'objets choisis uniquement du point de vue de leur caractère d'art et de pittoresque. [...] Elle permettra d'exposer des objets confinés dans des collections particulières et celles que certains conservateurs de Musées n'ont pas pu, jusqu'à présent, mettre sous les yeux du public faute de place » (Lettre d'Arnold van Gennep à Eugène Pittard, 15 mars 1929, AVG 350.A.1.1.2/3).

¹¹¹ Ces objectifs géopolitiques ne sont pas propres à la France, à la Belgique et à la Suisse et si ce sont parfois les expéditions ethnographiques qui servent des enjeux politiques, ce sont parfois les expéditions militaires qui servent des enjeux patrimoniaux comme l'expédition punitive des Anglais au Bénin en 1897 qui permit de rapporter un grand nombre d'objets en Europe, voir l'article de Nathalie Nyst (2007).

extraordinaires ainsi qu'aux qualités formelles est, dans les faits, relativement importante. C'est que le paradigme de constitution des collections ethnographiques est dans les années trente en pleine définition et le musée d'ethnographie se retrouve face à différents choix.

Des musées face aux choix scientifiques, pédagogiques et artistiques

Les expéditions scientifiques nous montrent que les ethnologues et les scientifiques affiliés aux musées d'ethnographie collectent des objets sur le terrain selon des critères variables. Les questions de classements des objets, comme les collections belges qui voyagent entre les différents musées selon les catégorisations auxquelles les différents conservateurs les font appartenir, mais aussi d'exposition sont traversées par ces différentes possibilités tout au long du 20^e siècle. En parallèle de l'accroissement de leurs collections, les musées d'ethnographie ajustent alors leurs dispositifs de classification, de catégorisation et de présentation des objets sur différents modèles : si la collecte est majoritairement calquée sur le paradigme naturaliste, avec sa conception holiste de la science, d'autres paradigmes se développent parfois en parallèle, parfois en opposition : esthétique et didactique.

LE MUSÉE-CONSERVATOIRE ET LES SCIENCES NATURELLES

Le premier de ces modèles est celui du musée d'histoire naturelle ; il existe une relation importante entre les musées d'histoire naturelle et les musées d'ethnographie¹¹². En Suisse, le paradigme naturaliste l'emporte largement dans les musées d'ethnographie et le développement de l'ethnologie (Reubi, 2011: 40) : seules les sciences naturelles peuvent prétendre à étudier l'homme et sa diversité et l'ethnologie se développe dans le sillage de l'anthropologie physique

¹¹² Une filiation entre ethnologie et sciences naturelles résumée par Serge Reubi (2011: 40-41) qui pointe les différences selon les pays dans la résolution du conflit entre les deux paradigmes dominants du 19^e : le linguistique et le naturaliste, ainsi que par Nélia Dias pour le Musée du Trocadéro plus spécifiquement (Dias, 1991). Notons que le lien entre sciences naturelles et ethnologie perdure dans les analyses générales actuelles, comme le montre la tentative de Bruno Latour d'aborder l'objet ethnographique du point de vue des sciences naturelles dans « Objet d'art, objet de science » (Hennion et Latour, 1993).

et de l'archéologie préhistorique¹¹³, comme le confirme Serge Reubi dans son panorama du développement de l'ethnologie (Reubi, 2011: 73) :

«La science de l'homme ne fait pas exception et la quasi-totalité des ethnographes suisses de la première génération s'inscrit dans le paradigme naturaliste. Simultanément, et pour des raisons qui lui sont propres et qui procèdent de la structure linguistique de la Suisse, la philologie suisse ne se risque guère à se prononcer sur l'origine de la variété des groupes humains en dépit de la valeur qu'on lui reconnaît unanimement. La domination du paradigme naturaliste repose ainsi sur un double socle qui lui assure une longévité remarquable. L'absence de conquêtes coloniales y contribue également. À défaut d'interdire toute recherche ethnographique, cet état de fait oriente en effet les recherches sur l'humain vers le proche – l'archéologie préhistorique et l'anthropométrie du côté naturaliste, le folklore du côté philologique – plutôt que vers la lointaine ethnographie, renforçant ainsi encore la domination naturaliste ».

Les liens entre ethnologie et sciences naturelles, s'ils ont leur racine dans le découpage des sciences au 19^e, perdurent en effet longtemps, puisque Théodore Delachaux est lui-même assistant au Muséum d'histoire naturelle de Neuchâtel, en parallèle de son poste de conservateur du Musée d'ethnographie. Un poste qu'il ne quitte qu'en 1945, et pour devenir directeur de ce même Muséum¹¹⁴. Cette proximité disciplinaire s'observe jusque dans la présentation des collections, puisque Delachaux projette d'agrandir le Musée d'ethnographie pour y présenter

¹¹³ Comme en témoignent les diverses publications des premiers anthropologues suisses : *Crania helvetica* de Rütimeyer et Hims en 1864, *Crania helvetica I : les crânes valaisans de la vallée du Rhône* d'Eugène Pittard en 1909-1910 ou *Verzierte Schädel aus neuguinea und Neumecklenburg* d'Otto Schlaginhaufen en 1910.

¹¹⁴ L'attachement de Théodore Delachaux aux sciences naturelles et au paradigme naturaliste était subtilement mis en valeur dans la pièce consacrée au conservateur au début de l'exposition du MEN « Retour d'Angola » par un papier-peint composé à partir des planches de l'ouvrage *Flore et faune de nos eaux : recherches microscopiques faites et autographiées par Théodore Delachaux fils*, Interlaken : s. n. 2889, 1991 (voir le texpo de l'exposition *Retour d'Angola* (Gonseth; Laville et Mayor, 2012: 10).

de l'archéologie préhistorique¹¹⁵ puisque, pour lui, l'ethnographie est condamnée à être historique :

« La plupart des civilisations primitives actuelles disparaissent avec une rapidité vertigineuse, de sorte que dans peu d'années toute collection de la culture matérielle des peuples sauvages ou primitifs sera historique, sinon préhistorique ! Il n'y a donc entre une collection archéologique et une collection ethnographique actuelle qu'une différence d'étiquette »¹¹⁶.

Cette réflexion sur la temporalité des pièces ethnographiques n'est pas sans nous rappeler la catégorie des antiquités dans laquelle s'inscrit le marché des objets ethnographiques au début du 20^e siècle¹¹⁷. A la différence de l'institution muséale cependant, le marché étiquette les pièces ethnographiques comme anciennes au moment de leur vente et non sur le fait qu'elles le seront un jour.

Cette proximité entre ethnologie et sciences naturelles se retrouve aussi à Paris, où Ernest-Théodore Hamy, fondateur du Musée d'ethnographie du Trocadéro, est issu de l'anthropologie physique, affilié au Muséum d'histoire naturelle et responsable de la collection de crânes du Musée de la société d'anthropologie de Paris. Le premier système de catégorisation des collections mis en place au Musée d'ethnographie du Trocadéro est donc calqué sur celui des sciences naturelles. Cette classification, proposée par Jomard en son temps, se fonde sur le modèle évolutionniste alors dominant dans la pensée scientifique de l'époque. Il vise à comprendre le présent de l'homme à partir de la connaissance des différentes formes de sociétés, considérant que les sociétés autres qu'occidentales sont restées à un stade dit « primitif ». Ce paradigme suit une logique naturaliste et repose sur

¹¹⁵ Des liens entre archéologie, préhistoire et ethnographie que l'on retrouve chez Eugène Pittard, préhistorien. Pour lui l'ethnologie n'est qu'une partie d'une discipline plus vaste, l'anthropologie. Quand il fonde les *Archives suisses d'anthropologie générale* en 1912, celles-ci portent le sous-titre *archéologie, anthropologie et ethnographie*, illustrant la définition des frontières disciplinaires en cours au début du 19^e.

¹¹⁶ Delachaux, Théodore. 1935. « Préface ». *Guide du Musée d'ethnographie de la Ville de Neuchâtel*. (Archives MEN, tapuscrit non publié, p. 1).

¹¹⁷ Voir *supra*, point 2.1.2 La structuration du marché : l'influence de l'art oriental et de l'archéologie, p. 100.

un principe d'exhaustivité, de façon à ce que la comparaison soit possible et le raisonnement complet.

Benoît de l'Estoile souligne deux caractéristiques de ce « modèle naturaliste » que les musées d'ethnographie adoptent au moment de leur développement : le paradigme de la collecte et la division du travail subordonnée (Estoile, 2007b). En effet, le système d'accroissement des collections, largement basé comme nous l'avons vu sur des expéditions scientifiques et de la collecte sur place, impose une organisation stricte pour faire remonter les objets et les informations afférentes au musée d'une part et, faire redescendre le savoir d'autre part, en direction du public, mais aussi des collecteurs sur le terrain. Ainsi, Paul Rivet et Georges Henri Rivière, arrivés au Trocadéro en 1928, organisent la recherche de façon pyramidale et hiérarchique, imposant le musée comme le centre de commande et de coordination de cette entreprise. Sont réunis en son sein les différentes sociétés savantes et l'enseignement, découpés non en sous-disciplines, mais en aires géographiques¹¹⁸. C'est, selon Benoît de l'Estoile, un découpage de l'ethnologie caractéristique d'un modèle français :

« La conception “unitaire” de l'ethnologie a pour contrepartie ce que Rivet appelle la spécialisation “géographique”, de préférence à une spécialisation “disciplinaire”. [...] Ce mode d'organisation du savoir, que nous appelons aujourd'hui par “aires culturelles”, devient une caractéristique de l'ethnologie française, marquée par une opposition durable entre africanisme et américanisme. » (Estoile, 2007b: 165).

Cette division du travail partage en outre aussi la théorie et la pratique en deux moments distincts, et le savant et l'homme de terrain en deux individus différents. Le musée est le lieu où s'élabore l'intelligibilité des documents rapportés et des phénomènes qu'ils représentent, cette compréhension ne s'effectuant en aucun cas sur le terrain même : le terrain est le lieu où sont rassemblés les matériaux, le musée est le lieu où est élaborée la pensée, contrairement au modèle anglo-saxon

¹¹⁸ Les raisons de ce découpage et les objectifs sont exprimés par Paul Rivet, dans « Ce qu'est l'ethnologie » (1936)

qui, à la même époque, abolit la disjonction entre terrain et théorie avec les premiers théoriciens en séjour prolongé sur le terrain, comme Bronislaw Malinowski.

LE MUSÉE UNIVERSITÉ ET LA FOCALISATION SUR LE PUBLIC

En 1928, lorsque Paul Rivet succède à René Verneau à la direction du Musée, ce lien aux sciences naturelles devient encore plus tangible puisque le Musée d'ethnographie du Trocadéro est affilié directement au Muséum d'histoire naturelle de Paris. En parallèle de ce rapprochement institutionnel, Paul Rivet et Georges Henri Rivière opèrent une modification dans le paradigme muséal ; ils envisagent non plus le musée comme seul conservatoire des collections – dont l'objectif est la collecte et l'étude des documents, mais aussi comme un instrument d'éducation à l'intention du public. Ils font du musée le premier lieu d'enseignement de l'ethnologie en France et le lieu où la connaissance sur l'Autre devient digne d'un intérêt scientifique, puisqu'en 1925 l'Institut d'ethnologie prend ses quartiers au sein de l'institution muséale. Rivet et Rivière renforcent l'axe éducatif du musée en pensant des mises en scène pédagogiques et en redéfinissant le rôle et la place du musée dans la société. Le musée devient alors un lieu important d'enseignement, mais aussi d'éducation.

Cette focalisation sur les publics dans les années trente s'observe aussi du côté suisse. L'intérêt principal du premier conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Charles Knapp, portait principalement sur la recherche scientifique et le classement des collections : pour lui, le musée est un lieu de recherche et le seul public qu'il vise est celui des chercheurs et des étudiants.

« J'aspire à faire de notre Musée un vrai centre d'études, utile surtout aux étudiants de notre Université et, de fait, j'y donne déjà des cours. Mon but est de créer chez nous ce qui existe déjà dans toutes les universités : un institut de géographie et d'ethnographie »¹¹⁹.

¹¹⁹ MEN 36, Copie des lettres de Knapp, 2, Lettre de Charles Knapp à C. de Marval, 27.3.1911.

Cependant, lorsque Théodore Delachaux succède à Charles Knapp en 1921, la question du public – et des publics – du musée est la première question à être mise sur la table. En effet, le contexte à Neuchâtel a changé : la chaire d’ethnologie de l’Université a été suspendue et le musée n’a plus de lien avec l’enseignement. Se questionner sur le public, c’est donc se questionner sur le rôle du musée et ses objectifs dans la société et pour la population de Neuchâtel. Théodore Delachaux répond à cette question en proposant que le musée soit pour un public spécialisé – des scientifiques et des chercheurs – *et* un public général. Attirer les visiteurs devient le premier objectif du musée et amène Delachaux à accepter des collections très diverses (l’Égypte antique, par exemple, lorsque le musée historique de Neuchâtel désire se débarrasser de toutes ses collections non européennes), à effectuer des modifications de présentation, intégrant des vitrines thématiques (les instruments de musiques, par exemple), à développer les premières campagnes de communication du Musée (en faisant poser en ville des placards d’orientation indiquant le Musée ou des publicités dans les gares et bibliothèques) ainsi que l’événementiel (des expositions temporaires au musée mais aussi hors les murs).

La muséographie devient le centre des intérêts des conservateurs qui la considèrent comme un outil favorisant l’apprentissage du visiteur. Dans un cours de muséographie donné à l’occasion des cinquante ans du MEN, Delachaux en relève l’importance¹²⁰. Déjà au moment de soutenir la mission en Angola, Delachaux avait avancé l’argument selon lequel la collecte de pièces permettrait de monter un diorama, dispositif par excellence susceptible de plaire et d’attirer du public¹²¹ : la recherche scientifique est un moyen au service d’une fin définie, celle d’accroître le nombre de visiteurs.

¹²⁰ *Rapport du Musée ethnographique de Neuchâtel*, 1935.

¹²¹ « D’autre part, pour le côté didactique qui ne doit pas être négligé, seuls un voyage et une étude directe sur place permettent de recueillir les documents nécessaires à une reconstitution fidèle de tous les éléments pour un diorama. Je n’ai pas besoin d’insister sur la faveur dont jouissent les reconstitutions auprès du public ». MEN Angola 1, *Rapport de Théodore Delachaux à la commission du Musée ethnographique*, 1931.

Dès le moment où le musée n'est plus seulement le lieu où se construit l'intelligibilité des documents, mais aussi celui où se transmet le savoir élaboré, se pose la question du type de récit à adresser au public et de la mise en forme à lui donner. Que doit mettre en avant le récit sur les Autres et leurs objets ? La différence des pratiques et des représentations entre les sociétés ? La beauté des productions matérielles des Autres ? La supériorité pensée de la société occidentale ? L'émerveillement et la fascination que la différence peut susciter ? L'universalisme des pratiques humaines ? Les réponses données à ces questions constituent un moment charnière dans l'appréhension et l'appropriation des objets ethnographiques par les musées européens et correspondent au moment où le Musée d'ethnographie du Trocadéro devient le Musée de l'Homme en 1937.

Le projet de Paul Rivet et Georges Henri Rivière pour le Musée de l'Homme vise à articuler instruction et distraction et répond ainsi à une double exigence : attirer le visiteur tout en opérant un classement du monde scientifiquement pertinent. Ce classement du monde ne peut se faire sans une coopération étroite entre le musée et sa discipline, l'ethnologie, les deux étant inextricablement liés. La mise en ordre du monde qu'opère le musée concourt alors à définir la discipline et inversement : la définition et l'institutionnalisation de l'ethnologie dans les années trente participe à situer le musée d'ethnographie dans le paysage muséal général. Rivière définit le segment de réalité qui revient au musée d'ethnographie sur deux plans (Rivière, 1929) : selon une logique évolutionniste (les civilisations primitives et archaïques) et selon une logique de genre (le folklore, les arts décoratifs, etc.)¹²².

Attirer et instruire le visiteur – donc intégrer une dimension pédagogique au musée – et rester le centre scientifique d'une discipline en pleine consolidation – donc intégrer la collecte d'objets, leur conservation et la recherche – sont deux

¹²² Une logique qui annonce la répartition actuelle « entre un musée des civilisations primitives et archaïques, auquel correspond le musée du quai Branly-Jacques Chirac, incluant l'ethnographie asiatique mais excluant les civilisations asiatiques restées au musée Guimet, et le musée des civilisations européennes en projet à Marseille (auxquelles on a ajouté la Méditerranée pour des raisons politiques) » (Estoile, 2007b: 242).

paradigmes que Rivet et Rivière essayent de concilier au sein du concept de « musée laboratoire »¹²³ et avec lesquels les musées d'ethnographie auront à traiter tout au long du 20^e siècle. Cependant, ce ne sont pas les deux seules possibilités. En effet, une troisième dimension vient s'ajouter aux objectifs du musée et à la façon dont il est possible d'appréhender les objets ethnographiques : la dimension esthétique. Les années trente et suivantes voient la montée d'un débat qui s'oriente sur deux axes différents : premièrement, faut-il prendre en compte les qualités formelles des objets et peut-on les considérer comme de l'art ? Deuxièmement, les musées doivent-ils présenter les objets de manière esthétique ou de manière didactique, les deux possibilités étant souvent considérées comme inconciliables ?

LE PARADIGME ESTHÉTIQUE ET LE PLAISIR

Rapidement, dans la suite d'un intérêt grandissant pour les aspects pédagogiques, la majorité des conservateurs et directeurs de musée d'ethnographie se positionnent en faveur des présentations plus esthétiques et de la prise en compte des qualités formelles des objets. Ainsi, dans son cours de muséographie de 1935, Théodore Delachaux relève l'importance du dispositif pour attirer et instruire le visiteur : ce dispositif doit être le plus esthétique possible, tout en respectant la vocation pédagogique :

« Il faut éviter la monotonie des vitrines toutes semblables ; des parois libres doivent être aménagées pour recevoir des tableaux ou des photographies. [...] Mais il y a aussi l'exigence de la part du visiteur non-spécialiste et qui cherche à s'instruire. Il faut donc tenir compte dans une large mesure du point de vue didactique »¹²⁴.

Cette ambition voit la transformation des vitrines : aux présentations géographiques succèdent des présentations typologiques ou thématiques. Cette rationalisation sert à améliorer le potentiel pédagogique des vitrines, mais elle permet aussi leur désengorgement et le développement de la mise en dépôt des

¹²³ Voir Claude Blanckaert (2015).

¹²⁴ *Rapport du Musée d'ethnographie de Neuchâtel*, 1935.

objets. La constitution des réserves dans les musées est un pas important dans la gestion de l'institution : elle amène à s'interroger sur le choix des pièces présentées, sur le catalogage et le classement des objets entreposés. Ainsi, peu à peu, les vitrines se vident.

Pour Rivière, présentation esthétique et vocation pédagogique ne sont pas non plus à opposer. Ce dernier décide de « rompre avec les scrupules archéologiques et ethnographiques » pour présenter les objets de façon esthétique. Non seulement cela facilite la compréhension et l'assimilation du propos par le visiteur, mais cela permet en outre d'en attirer davantage, comme le pensait Eugène Pittard qui veillait à présenter quelques objets spectaculaires et à garder des salles attrayantes :

« Plafond surbaissé pour donner plus d'intimité, plus de mystère, éclairage artificiel préparé pour mettre en valeur chacune des pièces ; sur le sol, tapis africain. Toute cette nouvelle salle a été étudiée pour le meilleur rendement »¹²⁵.

En outre, pour Rivière (1930), l'objet ethnographique lui-même n'est pas dénué d'intérêt esthétique et il propose de considérer, sur le modèle des musées germaniques et scandinaves, l'objet comme une œuvre *et* un document, à l'intention – comme le pense aussi Delachaux – d'un public général *et* d'un public de chercheurs. Dès 1937, le nouveau Musée de l'Homme développe cette idée, selon laquelle l'appréciation esthétique ne peut se ressentir sans la compréhension des objets, une compréhension qui passe par une contextualisation des objets. L'émotion et le divertissement du public sont alors étroitement corrélés à la dimension pédagogique et la mise en scène autant que la mise en avant des qualités formelles des objets ont alors pour objectif autant de ravir l'œil que de servir le propos scientifique.

¹²⁵ AVG 350.A.1.1.2.1/12, Eugène Pittard au Baron van der Heydt, le 13 décembre 1948.

Nous avons déjà vu *supra* que parmi les critères d'acquisition des pièces sur le terrain, tant pour les musées français que dans les musées suisses ou belges, les qualités formelles de l'objet jouent un rôle considérable. Ces critères se retrouvent aussi dans les acquisitions faites auprès des marchands : les objets sont souvent qualifiés de « belles pièces », de « très belles sculptures », une beauté qui va de pair avec leur destin de pièce de musée : ils sont « dignes de figurer dans un musée »¹²⁶, parce qu'ils sont beaux. Même si depuis le début du 20^e siècle les musées d'ethnographie mettent en avant le caractère documentaire de l'objet, les belles pièces, à valeur esthétique, attirent aussi l'attention des conservateurs : le Musée du Congo à Tervuren possède un salon d'honneur présentant les objets considérés comme des chefs-d'œuvre et le conservateur du MEG Eugène Pittard installe lui aussi dans son musée une salle « d'art nègre », louant régulièrement les qualités plastiques des pièces collectées¹²⁷.

La reconnaissance de la beauté des productions non européennes ne sert pas uniquement des objectifs muséaux ou pédagogiques. De façon plus large, le paradigme choisi par le musée et la façon de considérer les arts, de découper le réel et de le présenter, est teinté d'enjeux politiques importants ; les années trente sont une période chargée en enjeux politiques internationaux et les objectifs des musées français, notamment d'ethnographie, n'échappent pas à cette géopolitique internationale. Dans une période caractérisée par la montée du nazisme et de ses théories sur l'altérité en Allemagne, la France adopte une politique complètement différente : au contraire des positions assimilationnistes prônées par l'Allemagne, la France se positionne comme profondément universaliste. Ceci se traduit par la reconnaissance de la diversité des populations et de leurs différences, et donc par la reconnaissance de formes artistiques différentes. Les musées d'ethnographie

¹²⁶ Voir la correspondance d'Eugène Pittard avec les marchands entre 1900 et 1950, par exemple (Doyen, 2012).

¹²⁷ Par exemple, dans un article paru à l'occasion de l'exposition « Les Masques dans le Monde », Eugène Pittard aborde la valeur esthétique des pièces présentées, voir AVG 350R. 431 (2/2), 19 août 1944, *La Patrie Suisse*. Ou encore dans un article au sujet de la nouvelle salle d'art nègre, Eugène Pittard affirme qu'un des objectifs de la salle est de montrer « l'esthétique artisanale la plus élevée », voir AVG 1133, 31 mai 1948, *Courrier de Genève*.

s'inscrivent dans cet objectif et proposent ainsi une mise en récit des objets qui met en avant l'existence de formes artistiques alternatives tout autour du monde.

Finalement, en alliant pédagogie et divertissement, usage des objets et intérêt esthétique, Delachaux, Rivet et Rivière s'inscrivent dans les objectifs prônés par les expositions universelles et l'exposition coloniale en cours à Paris en 1931¹²⁸. L'exposition coloniale présente en effet de façon complémentaire des pièces de collection, des souvenirs d'artisanat produits spécifiquement pour les amateurs européens, l'artisanat quotidien, etc.

« Aspect pédagogique et aspect esthétique sont ici indissociables : l'exposition se veut inscrite dans une logique de démonstration autant que de séduction. La variété des objets fonctionne comme indice de la diversité ethnique des populations. S'ils sont sans hésitation aucune qualifiés comme « objet d'art », leur destin ultérieur illustre leur polysémie : ils seront en effet, à l'issue de l'Exposition, partagés entre le musée d'Ethnographie du Trocadéro et le musée permanent des Colonies » (Estoile, 2007b: 80).

L'exposition est aussi reçue de façons différentes : certains louent la qualité esthétique des pièces ou de la présentation générale, alors que d'autres y voient l'exposition d'une mise en ordre du monde spécifiquement évolutionniste. Ainsi, la même présentation de mêmes objets est interprétée différemment selon les préoccupations, l'expérience et le statut du regardeur.

Ce changement de considération d'un même objet selon le regardeur se retrouve du côté des musées d'ethnographie belges : après une période où les objets sont considérés tant pour leurs qualités artistiques que leurs qualités ethnographiques, les années trente voient un léger recul de ces positions. Lors de l'Exposition internationale en 1897, les objets sont présentés tant pour leur forme que pour leur fonction. Le Palais des Colonies comporte en effet un « salon d'honneur » où des objets, provenant autant d'Europe que du Congo, étaient exposés en tant

¹²⁸ Voir *supra*, point 2.1.1 Les expositions universelles : à la source du marché et du musée, p. 97.

qu'œuvres d'art¹²⁹. Marteen Couttenier, qui analyse en détail le dispositif de ce salon d'honneur, pointe la considération esthétique de la présentation des objets tout autant que la mise en avant de leurs qualités formelles, au même titre que les objets européens (Couttenier, 2015). Les objets sont en effet décrits comme de l'art dans le guide de l'exposition écrit par Théodore Masui, secrétaire général de l'exposition du Palais des Colonies, puis directeur du Musée du Congo. Cette position change cependant avec l'arrivée d'Émile Coard et d'Alphonse de Haulleville qui remet en question l'existence d'un art africain. Marteen Couttenier nous rappelle à juste titre (Couttenier, 2015) :

« The differences in opinion between Masui and Coard and de Haulleville show that, even within one institute, the same objects changed status from “artefact” to “art” and vice-versa, depending on the individual »¹³⁰.

Il est difficile de savoir si ces considérations dépendent du statut et de la formation de chacun ; il est par contre certain que les avis divergent pendant cette période sur la façon de collecter et d'exposer les cultures matérielles des Autres, renvoyant souvent par là au rôle du musée d'ethnographie par rapport aux autres musées du paysage¹³¹ ou, plus généralement, au rôle de l'institution muséale dans la société. Le musée d'ethnographie de cette période semble regrouper en son sein trois objectifs distincts : un objectif scientifique, de conservation des objets et de documentation de ces derniers et des sociétés productrices ; un objectif artistique, de présentation des qualités formelles des objets et de la tentative de les inscrire dans une histoire de l'art générale ; un objectif didactique, par la volonté de

¹²⁹ Pour l'exposition de 1897, il s'agit d'œuvres d'art européennes, mais réalisées avec de l'ivoire. Le salon accueille cependant par la suite des œuvres non européennes considérées comme artistiques (Couttenier, 2015).

¹³⁰ « Les différences d'opinions entre Masui, Coard et de Haulleville montrent que, même au sein d'une même institution, l'objet est tour à tour considéré comme “objet ethnographique” et “objet d'art” selon les individus ».

¹³¹ Par exemple, pour Arnold van Gennep à Neuchâtel, la collecte et l'exposition de belles pièces à valeur marchande sont dévolues aux musées d'art (Van Gennep, 1914 (2005): 47) : « Ils ont la tendance à rechercher ce que l'on nomme de belles pièces, ou des pièces de musée, et des objets qui ont une valeur marchande intrinsèque et manifeste ; or ce doit être là le but des musées de beaux-arts et d'art industriel ».

transmettre les connaissances et d'instruire le public grâce à ces collections et savoirs existants.

La relation entre les musées d'ethnographie et l'ethnologie dans les années trente

Des années vingt et jusqu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le musée d'ethnographie est indissociable de la discipline dont il est censé être l'émanation. Durant cette période en France, le musée et sa discipline sont inextricablement liés et réunissent en des lieux géographiques souvent communs des centres de documentation, de recherche, de formation, de transmission, d'enseignement, de conservation des objets, etc. Les relations entre les musées et l'université sont très fortes ; pour exemple, les expéditions scientifiques, terrain de la recherche scientifique, de la collecte d'objets ou de la formation coloniale, servent autant le musée d'ethnographie que l'ethnologie.

Cette période est aussi celle de la structuration de la discipline, qui ne se développe pas sur les mêmes axes partout dans le monde. Différentes écoles de pensées se structurent tout au long du 20^e siècle, posant les bases épistémologiques et méthodologiques de la discipline. Du côté français, nous avons vu que la focale se positionnait, sur l'impulsion de toute une génération d'ethnologues (Marcel Mauss, Maurice Delafosse qui, avec Lucien Lévy-Brühl et Paul Rivet, fondent l'Institut d'ethnologie), sur le rôle d'objet preuve et illustration d'un fait social. L'intérêt pour la culture matérielle se développe fortement, l'objet étant vu comme le témoin du fait social de sa société de production. On retrouve cette vision tant chez Delachaux, que chez Rivet ou chez Olbrechts¹³² :

« Presque tous les phénomènes de la vie collective sont susceptibles de se traduire par des objets donnés, à cause de ce besoin qui a toujours poussé les hommes à imprimer à la matière la trace de leur activité. Une collection d'objets systématiquement recueillis est donc un riche recueil de "pièces à conviction", dont la réunion forme des archives plus révélatrices et plus

¹³² Par opposition à leurs successeurs, qui sur l'impulsion de Lévi-Strauss s'éloigneront d'une ethnologie seulement focalisée sur l'objet, comme nous le verrons *infra*, point 3.1.1 La crise du musée d'ethnographie : destructions, rénovations, fondations, p. 168.

sûres que les archives écrites, parce qu'il s'agit d'objets authentiques et autonomes, qui n'ont pu être fabriqués pour les besoins de la cause et caractérisent mieux que quoi que ce soit les types de civilisation» (Naturelle, 1931: 6-7).

Cette focalisation sur la culture matérielle et le contexte de production et d'utilisation des objets a des influences importantes sur les modalités de structuration du musée et de ses collections ainsi que sur le type d'expositions présentées, en témoignent les pratiques anglo-saxonnes de la même époque, relativement différentes des pratiques francophones (Clifford, 1996, Dias, 1989) : par exemple, l'exposition *African Negro Art* du MoMA de New York en 1935, présente les objets dans la catégorie de l'art, et selon Maureen Murphy l'exposition de 1923 *Primitive Negro Art* au Brooklyn Museum « est la première du genre à prendre place dans un musée d'art ». Elle est aussi la première à être présentée « sous la classification de l'art, en tant que représentative d'une impulsion créative, et non dans le but d'illustrer les coutumes des peuples d'Afrique »¹³³ (Murphy, 2009: 161).

En outre, l'ethnologie française se distingue par ses choix de terrain et de méthode : une méthode empirique « intensive » et systématique (Griaule 1947 p. 19), capable de décrire la totalité d'une société, ainsi qu'une focalisation accrue sur l'Afrique et l'Afrique noire plus particulièrement. Cette focalisation, doublée par la division disciplinaire en aire géographique, elle-même renforcée par l'organisation pyramidale de la collecte de données et de la théorisation, contribue à instaurer un découpage géographique qui va pérenniser en France une profonde séparation entre africanisme et américanisme. L'Afrique se verra accorder une place prépondérante au sein des recherches en ethnologie. Les objets africains acquièrent une place de choix dans les collections des musées d'ethnographie français, au détriment d'objets sud ou nord-américains – contrairement aux collections américaines – ou d'objets asiatiques – qui, grâce au développement de l'orientalisme quelques années plus tôt, trouvent leur place dans des collections consacrées, telles celles du Musée Guimet à Paris.

¹³³ Citation des archives du Brooklyn Museum, reprise par Maureen Murphy (2009), p. 161, note 190.

2.2.3 Les galeristes, des figures mythiques

La galerie et les galeristes prennent une part de plus en plus importante dans le développement du marché dans les années vingt et trente et sont vus dans le champ comme les acteurs majeurs de la reconnaissance de l'art africain et océanien. Comme le développement des musées à la même période, le développement de l'activité marchande se structure majoritairement à cette époque autour de grandes figures et de grands événements dont les noms sont restés aujourd'hui des symboles du champ de l'art africain et océanien. Les évoquer brièvement permet donc de comprendre à la fois les étapes importantes de la structuration du marché et du champ, mais aussi l'impact et le souvenir que leurs actions ont laissés ou inspirent encore aujourd'hui.

Lorsque les acteurs du champ de l'objet ethnographique évoquent les étapes de l'arrivée de l'objet sur les marchés et dans les musées, c'est bien souvent les noms des avant-gardes artistiques parisiennes des années trente qui viennent en premier lieu à l'esprit, en témoigne la réponse de Picasso, « L'art nègre ? Connais pas ! », citée tant dans les ouvrages de vulgarisation sur l'art africain et océanien (Geoffroy-Schneiter, 2012), que dans la formation actuelle¹³⁴, ou les ouvrages spécialisés ou historiques (Boyer, 2009, Mandel, 2002). Serge Schoffel, galeriste à Bruxelles, nous rappelait l'importance de ces figures artistiques et marchandes dont la filiation est revendiquée ou contestée, mais jamais oubliée :

« Il y a des grands marchands du passé qui ont, par leur goût, par leur énergie, donné le goût des gens d'aujourd'hui : des gens comme Jacques Kerchache, Paul Guillaume, des gens comme ça. Par leur regard et leur marque, ils ont fait aimer, ont fait partager. Eux-mêmes ne voulaient pas devenir riches, mais ils ont créé des vocations »¹³⁵.

Faire l'histoire de ce marché, c'est aussi comprendre pourquoi ces marchands sont devenus figures de proue et ancêtres mythiques.

¹³⁴ *Histoire des arts d'Afrique, histoire de l'art océanien, histoire de l'art africain*, donnés à l'École du Louvre durant les années académiques 2015-2017.

¹³⁵ Entretien mené avec Serge Schoffel à Bruxelles, le 14 juillet 2014.

Paul Guillaume et Charles Ratton : les « innovateurs-découvreurs »

Les galeristes qui vendent des objets ethnographiques en France, en Belgique et en Suisse ne sont pas légion entre les années vingt et la Seconde Guerre mondiale¹³⁶. Deux figures illustrent particulièrement les enjeux qui ont traversé cette période sur le marché : Charles Ratton et Paul Guillaume sont tous deux, selon Estelle Fossey (2011: 15, 41), les premiers « entrepreneurs-innovateurs » (Schumpeter, 1935 [1911]). Ce concept est appliqué par Raymonde Moulin aux marchands de peinture et défini comme :

« Un agent dynamique du marché ; il ne vend pas une peinture consacrée et demandée, mais se veut découvreur et promoteur d'une peinture novatrice. Qu'ils soient poussés à l'innovation par des contraintes objectives, une volonté spéculative ou par le goût de la découverte, les entrepreneurs dynamiques exercent une fonction créatrice » (Moulin, 1967: 117).

Cette caractéristique schumpétérienne prend une très grande importance dans le contexte qui nous concerne : Paul Guillaume et Charles Ratton sont en effet considérés comme les premiers galeristes à vendre des objets africains et océaniques en les définissant comme une catégorie à part entière et cohérente de l'art, et ce alors que la demande est quasiment inexistante sur le marché de l'art français. Ils sont donc considérés comme des découvreurs, des innovateurs, ayant pris un risque, intellectuel et financier ; celui-ci a payé, puisque leur offre sur le marché de l'art a trouvé – ou suscité – une demande et a été amplement relayée par la suite. Nous l'avons vu, les objets ethnographiques étaient déjà largement présentés dans les musées d'ethnographie et cela selon plusieurs dispositifs dont certains reconnaissaient les qualités formelles des objets. Cependant, les galeristes de cette époque ont mis en place une série d'événements et ont structuré le discours autour de certaines qualités des objets, plutôt que sur leur statut de témoin d'une pratique sociale (ainsi défini, comme nous l'avons vu¹³⁷, par les ethnologues français) en définissant des critères de valeur spécifiques à ce type

¹³⁶ L'annexe 2.3 présente une liste des galeristes d'objets ethnographiques connus pour cette période, accompagnée d'une brève biographie de chacun.

¹³⁷ Voir *supra*, point Des musées face aux choix scientifiques, pédagogiques et artistiques, p. 113.

d'art. Ces critères s'articulent autour d'un axe principal : l'anti académisme artistique que ces objets pouvaient porter et qui s'inscrit dans le contexte historique du développement de la réflexion sur l'art. En effet, à cette époque, une frange importante des milieux artistiques s'élève contre les critères standards de définition de l'art¹³⁸ et les objets ethnographiques deviennent alors les fers de lance de cette lutte. Un élan érotique, une pureté originelle détachée de toute formation et pré formatage, une spontanéité proche de la pulsion, sont les principaux critères mis en avant pour s'opposer à un monde artistique perçu comme corrompu et engoncé dans une série de normes et de règles contraignantes. Cette vision dichotomise le monde de l'art en attribuant les premières caractéristiques à une partie considérée comme non occidentale, et les secondes à une partie considérée comme occidentale¹³⁹ :

« Cette critique de l'Occident passe par la mise en exergue de catégories poétiques comme l'Orient – qui fait l'objet d'un débat chez les intellectuels dans le prolongement de l'orientalisme du XIX^e siècle – le Nègre, catalyseurs des préjugés et fantasmes qui en composent la mode, ou encore le Sauvage, que l'ethnologie en phase d'institutionnalisation tente non sans mal de sortir des éternelles références du Bien et du Mal » (Leclercq, 2010: 89).

Ce mouvement prend corps principalement grâce à l'intérêt grandissant de la part des artistes de l'art moderne pour l'art africain et océanien : Paul Eluard, André Breton – comme en témoigne la vente de leur collection aux enchères en 1931 – Tristan Tzara, Pablo Picasso, Paul Gauguin... Les artistes du primitivisme, de l'expressionnisme, du cubisme et du fauvisme, regroupés sous la bannière de « l'art moderne » ou des « avant-gardes », tous remettent en question les canons esthétiques classiques et déclarent trouver dans les objets ethnographiques des sources d'inspiration importantes. Apprécier l'art africain ou océanien, c'est

¹³⁸ Contre l'art dit « académique », pour un panorama de l'académisme et des revendications des « modernes », voir Pierre Daix (1998) et Élisabeth Lièvre-Crosson (2008).

¹³⁹ Pour une critique de ces termes, voir *supra* Préambule sémantique : « That damned word », p. 27.

s'opposer à la norme et aller vers plus de modernité, comme en témoignent ces propos de Pablo Picasso repris par André Malraux :

« Les masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. [...] Je regardais toujours les fétiches. J'ai compris : moi aussi je suis contre tout. Moi aussi, je pense que tout, c'est inconnu, c'est ennemi ! Tout ! [...] Mais tous les fétiches, ils servaient la même chose. Ils étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus être des sujets de l'esprit, à devenir indépendants » (Malraux, 1974: 18).

Les expositions présentant en parallèle des œuvres d'art moderne et des objets ethnographiques se multiplient : en 1916, l'exposition *Lyre et Palette* dans l'atelier du peintre suisse Émile Lejeune présente des œuvres cubistes avec vingt-cinq pièces africaines ; en 1929, une exposition présente cent vingt-six sculptures modernes et africaines en parallèle chez Bernheim à Paris ; Paul Guillaume, grâce à sa proximité avec les avant-gardes artistiques parisiennes, organise aussi un grand nombre d'expositions mettant en parallèle objets ethnographiques et art moderne.

L'art moderne et les objets ethnographiques sont deux spécialités souvent rapprochées pour cette caractéristique : avoir été tous deux des mouvements construits hors et contre la sphère institutionnelle artistique classique et académique, mais sur l'initiative d'individus et de mouvements considérés à priori comme marginaux. Ces individus deviennent alors des figures clés du champ, comme le relève Estelle Fossey (2011: 275) :

« Ces marchands sont aussi à l'origine du processus d'autonomisation du champ artistique, en soutenant des artistes ou des spécialités artistiques non reconnus par les instances étatiques détenant alors le monopole du discours légitime sur les œuvres d'art. C'est pourquoi le marchand devient une figure clé des mondes de l'art puisqu'il va imposer ses choix et se positionner comme un concurrent du musée, de l'Académie ou des salons pour la définition du discours légitime sur les œuvres d'art ».

Davantage qu'une figure clé, le marchand est ici envisagé comme l'acteur majeur du processus de légitimation du champ et est assimilé à une figure héroïque : il se bat contre un pouvoir bien en place et institutionnalisé ; c'est un « anarchiste de l'art », idée à laquelle sont souvent associées des qualités particulières, comme la persévérance, l'esprit de rébellion, mais aussi un parcours spécifique. Le héros est en effet généralement issu de classe modeste, s'est construit seul, en dehors des circuits classiques de formation et a débuté en bas de l'échelle avant de gravir petit à petit les échelons. Il est intéressant de noter que ces caractéristiques ne s'appliquent, premièrement, pas seulement à l'objet ethnographique, puisque l'art moderne s'est institutionnalisé sensiblement par le même processus¹⁴⁰ ; et deuxièmement, qu'il ne s'applique pas non plus uniquement au marchand, mais à toute personne estimée comme « découvreuse » de l'art africain et océanien. Ainsi, les collectionneurs sont aussi considérés comme des acteurs importants de la reconnaissance et du développement de l'intérêt des mondes de l'art pour les objets ethnographiques (Derlon et Jeudy-Ballini, 2008). Comme le rappelle Raymonde Moulin, ces personnalités « innovantes » font acte de création par leur découverte et leur entreprise de légitimation et, dans le cas de l'art africain et océanien, se substituent aux artistes, devenant eux-mêmes les figures productrices de l'objet, artisans de leur (re)naissance.

L'art moderne, terreau de la reconnaissance ?

Art moderne et art africain et océanien sont ainsi souvent rapprochés. Cependant, comme le montre James Clifford dans son analyse de l'exposition plus tardive du MoMA, *Primitivism in 20th Century : affinity of the Tribal and the Modern* en 1984, l'anthropologie oppose de nombreux contre-arguments à ce rapprochement : si des affinités formelles ne peuvent être niées entre ces deux catégories artistiques, Clifford rappelle que plus le spectre de comparaison est élargi, plus les probabilités de trouver des points communs entre les cultures sont grandes ; les différences existent, mais elles sont simplement occultées et les objets qui ne correspondent pas à la comparaison sont écartés de la catégorie ainsi construite, comme les objets précolombiens (Clifford, 1996: 193) : « On pourrait

¹⁴⁰ Voir, par exemple, Raymonde Moulin qui évoque le rôle du Salon (Moulin, 1967).

réunir une collection tout aussi impressionnante pour prouver l'extrême disparité des objets tribaux et modernes ». En outre, d'autres parallèles peuvent aussi être effectués avec d'autres courants artistiques. Ainsi, Louis Carré, galeriste parisien présente une exposition des moulages de sculptures de l'Acropole en 1934-1935 tout en organisant en parallèle des expositions d'art africain. Cependant, loin d'exposer ce dernier en opposition à l'art classique, pour son mystère ou son exotisme, Louis Carré défend la place de l'art africain dans le monde de l'art occidental pour ses formes qu'il juge d'une pureté similaire à celle des sculptures grecques. Il s'emploie dans cette exposition à démontrer les similitudes entre les deux.

En outre, des analyses plus tardives ont cherché à attribuer l'inspiration de tel tableau d'art moderne à tel objet ethnographique : c'est par exemple le cas du masque africain qui aurait inspiré Picasso pour le tableau *les Demoiselles d'Avignon* (1907). Cependant, William Rubin, déjà dans son exposition en 1984 au MoMA, a montré que ces parallèles n'étaient pas pertinents : le masque en question n'est arrivé en Europe qu'après que le tableau a été peint.

L'exemple de Louis Carré montre que les parallèles sont possibles entre l'art africain et océanien autant avec l'art moderne qu'avec l'art classique, selon les volontés de rapprocher ou d'éloigner les catégories artistiques les unes par rapport aux autres. La carte des positions et frontières entre catégories artistiques se modifie selon les époques, les contextes et les individus.

Il convient donc de se demander pourquoi c'est l'art moderne qui a pris la place la plus importante dans l'histoire de l'art africain et océanien et quels sont les enjeux d'une telle recherche d'affinité entre ces deux catégories. Si nous avons vu que les avant-gardes parisiennes mobilisent l'objet ethnographique comme symbole de leur lutte contre l'académisme, un autre processus est en cours dans les années vingt et trente : la monopolisation du discours légitime sur le statut de l'objet ethnographique. Ce discours est jusque-là tenu par les ethnologues qui, comme nous l'avons vu, sont inextricablement liés à l'institution muséale à cette époque. Cependant, comme le relève Estelle Fossey, la lutte mise en place pour contrer l'académisme artistique de l'époque revendique aussi l'appropriation du discours

par d'autres acteurs que ceux s'apparentant aux institutions étatiques. En effet, jusque dans les années trente, le musée d'ethnographie français se positionne comme le temple d'un monopole du discours sur l'Autre (Estoile, 2007b: 141), mais les initiatives marchandes, proposant des alternatives aux présentations et au statut des objets, lancent dès les années trente le début d'un processus d'expropriation des ethnologues du discours sur l'altérité. Ce processus trouvera son aboutissement, comme nous le verrons *infra*, dans la création du Musée du quai Branly-Jacques Chirac en 2006 à Paris¹⁴¹.

2.2.4 Bilan : les relations entre les musées et les marchands dans l'entre-deux-guerres

Les conservateurs de musée et les ethnologues sont, pendant très longtemps, les maîtres du discours sur l'objet ethnographique grâce à la place prépondérante de l'institution muséale dans le champ. Le musée d'ethnographie des années trente est au centre de tout : lié à l'institutionnalisation de l'ethnologie, à sa structuration, son développement, son enseignement ; hôte des sociétés de géographie, d'ethnologie ou d'autres instituts ; éditeur des bulletins et des publications de la discipline ; centre de commande des recherches ; lieu de propagande coloniale mais aussi de divertissement, école, laboratoire, université, parc d'attractions : il fédère les enjeux politiques, économiques et scientifiques d'une Europe alors en transformation profonde.

Cependant, en parallèle, les arts africains et océaniens prennent une place de plus en plus importante sur les marchés et les critères esthétiques sont souvent mis en avant par les marchands, qui reprochent aux musées de les passer sous silence. Les deux sphères ne restent cependant pas imperméables l'une à l'autre, comme nous l'avons vu tout au long de ces pages : les marchands s'investissent dans la production et la transmission du savoir concernant les objets en prêtant leurs propres objets ou ceux de collectionneurs pour les expositions des musées

¹⁴¹ Voir point 3.1.2 Le Musée du quai Branly-Jacques Chirac et le Pavillon des Sessions du Louvre, p. 170.

d'ethnographie, comme Ratton en 1932 pour l'exposition Bronzes du Bénin au Musée du Trocadéro, Guillaume, ou Carré¹⁴².

Charles Ratton fait par exemple collaborer Georges Henri Rivière – alors en pleine restructuration du Musée du Trocadéro avec Paul Rivet – à la rédaction du catalogue de la vente de la collection De Miré en 1931 ; les marchands participent au rayonnement du musée, en créant ou dirigeant les Sociétés des Amis, comme Ratton qui fonde avec Paul Rivet et Georges Henri Rivière en 1937 la Société des Amis du Musée de l'Homme ; ils sont membres des sociétés savantes et des instituts, comme Pierre Vérité à la Société des Africanistes ; ils promeuvent le musée et ses événements, voire les financent. Ainsi, la mission scientifique suisse en Angola est financée pour moitié par des investisseurs privés de même que la mission Dakar-Djibouti comme nous l'avons vu *supra*. Ces expéditions nécessitent en effet des moyens très élevés, notamment en logistique, ce qui explique la mutualisation des ressources sur une seule expédition pour différentes disciplines. Si l'État finance une partie des expéditions (3 000 francs à Delachaux pour l'Angola, par exemple), elles doivent toujours être complétées par des apports privés : mécènes externes ou membres de la mission eux-mêmes. Ainsi, Delachaux met 4 000 francs de sa poche pour financer la Mission suisse en Angola et sollicite de nombreuses entreprises régionales ainsi que des fortunes locales qui le soutiennent en nature ou en espèce (Reubi, 2011: 187). Du côté français, c'est un gala de boxe qui permet à Georges Henri Rivière et à Paul Rivet de boucler le budget de la Mission Dakar-Djibouti¹⁴³. Une très grande partie des

¹⁴² Notons que les collectionneurs aussi, prêtent leurs objets tant pour les expositions en galeries que pour celles en musées, comme Félix Fénéon qui avait contribué à : *Art indigène des Colonies françaises* au Pavillon de Marsan (1923), *Art Nègre* au Studio des Champs-Élysées (1924), *Exposition d'art africain et océanien* à la Galerie du Théâtre Pigalle (1930), *Les arts anciens de l'Afrique Noire* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (1930), *Negro Art* à Jordan Marsh & Compagny à Boston (1931) et *La vérité sur les Colonies* au Pavillon soviétique de l'Exposition coloniale de Paris (1931). Pour plus de détails sur Félix Fénéon en général, voir l'ouvrage de Philippe Dagen (1998) et les œuvres complètes de Félix Fénéon (1970).

¹⁴³ L'événement, titré « Les poings au service de la science » présente Al Brown, champion du monde, qui propose d'offrir son cachet pour l'occasion : « Il est à peine exagéré de se dire qu'une part importante de l'ethnographie moderne s'est jouée dans un espace de six mètres sur six, ni de penser que dix rounds de trois minutes furent décisifs au sort de la première mission ethnographique et linguistique française qui, de 1931 à

places de ce gala sont achetées par de généreux mécènes tels que Raymond Roussel, Charles de Noailles ou Pablo Picasso. Le mécénat est donc une source de financement fréquent à cette époque et le système relativement hybride.

En outre, les conservateurs ont conscience du potentiel économique des pièces qu'ils collectent : les arguments afin de trouver des fonds soulignent la valeur marchande, et les investissements possibles, des objets collectés. Ainsi, la mission neuchâteloise en Angola sera bien plus rentable que n'importe quel autre moyen d'acquisition, puisqu'avec les 3 000 francs suisses alloués par les pouvoirs publics pour financer l'expédition, Théodore Delachaux rapporte 3 500 objets (Knodel, 2010: 200), d'une valeur approximative de 10 000 francs suisses¹⁴⁴. Delachaux avait pointé cet argument auprès des autorités de la Ville, soulignant non seulement que l'investissement initial permettait de faire des économies immédiates, mais qu'en plus, les pièces rapportées étaient un investissement en elles-mêmes (Reubi, 2010: 88) :

« L'investissement est important mais il est sûr, puisque c'est "une valeur qui augmentera toujours et à tous les points de vue"¹⁴⁵. L'argument n'est pas neuf et se retrouve à Bâle comme à Genève où Eugène Pittard considère ses collections comme "un véritable placement [...] qui, toujours, augmentera de valeur"¹⁴⁶ ».

De même qu'ils ont conscience de la valeur marchande des objets, les ethnologues ont conscience de ne pas rechercher et acquérir des objets uniquement pour leur propension à illustrer un fait social ; sur le terrain aussi, les ethnologues font

1933, allait parcourir des milliers de kilomètres entre Dakar et Djibouti » (Mare, 2017: 42).

¹⁴⁴ Il est difficile d'évaluer à combien 10 000 francs suisses de 1930 équivalent aujourd'hui en euros, voire même en francs suisses, puisque la situation monétaire entre la France et la Suisse est très compliquée dans les années trente : au début des années 1930, le franc acquiert le rôle de valeur refuge à cause de la crise économique mondiale, mais la tendance se renverse en 1933. Nous pouvons dans tous les cas conclure que la mission de Delachaux rapporte à son époque trois fois son investissement.

¹⁴⁵ Delachaux, Théodore. 1931. *Conférence préparatoire pour la 2^e mission scientifique suisse en Angola 1932-1933*. Neuchâtel (Archives MEN), manuscrit non publié, p. 5.

¹⁴⁶ *Procès-verbal de la commission du musée ethnographie de Genève*, 24 novembre 1938 (Archives MEG 350R.0689).

montre d'un intérêt tout relatif pour la valeur d'usage des objets et acquièrent aussi des objets auprès de marchands déjà installés sur place (Corbey, 2000, Steiner, 1991, 1994), ce qui contredit la thèse d'Estelle Fossey selon laquelle le statut des objets est lié à leur mode d'acquisition : un statut d'objet ethnographique pour les objets rapportés d'expéditions scientifiques et un statut d'œuvre d'art pour les objets acquis auprès de marchands (Fossey, 2011).

En outre, s'ils achètent auprès de marchands sur le terrain, les ethnologues acquièrent aussi des pièces chez les marchands installés en Europe, notamment auprès de marchands réputés, tels que Charles Ratton ou Pierre Vérité. Plus encore, les ethnologues ont aussi conscience des apports que le secteur privé et marchand peuvent apporter à l'institution muséale, comme Delachaux en son temps, louant les vitrines de magasins et de galeries¹⁴⁷. Finalement, la création de la revue *Documents* par Georges Bataille, Pierre d'Espezel et Georges Wildenstein en 1929 réunit artistes, marchands et anthropologues qui trouvent un terrain d'entente sur de nombreux points (Hollier, 1991) : la majorité des acteurs du champ sont en effet d'accord sur le fait que l'objet ethnographique ne possède pas qu'une seule valeur d'échange, mais est aussi pourvu d'une valeur d'usage. Cet usage est cependant pour les uns le reflet d'une pratique sociale et vient enrichir notre connaissance générale du monde ; il est, pour les autres, le perturbateur de ce savoir et permet sa dé(con)struction.

Ainsi, bien que les deux sphères se disputent et questionnent la légitimité du récit proposé pour ces objets, ethnologues et marchands collectionnent les mêmes objets, annoncent un objectif similaire – étendre la connaissance des Autres – et entrent ainsi en collaboration, ou en concurrence, à de nombreuses reprises et ce bien que le modèle français du musée d'ethnographie présenté *supra* souligne la forte implication de l'État dans la gestion du musée.

Les années trente constituent donc le moment de configuration des paradigmes muséaux en ethnographie et de la structuration de la discipline ; le discours sur les objets se consolide et le récit proposé voit naître une tension entre l'objet artistique et l'objet témoin, bien que, des deux côtés, de nombreuses nuances se

¹⁴⁷ *Rapport du Musée ethnographique de Neuchâtel*, 1935.

dessinent et que les idées, pratiques et représentations circulent et se modifient extrêmement rapidement. Ces années sont aussi le moment du rapprochement entre art moderne et objets ethnographiques : la reconnaissance qu'il existe une « affinité » entre le moderne et les objets ethnographiques, que ces objets font partie de la même famille artistique et donc que des objets « primitifs » sont de « l'art » (Clifford, 1996: 192). Ce moment est donc une « mutation taxinomique » (Clifford, 1996: 197) fondamentale à l'histoire du champ et à sa réappropriation à posteriori par les acteurs. Car, si le fait qu'en très peu de temps une série d'objets soit redéfinie est un moment important, il est intéressant de voir à quel point cette période est considérée comme fondamentale pour les acteurs du champ aujourd'hui et est largement célébrée et rappelée, tant dans les galeries que dans les expositions de musées. Ce renvoi perpétuel aux années trente oblitère le fait que les catégories en jeu ne sont ni permanentes ni transcendantes dans le temps et l'espace et que les objets racontent des histoires différentes selon les endroits et les gens, selon le « système des objets » auquel ils appartiennent (Baudrillard 1968). En effet, si l'appropriation des objets ethnographiques par les chercheurs et le public européens se nourrit dans les années trente d'une passion pour l'exotisme alimentée par les courants modernes, cette modalité « d'ingestion » des objets se modifie au cours des époques, comme nous le verrons¹⁴⁸.

2.3 L'APRÈS SECONDE GUERRE MONDIALE

Après la Seconde Guerre mondiale, « l'heure est à "l'entente internationale" » (Mairesse, 2002: 78) : la fondation de l'UNESCO vise à rapprocher les peuples par la culture et les musées se regroupent au sein de l'ICOM. Les échanges de collections, d'expositions, de savoirs, de pratiques se multiplient ; les réseaux s'internationalisent, y compris ceux de la collecte des objets ethnographiques et des musées d'ethnographie. L'Après-Seconde Guerre mondiale voit les États-Unis occuper une place de plus en plus importante au sein de ces réseaux ; la répartition des lieux de ventes aux enchères se reconfigure principalement autour de New York ; les galeries migrent aux États-Unis ; les productions des musées américains sont observées avec attention en Europe. Avec la décolonisation et des

¹⁴⁸ Voir *infra*, Chapitre 6, point 6.2 Le théâtre de l'Autre, p. 416.

climats politiques souvent précaires, la sortie des objets de leurs pays d'origine connaît une très grande hausse dès les années cinquante et le marché est en pleine expansion favorisant les trafics en tous genres. Les États sont forcés de regrouper leurs efforts et de s'unir pour mettre en place une législation efficace concernant le trafic des biens culturels.

2.3.1 Les rapports entre Europe et États-Unis

Dans l'après Seconde Guerre mondiale, deux ventes marquent les esprits : la vente Félix Fénéon en 1947 et la vente Helena Rubinstein en 1966, pour des raisons sensiblement identiques – les lots jugés de très haute qualité et les bénéfiques de la vente. Cette qualité relève principalement de la provenance des objets, confirmant l'importance de l'art moderne et des artistes des avant-gardes parisiennes dans la valeur accordée aux pièces. En outre, ces ventes illustrent le déplacement du marché des arts africains et océaniens du côté des États-Unis après la deuxième guerre mondiale.

Les mouvements entre États-Unis et France

La vente de la collection Félix Fénéon prend place les 30 avril, 30 mai, 11 et 13 juin et 9 juillet 1947, à l'Hôtel Drouot et est considérée comme une vente majeure du champ (De Sabran, n.d.)¹⁴⁹. Fénéon s'était entouré de nombreux artistes d'art moderne : il était proche d'Apollinaire et avait soutenu Matisse dès ses débuts. Outre sa proximité avec les avant-gardes, Fénéon est surtout connu pour son *Enquête sur des arts lointains* (2000 [1920]), interrogeant vingt personnalités du champ de l'objet ethnographique – ethnologues, artistes, explorateurs, collectionneurs et marchands – sur les chances de voir les « arts lointains » entrer au Louvre.

« Jean Guiffrey, curator of painting at the Louvre at the time, concluded his contribution to the survey with a scathing judgment: "It would be paradoxical to compare the stammerings of civilizations still in their infancy,

¹⁴⁹ A noter qu'aucune recherche n'a été effectuée sur l'histoire de la collection Fénéon. Seul le département d'art africain et océanien de Sotheby's, sous la direction de Marguerite de Sabran, a effectué quelques recherches et sollicité divers spécialistes (Philippe Dagen, Maurice Imbert, Guy Loudmer) pour la documentation de la statue fang mabea (lot 36) de la vente Arts d'Afrique et d'Océanie du 18 juin 2014 (Paris).

curious as they are, with the most perfect works of human genius for which the Louvre already has but limited space » (De Sabran, n.d.)¹⁵⁰.

Les États-Unis ne sont cependant pas en reste : en 1966, la galerie Parke-Bernet vend à New York la collection d'Helena Rubinstein, sur ordre des exécuteurs testamentaires. Parmi cette collection générale, une collection d'art dont la vente totalise cinq millions de dollars ; parmi cette collection d'art, 261 objets africains et océaniques. Un masque sénoufo est vendu 80 000 dollars et un objet retient l'attention : la sculpture de la Reine bangwa, particulièrement bien documentée. Pourtant, celle-ci ne sera vendue que 29 000 dollars¹⁵¹. En 1990, elle fera cependant surface à une vente aux enchères et sera vendue pour trois millions cinq cent mille dollars à la Fondation Musée Dapper où elle se situe toujours actuellement. Le catalogue de la vente *The Helena Rubinstein collection : african and oceanic art, part one and two*, nous permet d'observer que les pièces sont majoritairement des sculptures d'Afrique noire, du Gabon, du Congo et de Côte d'Ivoire.

Il est intéressant de noter que ces deux ventes obtiennent ce succès en grande partie grâce à des pièces jugées de qualité : ce jugement s'opère majoritairement sur le fait que les pièces proviennent de collections précédentes proches des avant-gardes artistiques françaises. Ainsi se construit petit à petit la notion de « *pedigree* » d'une pièce que nous verrons *infra*¹⁵².

En outre, ces ventes marquantes ne sont pas orchestrées par des maisons de ventes, mais par des commissaires-priseurs. C'est le cas de toutes les ventes aux enchères en France, car elles y connaissent une situation particulière : malgré ce développement du marché dans les années cinquante, les deux plus grandes

¹⁵⁰ « Jean Guiffrey, à l'époque conservateur des peintures au Musée du Louvre, conclut sa contribution à l'enquête par un jugement cinglant : "il serait paradoxal de comparer les balbutiements de civilisations encore à leurs commencements, aussi curieuses qu'elles puissent être, aux plus parfaites des œuvres du génie humain pour lesquelles le Louvre ne possède déjà qu'un espace limité" ».

¹⁵¹ Soit 232 000 dollars en 2018.

¹⁵² Voir Chapitre 5, point Le pedigree et la provenance : le poids du parcours d'un objet, p. 365.

maisons de ventes aux enchères présentes sur le marché ne sont pas françaises et n'y tiennent donc toujours pas marteau. La législation en vigueur le leur interdit, jusqu'en 2001, date à laquelle est brisé le monopole des commissaires-priseurs et des officiers ministériels français. Pendant ce temps, Sotheby's et Christie's ne se sont implantées que dans des pays limitrophes ou alentours et « rapatrient » les ventes qui pourraient se dérouler sur territoire français, Paris n'hébergeant que des bureaux de représentation. La Suisse bénéficie ainsi de ce rapatriement : Christie's y est implantée depuis 1968, à Genève, et Sotheby's en 1969, à Zurich, et en 1976 à Genève. Sur cette lancée, l'Hôtel des ventes de Genève ouvre en 1978. Au moment de la libéralisation du marché en 2001, une refonte des spécialisations et des lieux de ventes est effectuée dans les deux maisons. Dès ce moment, Londres perd petit à petit sa place de centre de vente d'art africain et océanien en Europe. Ce processus se déroule en deux temps : un premier mouvement voit les ventes importantes se dérouler en majorité aux États-Unis, puis un deuxième mouvement voit les ventes revenir en Europe, mais à Paris, et non dans la capitale anglaise.

Le mouvement vers les États-Unis s'amorce dès la fin de la Première Guerre mondiale et les marchands se déplacent de plus en plus sur le continent américain. Paul Guillaume évoque en effet « la désolation sur les marchands » que l'après Première Guerre mondiale a provoquée en Europe et ne cache pas sa satisfaction à envoyer ses pièces à New York afin d'y ouvrir un nouveau marché. Il y rencontre en 1920 Alfred Barnes et rassemble pour ce dernier une collection qui est publiée dans l'ouvrage *Primitive Negro Sculpture* en 1926. La publication devient fameuse et reste aujourd'hui une référence des pièces jugées de grande qualité. Ainsi, lorsque la France rouvre son marché aux maisons de ventes en 2001¹⁵³, Londres a perdu sa place de centre de vente et c'est vers Paris, enfin ouvert aux officiers et maisons non français, que se tournent les maisons de ventes pour installer leur département d'art africain et océanien et y organiser leurs ventes les

¹⁵³ Sous pression de l'Europe, car en 1996 Sotheby's et Christie's portent plainte auprès de la Commission européenne à Bruxelles pour monopole de fait. Quatre ans plus tard, la France se voit sommée de voter la fin du monopole.

plus majestueuses. Aujourd'hui encore, les experts restent partagés sur l'importance respective de Paris et New York, comme nous le verrons *infra*¹⁵⁴.

Un modèle muséal français *versus* un modèle américain ?

Ce rapport entre États-Unis et France se retrouve du côté des musées, souvent opposés en un paradigme anglo-saxon et un paradigme européen (Fossey, 2011, Murphy, 2009)¹⁵⁵. Pour Raymonde Moulin (1995), c'est le système de financement qui diffère, la tradition philanthropique américaine et le libéralisme économique ayant grandement participé à diminuer le rôle de l'État. À cela s'ajoutent les considérations juridiques et légales, les pays anglo-américains reposant sur le *common law* et un droit jurisprudentiel alors que les pays européens appliquent un droit latin. Ces différences institutionnelles sont aussi pointées par Pomian (1987: 301) et ont des répercussions sur l'organisation des musées et les choix des objets conservés et présentés : le système américain, davantage orienté vers des fonds privés, permet en effet une marge de manœuvre plus grande que le modèle français ; l'imbrication dans des logiques marchandes et économiques a orienté le développement des musées américains en des ailes consacrées à des donations d'objets par certains collectionneurs et les expositions ont bénéficié d'un fort apport des marchands, non seulement en objets, mais aussi par leur décision sur les dispositifs de présentation des pièces. Si cette collaboration n'est pas inexistante en France – où nous avons vu que des marchands prêtent leurs objets et interviennent dans l'environnement du musée – elle reste bien moindre qu'aux États-Unis. Elle connaîtra même un fort ralentissement dû au contexte juridique et institutionnel qui se développe après la Seconde Guerre mondiale.

Ces différences institutionnelles de rapports entre économie et culture ne s'appliquent pas uniquement dans les rapports entre le musée et le marché ; comme le rappelle François Mairesse (2002), le projet muséal se complexifie

¹⁵⁴ Voir Chapitre 2, point 4.1.1 Paris – New York : une course serrée, p. 228.

¹⁵⁵ Notons que si ces deux paradigmes sont souvent opposés, il existe parfois certaines nuances, comme l'intégration d'un paradigme soviétique ou allemand, les pays communistes ayant fourni l'exemple d'une administration bureaucratique complexe sous un contrôle politique et idéologique total (Moulin, 1995).

durant l'entre-deux-guerres avec notamment la réception de nouveautés – tant technologiques qu'idéologiques – venues des États-Unis : se développent les idées de « rôle social » des musées ainsi que la gestion du musée comme une entreprise. Nous retrouvons alors ici les deux paradigmes précédents : une vision « américaine », selon laquelle le musée est au service de la société, et une vision « européenne », selon laquelle le musée est davantage un luxe public. Dans la conception « européenne », le musée serait moins nécessaire à la société que d'autres institutions : les sociétés ne peuvent se permettre de fonder des musées que lorsqu'elles ont atteint un certain degré de richesse, l'institution muséale ainsi créée témoignant de la puissance et du degré de civilisation de sa société. Au contraire, la vision américaine propose de voir le musée comme un facteur d'enrichissement (Mairesse, 2002: 60-63). Si le débat se complexifie peu à peu et a aujourd'hui dépassé cette vision dichotomique qui attribue des logiques de rentabilité et de dispositifs *orientés publics* aux musées américains et des objectifs de recherche et de focalisation sur les collections aux musées européens, ces deux visions différentes du rôle du musée ont des implications concrètes sur les dispositifs expographiques et les objets conservés. Ces paradigmes nous rappellent aussi que les musées s'institutionnalisent aussi différemment selon les époques et les lieux et sont donc imbriqués dans des rapports de pouvoir différents.

Ces considérations générales se retrouvent dans les musées d'ethnographie. Le lien fort à l'État est prégnant en France, par les différentes fonctions que possède le musée : enseignement, recherche, conservation¹⁵⁶. Si le musée entretient un lien étroit avec l'État français, ce n'est pas uniquement dans ses rapports de gestion de l'institution muséale, mais aussi dans ses rapports avec d'autres institutions de l'État : la recherche et l'éducation académique, mais aussi le développement économique et politique des colonies et donc de la France. Pour Maureen Murphy (2009), la différence entre le modèle américain et le modèle français est aussi visible dans les musées d'ethnographie sur d'autres points que celui des financements privés ou que celui du lien à l'État ; les objets ethnographiques

¹⁵⁶ Comme vu *supra*.

entrent au MoMA, le musée d'art de New York, vingt ans avant d'entrer dans un musée d'art français ; après la Seconde Guerre mondiale, le Musée de l'Homme n'est jamais rénové et entre dans une phase de stagnation qui voit son délabrement augmenter petit à petit, alors que les musées américains continuent de se développer : le Museum of Primitive Art ouvre en 1956 avec la collection Nelson Rockefeller, en 1978 le musée est fermé et ses collections sont déplacées au Metropolitan Museum, dans une aile spécialement consacrée, l'aile Michael Rockefeller ; en 1984, l'exposition *Primitivism in 20th Century of Art : affinity of the tribal and the modern* du MoMA vient consacrer l'entrée des arts africains et océaniens dans les musées d'art américains. Deux modèles distincts d'appréhension de l'objet ethnographique se développent entre la France et les États-Unis jusque dans les années quatre-vingt, notamment à cause des paradigmes muséaux fort différents. Ces deux appréhensions différentes de l'objet sont liées aux modalités d'institutionnalisation de l'ethnologie, différentes entre la France et les États-Unis. Comme nous l'avons vu *supra*, l'ethnologie qui se développe en France dans les années trente possède des caractéristiques – méthodologiques, épistémologiques, etc. – qui ont, *de facto*, participé à la création d'un paradigme des musées d'ethnographie français.

Ces caractéristiques ne se sont cependant pas limitées à la France et il est intéressant de considérer dans quelle mesure ce paradigme a eu des influences sur les pays limitrophes, comme la Suisse et la Belgique, où s'est développé de façon identique dans ces pays. La conception de l'objet ethnographique comme témoin d'une culture matérielle, caractéristique qui influence durablement la conception du musée d'ethnographie se retrouve au Musée du Congo belge, chez Olbrechts, ou aux Musées d'ethnographie de Genève et de Neuchâtel.

Si la Suisse ne peut prétendre entretenir les mêmes relations à l'État concernant la place du musée d'ethnographie dans le développement des colonies, leurs rapports sont cependant soutenus, voire parfois conflictuels. Ainsi, à Neuchâtel, l'enseignement de l'ethnologie relève du Canton, alors que le musée d'ethnographie est géré par la Ville ; au moment de remplacer Charles Knapp, conservateur du musée et professeur à l'Université, le Canton et la Ville entrent

alors en tractations qui se soldent par un échec et la suspension de la chaire d'ethnologie. En outre, si la Suisse ne se repose pas sur ses colonies pour acquérir des objets et structurer le développement de la discipline, les musées d'ethnographie suisses s'inscrivent dans le contexte colonial de manière alternative : ainsi, ils profitent des réseaux coloniaux mis en place par leurs voisins (Reubi, 2011: 47) et les utilisent en négatif pour justifier d'un nouveau discours identitaire (Doyen, 2012: 15). L'exploitation de ces réseaux coloniaux se fait par l'engagement de colons ou de missionnaires par les directeurs de musées suisses¹⁵⁷, mais aussi par leur insertion dans les réseaux de ventes des galeries, qui utilisent largement les voies coloniales françaises et belges. En outre, le musée d'ethnographie tel qu'il se développe en France influence les pratiques suisses, comme le relève Serge Reubi : dans son historique des musées d'ethnographie suisses, ce dernier conclut qu'on ne peut parler d'une « école suisse » vu l'hétérogénéité du paysage muséal suisse (Reubi, 2011: 58) et que « deux modes de constitution des musées ethnographiques suisses se dessinent » (Reubi, 2011: 193). Le premier se développe du côté germanophone et le second du côté neuchâtelois et genevois ; les premiers sont influencés par la structure patricienne protestante bâloise et les recherches allemandes, notamment humboldtiennes, alors que les seconds sont influencés par le Musée du Trocadéro (Eugène Pittard du MEG y sera formé, par exemple) et les savants français, les frontières linguistiques n'étant pas étrangères à cette division (Reubi, 2011: 375).

Les États-Unis occupent une place importante dans la période qui suit la Seconde Guerre mondiale en proposant des alternatives tant aux musées qu'aux marchés : le mouvement vers New York qu'amorcent les marchands permet le développement des marchés d'art africain et océanien aux États-Unis et fera progressivement perdre à Londres sa place de centre de l'art africain et océanien. Le développement des marchés et donc des collectionneurs impacte fortement les musées d'ethnographie qui, grâce à un système américain permettant davantage d'implications des sphères privées dans les institutions, voient le développement

¹⁵⁷ Ainsi la correspondance d'Eugène Pittard au Musée d'ethnographie de Genève montre les nombreuses demandes du directeur du musée à des colons, missionnaires ou mêmes institutions coloniales étrangères (par exemple, Eugène Pittard au ministère des Colonies du Royaume de Belgique, le 2 novembre 1918. AVG 350.A.1.1.1.4/12).

d'ailes ou de département consacrés à ces objets. Les fonctionnements légaux, institutionnels et administratifs sont cependant différents entre les États-Unis et l'Europe, de même que le développement et l'institutionnalisation de l'ethnologie dans un pays concerné ni par les mêmes enjeux (la colonisation) ni par les mêmes objets (amérindiens plutôt qu'africains). Ainsi, les développements des musées d'ethnographie s'effectuent sur des modalités de conservations et de présentations des objets différentes des pratiques en cours en Europe et fournissent des modèles alternatifs qui amènent à questionner les institutions européennes.

2.3.2 Reconfiguration du paysage juridique et institutionnel

Les musées d'ethnographie

Nous avons vu que, dans les années trente, les musées d'ethnographie plébiscitent une scénographie plutôt fonctionnaliste, avec un objectif didactique¹⁵⁸. Même si l'esthétique de la présentation des objets est prise en compte, leur contexte de production et leur statut d'objet témoin restent l'élément majeur mis en avant. Dans la seconde moitié du 20^e siècle, la discipline elle-même évolue de façon importante : la décolonisation, la protestation des intellectuels africains sur la réification de l'Afrique par le monde colonial, amènent les ethnologues à s'interroger de façon de plus en plus intense sur leurs pratiques et sur le rôle et les objectifs de la discipline. Dans les années cinquante, Michel Leiris est un des premiers ethnologues français à mettre en doute les déclarations sur le concept d'authenticité et la recherche de cette authenticité par les ethnologues ; l'ethnologie commence à remettre en cause la recherche de l'essence des sociétés¹⁵⁹ et la désigne de plus en plus comme une construction ; ainsi, le paradigme du « one tribe, one style »¹⁶⁰ (Kasfir Littlefield, 1984) est remis en question. Un « malaise ethnographique postcolonial » s'installe, qui amène la discipline à de fortes remises en causes dans l'après-guerre et qui donne

¹⁵⁸ Voir *supra*, point Des musées face aux choix scientifiques, pédagogiques et artistiques, p. 113.

¹⁵⁹ J'entends ici par essence, *essentia* dans son acception platonicienne, reprise par Sénèque (Ep. 58, 6) : la nature et l'ensemble des caractères constitutifs d'un objet, qui fait de celui-ci l'archétype et le modèle des autres.

¹⁶⁰ Qui considère les sociétés comme circonscrites dans le temps et l'espace et possédant chacune un style défini révélant *l'essence* de la société.

naissance, dès les années quatre-vingt, aux écrits post-modernes et réflexifs sur l'anthropologie.

Paradoxalement, l'institution muséale ne suit pas les mêmes évolutions que sa discipline académique ; alors que l'ethnologie et le musée d'ethnographie sont, dans les années trente, des entités fusionnelles, elles divorcent peu à peu après la Seconde Guerre mondiale. Le fossé se creuse de plus en plus entre le musée, qui reste attaché à l'étude des productions matérielles, et la discipline qui se tourne davantage vers l'étude des pratiques et des représentations, fondamentalement immatérielles. Le fossé se creuse aussi entre les professionnels : pour les ethnologues investis dans la recherche théorique et académique, l'étude des objets ne fait pas progresser l'ethnologie de façon significative. Ce schisme était déjà embryonnaire dans les remarques faites par Arnold van Gennep à ses collègues du Musée d'ethnographie de Neuchâtel dans les années vingt : pour ce dernier, classer et décrire des objets entrés dans un musée n'a aucun sens, ces derniers ayant perdu leur valeur d'usage au moment de leur entrée au musée. Cette réflexion sur la perte de la valeur initiale de l'objet au moment de son arrivée dans des collections muséales s'intensifie dans le contexte après-guerre et de nombreuses voix s'élèvent pour affirmer que les objets ethnographiques ne peuvent avoir qu'une valeur esthétique une fois retirés de leur contexte d'utilisation. Ces affirmations s'inscrivent dans des réflexions plus larges autour de la place de l'institution muséale : la volonté du musée de recréer le réel est remise en cause et les recherches mettent en évidence la réécriture et la reconstruction que l'institution muséale opère sur le réel, plutôt que le mimétisme envisagé et voulu. Ainsi, les présentations ne peuvent être qu'esthétiques. Comment les musées d'ethnographie de France, de Suisse et de Belgique réagissent-ils à ces changements contextuels et académiques ?

Le Musée de l'Homme reste rattaché au Museum d'histoire naturelle et continue d'envisager l'être humain de façon complète en associant ethnologie, archéologie et biologie, selon la pensée de Paul Rivet : « L'humanité est un tout indivisible, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps » (Rivet, 1948: 112).

Georges Henri Rivière de son côté a fondé le Musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP) en 1937, qu'il dirige jusqu'en 1967, avant d'être remplacé par Jean Cuisenier. Consacrée uniquement à la société française traditionnelle et rurale, la fondation du MNATP entérine la séparation entre une ethnologie du proche, consacrée à la France et au folklore, et une ethnologie du lointain, consacrée aux peuples non européens. Faisant perdurer le concept de « musée-laboratoire », Georges Henri Rivière rattache le centre d'ethnologie française au musée. Ainsi recherche académique et institution muséale restent liées, le directeur du musée assumant aussi la direction du centre d'ethnologie du CNRS.

Le débat sur l'importance formelle des objets ne s'éteint pas : Cuisenier, continuant la réflexion de Rivière, considère la plasticité de l'objet comme le lieu où s'exprime la subjectivité de l'auteur. La muséographie doit, selon lui, coordonner à la fois l'intention de l'auteur – et sa dimension subjective – avec la matérialité objective de l'objet. La reconnaissance des objets ethnographiques en tant qu'art est entérinée par le changement de nom du Musée de la Porte-Dorée : le Musée des Colonies, fondé en 1931 et rattaché au ministère des Colonies, est devenu successivement le Musée de la France d'Outre-Mer rattaché au ministère de la France d'Outre-Mer, puis en 1960, sous André Malraux, le Musée des Arts africains et océaniens, rattaché au ministère de la Culture. André Malraux avait lui-même développé la réflexion sur le rôle du musée dans *Le Musée imaginaire*, où il tente de démontrer comment le musée transforme tout objet en œuvre d'art. Il commande en outre avec Georges Salle un ouvrage sur l'art africain : *Afrique noire : la création plastique* sort en 1967 et est rédigé par Michel Leiris et Jacqueline Delange pour la collection de Gallimard *Histoire de l'art mondial*.

Du côté belge, l'indépendance du Congo belge est proclamée le 30 juin 1960 et le Musée du Congo belge devient le Musée royal de l'Afrique centrale¹⁶¹. Il continue

¹⁶¹ Notons que le nom du musée a été plusieurs fois remis en question, suivant les mouvements des collections : en effet, puisque le musée abrite des objets océaniens, plusieurs propositions ont été faites pour renommer le musée de façon plus large, cependant, aucun consensus n'a été trouvé, rappelant par là le problème de définition des

d'entretenir des liens forts avec l'ancienne colonie belge : en 1970 sont fondés les musées nationaux du Congo et la Belgique fait à cette occasion une donation de centaines de pièces aux musées congolais (Corbey, 1999, Mumbembele, 2014-2015). Comme le rappelle Placide Mumbembele dans sa thèse (2014-2015: 199), « l'histoire des collections des musées des deux pays est liée à leur histoire politique » et les collections sont un véritable enjeu politique à elles seules : en janvier 1960, une table ronde réunit des délégués congolais et bruxellois à Bruxelles. Si les Congolais demandent l'indépendance, d'autres revendications émergent. Différents problèmes entre la colonie et la Belgique ainsi que le rapatriement de l'or à Bruxelles font naître un sentiment de spoliation chez les Congolais qui demandent l'inventaire des biens. Les objets des collections du Musée du Congo belge font partie de ces biens :

« L'inventaire du Musée Colonial de Tervuren, suivi du partage des biens qui le composent qui sont la propriété du Congo. Nous suggérons que le Gouvernement belge crée au Congo un immeuble similaire à ériger au moyen de ses propres fonds » (Mumbembele, 2014-2015: 201).

Ces revendications sont prises très au sérieux en Belgique. L'inquiétude est même telle que le Ministre des Colonies demande à l'Administrateur général, André Durieux, de vérifier légalement à qui appartiennent les collections du musée. André Durieux livre son rapport qui stipule que les collections sont divisées en plusieurs catégories et qu'une partie du patrimoine appartient à la Colonie, une autre à la Belgique métropolitaine. Le statut du musée n'est pas certain : il devrait être considéré comme une institution coloniale, mais il est aussi un service extérieur du ministère du Congo belge. Cet état des lieux ne convient pas au directeur du musée, Lucien Cahen, pour qui il faut aussi prendre en considération des éléments extra juridiques : le mode d'acquisition des collections (réquisitions, achats aux Africains, achats en Europe, dons, legs ou échanges), les largesses du Congo vis-à-vis des musées étrangers (le musée de Tervuren ne monopolise donc pas les collections congolaises et il existe une démarche d'internationalisation de

collections et donc de nom des musées d'ethnographie qu'a aussi connu le Musée du quai Branly-Jacques Chirac au moment de sa création.

la question de la propriété des objets muséaux¹⁶²), l'existence au Congo de collections (il n'est pas vidé de son patrimoine). Ces réflexions sont intéressantes en ce qui nous concerne, car sur ce dernier point, Cahen établit une différence entre des objets ethnographiques et des objets artistiques et il pose la question de la valeur marchande de ces objets : il est évident que la valeur économique des pièces sera un argument central du débat. Le refus de rendre la totalité des collections au Congo s'articule aussi sur plusieurs points : les conditions de conservation en Afrique sont jugées mauvaises et, dans le cas où les objets seraient rapatriés, le patrimoine serait morcelé et donc non étudiable dans son ensemble.

Refusant de restituer les objets, la Belgique propose alors en compensation la construction de musées au Congo, avec l'assistance scientifique et culturelle du personnel du Musée de Tervuren. Cette décision n'est cependant jamais ratifiée et, en 1966, Joseph-Désiré Mobutu, à la tête de la deuxième République démocratique du Congo rebaptisée Zaïre, remet cet argument sur le tapis. Il notifie le Ministre des Affaires étrangères de Belgique de sa décision de construire un musée à Kinshasa. Il demande la collaboration du Musée de Tervuren ainsi que son directeur, toujours Cahen, assure la direction du projet. Du côté du MRAC, cette solution est avantageuse, car elle permet l'arrêt des pressions sur la restitution des collections. Cahen propose même que le MRAC cède deux cents objets aux musées du Congo ; il s'agit majoritairement de doubles de la collection, mais estimés par Cahen à une valeur marchande de 16 356 000 francs belges (Mumbembele, 2014-2015: 225). L'estimation financière du don de Tervuren au Congo soulève plusieurs questions : pourquoi évaluer la valeur de ces objets ? Afin de chiffrer la compensation et la participation belge et de « régler » une partie de la dette ?

Malgré ces bonnes intentions, trois ans après, les pièces n'ont toujours pas regagné le Congo et Mobutu s'empare de l'affaire pour soulever la question des restitutions des biens aux anciennes colonies, lors du 3^e Congrès extraordinaire de l'Association internationale des critiques d'art et, surtout, lors de la 28^e

¹⁶² Il est intéressant de noter que cet argument est le même que celui des grands musées européens défendant l'existence d'un « patrimoine universel » et donc des « musées universels », voir *supra* Chapitre 1, L'art est-il universel ?, p. 40.

Assemblée générale des Nations unies à New York en 1973. Il met en avant le pillage qu'ont subi les pays d'Afrique. La résolution 3187, concernant la restitution des œuvres d'art, est proposée par le Zaïre lors de cette Assemblée générale et adoptée par 113 voix contre 0, avec 17 abstentions.

Les deux cents pièces promises sont alors envoyées au Zaïre, entre 1976 et 1982¹⁶³. Parallèlement, au début des années soixante-dix, l'Institut des Musées nationaux du Congo rassemble environ 50 000 objets. Cependant, la quasi-totalité des collections du musée disparaît lors de la chute de Mobutu et un grand nombre d'objets ont ensuite été retrouvés sur les marchés d'Europe. Raymond Corbey (1999: 13) mentionne l'exemple cette statue hamba, vraisemblablement ancienne pièce du Musée de Tervuren offerte au Congo, retrouvée à la vente de Christie's du 29 juin 1994, lot numéro 25, et estimée entre 80 000 et 135 000 dollars.

La protection des biens culturels

Ce développement du marché dans l'après Seconde Guerre mondiale a pour conséquence une augmentation des trafics illicites. En outre, l'intervention de Mobutu aux Nations Unies nous montre que le débat sur la propriété des biens culturels s'intensifie et que la question de la restitution ou non de ces objets à leur pays d'origine est de plus en plus mise sur la table. L'Unesco nouvellement créée intervient alors pour protéger les objets, et d'autres organismes à vocation de régulation du marché, de promotion d'outils éthiques et pragmatiques ainsi que de fédération des acteurs concernés voient le jour¹⁶⁴.

LA CONVENTION DE L'UNESCO ET UNIDROIT

Les deux principales législations à avoir eu un impact sur le marché de l'art sont la convention de l'Unesco élaborée en 1970 et la Convention Unidroit, élaborée bien plus tard, en 1995.

La Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicite des biens cultures –

¹⁶³ Voir aussi les recherches faites par Boris Wastiau et présentées dans le catalogue *Congo-Tervuren aller-retour : le transfert des pièces ethnographiques du Musée royal de l'Afrique centrale à l'Institut des Musées nationaux du Zaïre, 1976-1982* (2000).

¹⁶⁴ Notons que cet essor dans les années soixante ne signifie pas qu'il n'existait aucune réglementation auparavant ; Serge Reubi rappelle que les scientifiques avaient besoin d'une accréditation coloniale avant leur départ, ce qui différenciait les scientifiques des marchands et permettait de réguler le trafic des objets (Reubi, 2010: 88).

1970 demande aux États la ratifiant d'agir pour protéger préventivement l'exportation illicite de biens culturels, de coopérer internationalement pour lutter contre ce trafic et de prendre des mesures pour restituer :

« tout bien culturel ainsi volé et importé après l'entrée en vigueur de la Convention à l'égard des deux États concernés, à condition que l'État requérant verse une indemnité équitable à la personne qui est acquéreur de bonne foi ou qui détient légalement la propriété de ce bien »¹⁶⁵.

La Convention n'étant pas *self-executing*, chaque État s'engage à la ratifier dans son pays après l'avoir signée. La Convention entre en vigueur trois mois après que les instruments de ratification ont été déposés. À ce jour, cent trente-deux États l'ont ratifiée. Les premiers États signataires sont l'Équateur et la Bulgarie en 1971. Il faut attendre 1997 pour que la France ratifie la Convention, 2003 pour la Suisse et 2009 pour la Belgique.

Un grand nombre de pays ont signé la Convention après 1995, date à laquelle un autre instrument de lutte contre le trafic illicite se développe : la Convention Unidroit (Institut international pour l'unification du droit privé). Cette dernière est sollicitée par l'Unesco pour compléter la Convention de 1970. Elle est considérée comme plus sévère et surtout comme plus contraignante sur plusieurs points : elle s'étend à tous les biens culturels et non pas seulement à ceux inventoriés ou déclarés¹⁶⁶. Les objets rituels et considérés comme sacrés entrent dans cette catégorie ; la restitution des objets devient obligatoire, même si une compensation

¹⁶⁵ Disponible en ligne : <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/1970-convention/> [consulté pour la dernière fois le 18 avril 2018].

¹⁶⁶ Article 2, *Convention Unidroit*, 1995 : « Par biens culturels, au sens de la présente Convention, on entend les biens qui, à titre religieux ou profane, revêtent une importance pour l'archéologie, la préhistoire, l'histoire, la littérature, l'art ou la science et qui appartiennent à l'une des catégories énumérées dans l'annexe à la présente Convention ». Ces catégories sont au nombre de onze et certaines nous intéressent particulièrement : « b. les biens concernant l'histoire ; c. les produits de fouilles archéologiques ; d. les éléments provenant du démembrement de monuments artistiques ou historiques et des sites archéologiques ; e. objets d'antiquité ayant plus de cent ans d'âge ; f. le matériel ethnographique ; g. les biens d'intérêts artistiques » (Annexe de la Convention Unidroit, 1995).

financière est prévue pour le possesseur s'il peut prouver qu'il ne savait pas que l'objet était volé ; les délais de prescription sont rallongés ; la contribution majeure est sûrement l'introduction d'un « principe de diligence », que tout acquéreur doit mobiliser au moment d'un achat et qu'il doit pouvoir prouver lorsqu'un vol est soupçonné. L'exercice de diligence concerne la consultation des listes des objets volés, l'utilisation des outils fournis par l'Unesco et l'ICOM, etc. La présomption de bonne foi, centrale à la Convention de 1970, est fortement atténuée dans la Convention Unidroit. En outre, Unidroit vise particulièrement les acteurs des échanges d'objets, puisqu'il est prévu que la compensation financière mentionnée soit payée par la personne qui a transféré l'objet au possesseur. Finalement, Unidroit couvre le droit privé et est *self-executing*, alors que la Convention de l'Unesco ne couvre que le droit public, est *non self-executing* et doit être ratifiée par chaque État membre.

Suite à son entrée en vigueur en 1998, de nombreux pays ont finalement préféré signer la Convention de l'Unesco plutôt que celle d'Unidroit, jugée trop contraignante. Seuls quarante et un États ont ratifié Unidroit. La France l'a signée en 1995 et la Suisse en 1996, mais aucun de ces deux pays ne l'a ratifiée. La Belgique ne l'a pas signée du tout¹⁶⁷.

LA SUISSE : PLAQUE TOURNANTE DU MARCHÉ DE L'ART

La Suisse occupe une place bien particulière dans le paysage du trafic d'objets d'art. De façon générale, elle est souvent qualifiée de « plaque tournante » du marché. En 2002, Andrea Rachèr, juriste de l'Office fédéral de la Culture déclare qu'« aujourd'hui, en Suisse, il est plus facile d'importer des statues grecques que des tomates »¹⁶⁸.

Jusqu'à la ratification en 2003 de la Convention de l'Unesco sous le terme de LTBC (Loi sur le transfert des biens culturels), la réglementation en matière d'échange et de transport d'objets d'art était presque inexistante. Pourquoi le gouvernement suisse a-t-il été autant réticent à mettre en place une réglementation

¹⁶⁷ Tous ces chiffres sont disponibles sur le site de l'Unesco : <http://www.unidroit.org/fr/etat-signatures-ratifications-cp> [consulté pour la dernière fois le 28 avril 2018].

¹⁶⁸ Bernard Léchet, 29 août 2002. « Le pillage culturel en cause », *swissinfo.ch*. Article disponible sur <http://www.swissinfo.ch/fre/le-pillage-culturel-en-cause/2902014> [consulté pour la dernière fois le 28 avril 2018].

à ce sujet et quelle influence cela a-t-il eu sur le marché, plus particulièrement celui des objets ethnographiques ?

Le marché de l'art suisse a acquis au fil des ans un poids énorme : cinq pays s'accaparent en effet 80 à 90% des échanges d'objets d'art depuis les années soixante (Guex, 2002) : les États-Unis, la Grande-Bretagne, la Suisse, l'Allemagne et la France, dans leur ordre d'importance. Grâce aux statistiques douanières suisses, Sébastien Guex (2002) a suivi l'évolution des importations et des exportations des objets et discerne deux phases dans l'évolution du marché en Suisse : une première phase, de la fin du 19^e au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans laquelle les chiffres du commerce de l'art sont parallèles à ceux du commerce extérieur suisse : l'essor est lent mais certain. Une deuxième phase, dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, montre une hausse rapide du commerce des biens culturels. En effet, les chiffres centuplent, alors que jusque-là ils ne faisaient « simplement » que décupler (fig. 1 et 2).

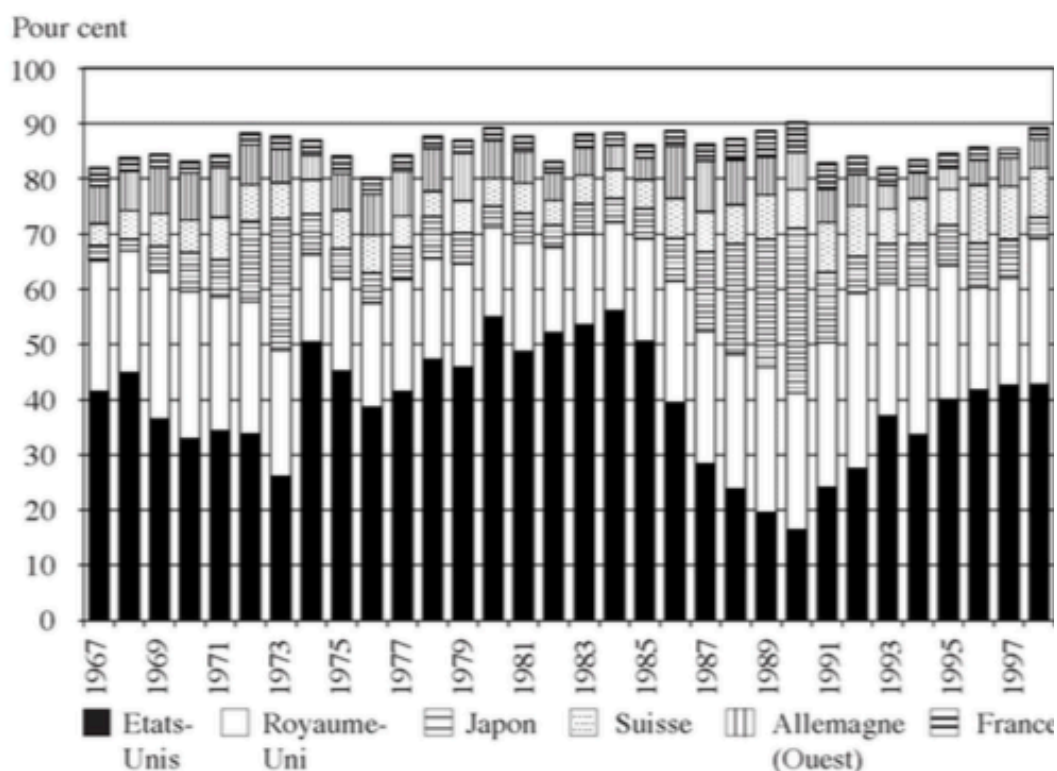


Fig. 1: Part de différents pays dans les importations mondiales d'objets d'art 1967-1998 (en pour cent), issu de GUEX, 2002.

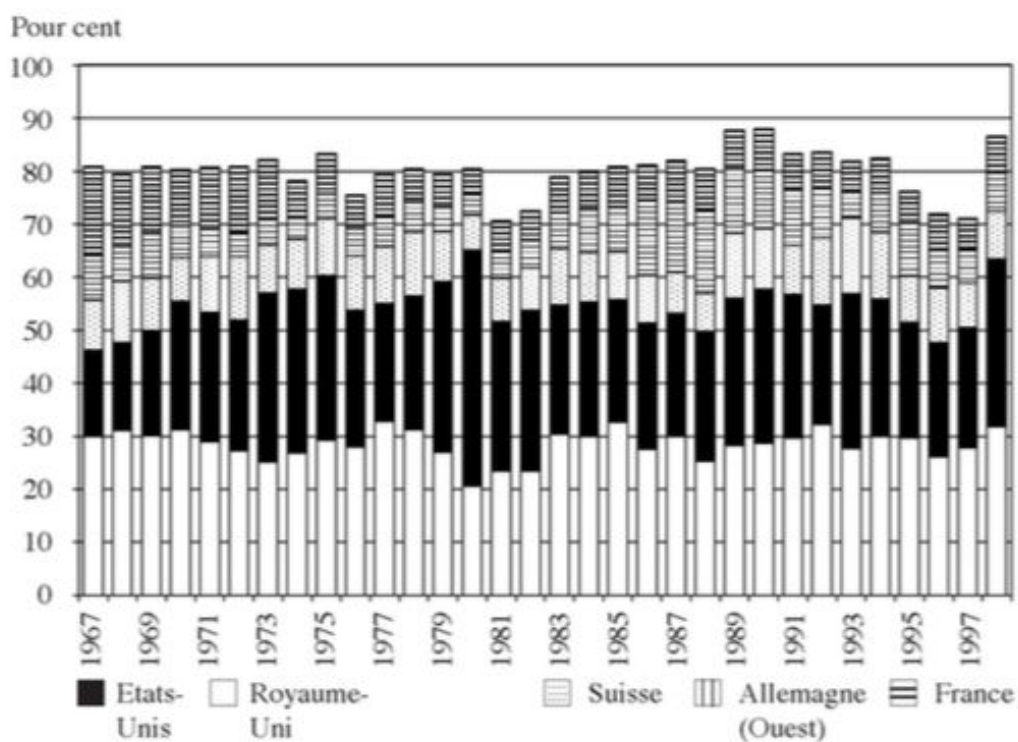


Fig. 2: Part de différents pays dans les exportations mondiales d'objets d'art 1967-1998 (en pour cent), issu de GUEX 2002.

On peut penser que quelque chose s'est passé en 1945 ; en réalité, c'est avant que tout se joue. Certaines mutations arrivées avant-guerre dévoilent leurs atouts au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : la Suisse constitue, par des collections publiques ou privées, un stock d'objets important avant les deux guerres mondiales. Avec la crise économique mondiale provoquée par la première guerre et son système bancaire dont une des forces et très certainement le secret bancaire, la Suisse devient un pays refuge où il est possible de stocker pendant un long laps de temps des valeurs importantes, et ce sans taxations. Les importations sont même telles qu'en 1921 le Gouvernement suisse prend des dispositions pour protéger les artistes suisses et limiter les importations d'œuvres d'art¹⁶⁹. À cela s'ajoute l'arrivée au pouvoir des nazis, et leurs mesures contre l'art dégénéré, qui ont poussé à la migration en Suisse des collectionneurs, marchands et artistes, ainsi que de leurs objets. Le marché s'appuie sur ces facteurs pour amorcer son décollage en 1945, puis plusieurs autres éléments confortent la place de la Suisse comme exportateur important d'œuvres d'art. La neutralité a permis de conserver

¹⁶⁹ Arrêté du Conseil fédéral du 15 juillet 1921, *Feuille fédérale*, 1921, n°4, p. 28.

sur le long terme les circuits commerciaux et l'absence de la Suisse dans la plupart des organisations internationales lui a permis d'échapper à une législation de plus en plus contraignante ; les ports-francs de Genève sont à ce titre un excellent exemple d'une pratique légale floue et permissive. François Curiel, président de Christie's Europe déclarait en 2006 :

« Les ports-francs ne sont pas étrangers au fait que Genève est une des plus importantes places des ventes aux enchères d'objets de luxe au monde. Si on les supprimait, cette activité ne pourrait pas être maintenue dans le Canton »¹⁷⁰.

Les ports-francs sont en effet une spécificité suisse : dépôts louables par n'importe quel particulier ou entreprise, ils sont en Suisse une zone de non-droit douanier où ne s'applique presque aucun contrôle. Les personnes qui achetaient ou vendaient n'étaient pas obligées de tenir une comptabilité et l'anonymat était garanti aux utilisateurs des espaces des ports-francs de Genève, régulièrement qualifiés de « plus grand magasin d'antiquité du monde ». En outre, de nombreux services étaient proposés au sein des ports-francs : expertises d'objets, location de show-rooms, organisation de ventes privées, etc. Les maisons de ventes aux enchères ou les marchands pouvaient donc y effectuer leurs ventes de gré à gré¹⁷¹.

La stabilité politique (quatre-vingts années sans grève ni coalition au gouvernement) a aussi fait de la Suisse un pays perçu comme sûr ; les pratiques légales et fiscales très permissives (le marché de l'art bénéficie d'un taux de TVA extrêmement bas, les pouvoirs publics n'exercent presque aucun contrôle sur le commerce de l'art et le secret bancaire bénéficie d'une protection accrue) ont favorisé le marché. L'ancien directeur de la Foire d'Antiquité de Bâle confirmait d'ailleurs en 2000 : « le fait que la Suisse ne fasse pas partie de l'Union

¹⁷⁰ Gilles Labarthe, 6 juillet 2006 « Les ports-francs : base off-shore au cœur de l'Europe », *Le Courrier*.

¹⁷¹ Notons que ce service encore proposé en 2014 (voir annexe 2.4) a disparu de l'actuelle brochure des ports-francs que l'on trouve aujourd'hui sur leur site internet à l'adresse : http://geneva-freeports.ch/files/8114/9379/6845/flyer_complet_site.pdf [consulté pour la dernière fois le 28 avril 2018].

européenne est un atout majeur. Les contrôles fiscaux notamment sont moins stricts »¹⁷². Puis finalement, la situation de son voisin français en matière de législation sur les ventes aux enchères¹⁷³ a permis en Suisse l'installation de deux grandes maisons de ventes qui ont considérablement dynamisé le marché.

La première réflexion sur la réglementation du transfert des biens culturels arrive avec la tenue d'Unidroit à Rome en 1995 : la Suisse participe en effet aux négociations qui mènent à la conclusion de la Convention Unidroit. Une interpellation est alors déposée au Conseil National suisse¹⁷⁴ en décembre 1995 pour que la situation de l'adhésion de la Suisse à Unidroit soit clarifiée. L'interpellation 95.3588 est lancée par Ulrich Fischer et mentionne une série d'arguments contre l'adhésion de la Suisse à Unidroit¹⁷⁵ :

« Si cette convention s'appliquait en Suisse, elle aurait de graves conséquences pour les possesseurs d'œuvres d'art, publics ou privés, et des répercussions considérables sur l'organisation des expositions dans les musées, les échanges culturels internationaux, le commerce de l'art et les salons artistiques ».

Elle contient selon lui plusieurs principes contraires au droit suisse. Ulrich Fischer demande l'avis des grands musées suisses ainsi que, spécifiquement, celui de l'Antikenmuseum de Bâle. Le Conseil fédéral répond le 14 février 1996, réfutant les arguments et insistant sur l'importance de légiférer le transfert des biens culturels. Il spécifie qu'il :

¹⁷² « Avec Cultural, Bâle pourrait devenir l'un des centres mondiaux du marché de l'art », *Le Temps*, 13 octobre 2000. Article disponible sur : <https://www.letemps.ch/culture/2000/10/13/cultura-bale-pourrait-devenir-un-centres-mondiaux-marche-art> [consulté pour la dernière fois le 28 avril 2018].

¹⁷³ Voir *supra*, point Les mouvements entre États-Unis et France, p. 138.

¹⁷⁴ Le Conseil national est une des deux chambres de l'assemblée suisse, organe législatif du pays. Il représente le peuple suisse, alors que son double, le Conseil des États, représente les Cantons.

¹⁷⁵ L'interpellation d'Ulrich Fischer ainsi que la réponse du Conseil Fédéral sont disponibles sur le site du Parlement suisse à l'adresse : <https://www.parlament.ch/en/ratsbetrieb/suche-curia-vista/geschaeft?AffairId=19953588> [consulté pour la dernière fois le 28 avril 2018].

« ne partage absolument pas les craintes exprimées dans l'intervention quant aux répercussions négatives que la convention d'Unidroit pourrait avoir pour les possesseurs d'œuvres d'art – publics ou privés –, sur l'activité des musées, sur les échanges culturels internationaux, le commerce d'art et les salons artistiques. Tout au contraire, la Convention donne au propriétaire légal d'un objet – qu'il s'agisse d'un État, d'un musée ou d'un collectionneur privé – la possibilité de saisir une juridiction ordinaire pour exiger la restitution d'un bien culturel volé ou illicitement exporté. Par ailleurs, le patrimoine culturel suisse pourra bénéficier de la protection offerte par les dispositions d'Unidroit. Dans des pays où le marché de l'art est très présent, en Allemagne ou au Royaume-Uni par exemple, les directives de ME, dont la teneur s'apparente aux dispositions du chapitre 3 de la convention d'Unidroit, n'ont eu aucune retombée négative, comme en témoigne la vitalité du commerce de l'art en Grande-Bretagne. Les craintes exprimées par les marchands d'art avant l'introduction de ces dispositions ont donc été démenties par les faits. L'avis des musées sur la convention d'Unidroit sera connu au terme de la procédure de consultation ».

C'est là un positionnement fort et important de la part de la Suisse, en faveur d'une réglementation. Les Cantons sont consultés et répondent majoritairement en faveur d'une législation, mais un lobby de marchands, menés par Peter Blome, directeur de l'Antikenmuseum de Bâle, se constitue et arrive à faire pression pour que la Suisse ne ratifie pas Unidroit.

Début 2003, le débat reprend puisque plusieurs politiques militent pour que la Suisse s'engage au moins sur la Convention de l'Unesco, afin de redorer son image à l'international¹⁷⁶. Le lobby qui s'était opposé à la signature d'Unidroit se reconstitue et arrive à faire pression pour qu'une forme très atténuée du projet soit

¹⁷⁶ Notamment à cause des affaires Médici et Becchina, très médiatisées à la fin des années 90. Giacomo Médici est jugé coupable en 2004, mais son trafic d'objets d'art est bien antérieur. Depuis 1995, la police italienne surveille étroitement sa société dont le siège est aux ports-francs de Genève. Lorsque les policiers pénètrent dans son entrepôt des ports-francs, ils y trouvent des objets, mais aussi la correspondance de Médici avec les différents revendeurs et acheteurs, les photos des objets sur les sites de fouilles puis des mêmes objets dans les vitrines de musées. Son arrestation permet l'arrestation d'un autre marchand, Rober Hecht, ancien conservateur du Musée Getty, voir Emmanuel de Roux et Roland-Pierre Parringaux (1999) ; Peter Walson et Cecilia Tedeschini (2006).

acceptée au Conseil National. Cependant, en avril 2003, lors du renversement du régime de Saddam par les États-Unis, une image domine : celle des pillages, notamment du Musée national de Bagdad. L'Office fédéral de la Culture sonne l'alarme : la Suisse est régulièrement pointée du doigt, son image est ternie, il est exclu que des objets volés arrivent sur son territoire. Début juin, le Conseil fédéral interdit le commerce des biens iraqiens ; mi-juin, le Conseil des États annule toutes les coupes effectuées précédemment dans le projet de loi et le texte de l'Unesco est ratifié dans la foulée, presque dans son exhaustivité. La Suisse veut faire figure de bon élève. La Convention de l'Unesco ratifiée en 2003 entre en vigueur en 2005. La définition du bien culturel est précisée par rapport au texte initial de l'Unesco (une différence est introduite en bien mobilier et immobilier, les fresques ou mosaïques appartenant par exemple à la deuxième catégorie). L'innovation majeure se situe sans doute dans la modification du statut des ports-francs : l'entreposage en ports-francs est désormais considéré comme une importation en Suisse, et non plus comme une importation sur territoire douanier étranger. Les musées sont aussi nommés en tant qu'organe de veille et le devoir de diligence n'incombe plus seulement à l'acheteur, mais aussi au vendeur¹⁷⁷.

A partir de là, quelques changements s'opèrent dans le paysage du commerce de l'art en Suisse : les départements de gestion d'art des banques suisses ferment, comme l'Art Banking d'UBS (Union des banques suisses) en 2009, Christie's et Sotheby's rapatrient une grande majorité de leurs activités à Paris, Londres et New York, le principal gérant des ports-francs de Genève ouvre une succursale à Singapour et y déplace la majorité des services précédemment proposés, les saisies dans les ports-francs de Genève deviennent régulières¹⁷⁸, la Fondation du

¹⁷⁷ Art. 15-16 et 17, LTBC, 2003.

¹⁷⁸ Et une communication sur la transparence des ports-francs s'installe, voir pour exemple l'article de Jean-Michel Verne, « Le Port Franc de Genève n'est pas une zone de non-droit », *Tribune de Genève*, 8 juin 2016, bien que la communauté internationale reste sceptique sur le sujet, voir l'article de *la Tribune de Genève* du 12 octobre 2016 « Les ports-francs dans le viseur de Paris », disponible sur : <https://www.tdg.ch/geneve/Les-Ports-Francs-dans-le-viseur-de-Paris/story/21205959> [consulté pour la dernière fois le 28 avril 2018].

Droit de l'art à Genève prend de l'ampleur et organise régulièrement conférences, séminaires ou colloques¹⁷⁹.

Il est difficile de noter quelle a été et quelle est actuellement la situation exacte concernant les objets ethnographiques dans ce paysage d'exportations et d'importations légales et illégales, en Suisse et dans les autres pays. En effet, les statistiques présupposent d'opérer une catégorisation des objets en circulation et les objets ethnographiques ne possèdent pas leur propre catégorie au sein des douanes : ils sont considérés soit comme des objets archéologiques, soit comme des objets d'art, soit comme des objets sacrés ou rituels. En outre, l'appartenance à l'une ou l'autre catégorie peut changer selon les douanes ou les époques. Finalement, si certains signes nous montrent que le trafic d'objets ethnographiques est très certainement important – pièces non datées, de provenance inconnue ou avec très peu d'informations, arrivant de régions en conflit ou en développement à des moments où la demande sur le marché est forte, pendant les foires, par exemple – il est très difficile de dégager des preuves tangibles.

En outre, la politique en matière de lutte contre le trafic d'objets culturels de la France, de la Suisse et de la Belgique se concentre en premier lieu sur leur propre patrimoine, comme en témoigne la réponse du Conseil Fédéral en faveur d'une ratification d'Unidroit. En deuxième lieu, le trafic international reste majoritairement un trafic de pièces archéologiques – italiennes et grecques notamment – et les organes internationaux de lutte se concentrent bien souvent en priorité sur celui-ci. Une majorité des acteurs du marché de l'art soutient en outre que presque aucune pièce de qualité n'est encore présente dans les pays concernés, tous les objets se situant maintenant majoritairement en Europe ou aux États-Unis, et que les objets sont davantage en sécurité dans les collections

¹⁷⁹ La Fondation pour le droit de l'art est créée en 1991 et devient en 2009 un centre de droit autonome et en 2012-2013 la chaire de l'Unesco en droit international de la protection des biens cultures y établit ses quartiers, sous l'égide de Marc-André Renold. La fondation compte dans son conseil de direction en 2014 le directeur du Musée d'art de Genève, la directrice de Sotheby's Genève, la directrice du Musée d'art et d'histoire de Fribourg, la vice-présidente de Christie's et la directrice de Christie's Genève.

européennes que dans leurs pays d'origine où les conditions de conservation sont jugées mauvaises¹⁸⁰.

Finalement, les trafiquants ont au fil des ans développé certaines stratégies pour requalifier et redocumenter les pièces une fois exportées : la Convention de l'Unesco n'étant pas rétroactive, la majorité des pièces issues du trafic illicite sont attribuées à des collections antérieures à 1970, par exemple.

L'Unesco n'est pas la seule organisation à mettre en place des outils de lutte contre le trafic de l'art, dès les années 45. L'ICOM naît en effet au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale et fera petit à petit de la lutte contre le trafic illicite des biens culturels l'une de ses priorités. Des listes rouges sont mises en place, en collaboration avec Interpol¹⁸¹ ; dès 1986, un code de déontologie est développé, recadrant le rôle des musées dans le trafic illicite¹⁸² ; depuis 2005, une réglementation en collaboration avec l'OMPI (Organisation mondiale pour la propriété intellectuelle) permet de donner un cadre à la restitution des biens culturels par les musées¹⁸³. Les réflexions au sein des musées questionnent de plus en plus les pratiques des professionnels, non seulement en interrogeant leur déontologie, mais tentent aussi de positionner l'institution muséale comme la garante du droit et de la régulation, comme en témoignent les nombreuses

¹⁸⁰ On trouve trace de ces propos à de nombreuses reprises et l'on pourrait multiplier les exemples : lors d'un Café Tribal organisé par Tribal art Magazine durant la foire *Parcours des Mondes 2015* qui réunissait la restauratrice Anne-Catherine Kenis, Olivier Langevin directeur du laboratoire QED (laboratoire d'analyses scientifiques) et Marc Ghysels radiologiste et spécialiste des scanners de sculptures, de nombreux collectionneurs présents dans la salle ont soulevé cet argument : les pièces doivent être sorties de leur pays afin de bénéficier des restaurations et études thermoluminescentes de datation, souvent financées par les collectionneurs eux-mêmes.

¹⁸¹ La base de données des *red list* est disponible sur le site de l'ICOM (et relayée sur le site d'Interpol) à l'adresse <http://icom.museum/resources/red-lists-database>. [consulté le 11 avril 2018].

¹⁸² Spécifiant notamment qu'« aucun objet ou spécimen ne doit être acquis par achat, don, prêt, legs ou échange, si le musée acquéreur n'est pas certain de l'existence d'un titre de propriété en règle » (point 2.2), que les musées doivent s'assurer que les objets n'ont pas été illégalement acquis (point 2.3 devoir de diligence) ou qu'ils ne doivent pas participer au trafic illicite (point 8.5). Le code de déontologie est disponible à l'adresse : http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_fr.pdf. [consulté le 11 avril 2018].

¹⁸³ Voir <http://www.wipo.int/amc/fr/center/specific-sectors/art/icom/rules> [consulté le 11 avril 2018].

publications de l'ICOM à ce sujet depuis les années quatre-vingt (Desmarais, 2015, Murphy, 2016).

2.3.3 Bilan : les relations entre les marchés et les musées après la Seconde Guerre mondiale

La période de l'après Seconde Guerre mondiale se caractérise donc par le développement d'une réflexion sur la propriété des biens culturels, ainsi que, par écho, un développement des réglementations à leur sujet.

L'essor du marché au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale favorise le trafic illicite et un rôle de plus en plus grand est attribué aux musées dans la veille et la lutte contre ce trafic. Ce contexte a pour conséquence de tendre les relations entre les marchands, considérés comme les principaux acteurs du développement du trafic, et les musées, considérés comme les principaux acteurs de la lutte contre ledit trafic. Le contexte favorise moins les relations entre marchands et musées, par opposition aux années vingt, où nous avons vu que le mécénat de marchands était régulier et le système plus hybride.

Finalement, un repositionnement géographique s'opère dans la répartition des ventes. Paris et New York gagnent les places de leader du marché au détriment de Londres, un mouvement qui s'amorce dès la fin des années quatre-vingt pour être entériné dès 2001. Les deux capitales deviennent les places fortes du marché et les acteurs naviguent fréquemment entre les deux sites comme Helena Rubinstein, par exemple, qui vivait entre les deux villes. Cette cartographie est restée inchangée depuis et a conditionné le choix des lieux et des acteurs pour cette recherche comme nous le verrons *infra*¹⁸⁴.

2.4 DE QUELQUES POINTS SAILLANTS

L'historique que nous venons de passer en revue devait permettre, comme nous le soulignons dans l'introduction, de mettre en évidence, en parallèle, les étapes essentielles qui ont structuré le contexte actuel dans lequel évoluent aujourd'hui les musées d'ethnographie et les marchés, mais aussi, les points saillants retenus et mis en valeur par les acteurs du champ. Parfois, ces deux axes se sont

¹⁸⁴ Voir Chapitre 3, 3.1.4 Bilan : les relations entre les musées et les marchés entre 1980 et 2006, p. 181.

recoupés ; parfois, j'ai souligné l'absence de certains points ou la vision particulière des acteurs concernés. Trois éléments me semblent finalement émerger : la façon dont l'historique a été peu à peu mythologisé, les rapprochements fréquents avec d'autres formes artistiques et, finalement, le début d'une fracture entre le musée et la discipline dont il est censé être l'émanation.

2.4.1 La construction d'un récit mythique

Nous avons vu qu'il y avait, pour les acteurs du champ, une transmission particulière d'une histoire particulière. Qu'il s'agisse des marchands, des conservateurs de musées, des commissaires-priseurs ou des différents experts, il existe tant dans les discours informels que dans les formations officielles, une histoire canonique transmise d'une façon précise : parler de l'histoire de ces objets ne signifie en effet presque jamais parler de leur histoire, mais bien davantage parler de la rencontre de ces objets avec l'histoire européenne de l'art. Ainsi, pour exemple, le cours proposé à l'École du Louvre par Manuel Valentin en 2015-2016, chercheur au Musée de l'Homme, et intitulé « Histoire de l'art africain », se structure autour de l'identification de cinq paliers de la rencontre de ces objets avec l'Europe¹⁸⁵. Le cours similaire proposé pour les arts océaniques par le conservateur du Département des arts océaniques du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Philippe Peltier, se construit sur le même modèle, identifiant les étapes de la rencontre des productions océaniques avec les Européens¹⁸⁶. Pourtant, autant Manuel Valentin qu'Aurélien Gaborit, aussi chargé d'un cours à l'École du Louvre sur les arts d'Afrique, soulignent le polymorphisme de l'histoire de l'art et le fait qu'il existe une vision européenne stéréotypée qui, dans le cas des arts d'Afrique par exemple, met l'accent sur des points précis : le fait que ces objets ont souvent été regardés avec des œillères et donc non pris en compte pour leurs qualités intrinsèques et formelles, cette prise en compte ne

¹⁸⁵ La découverte maritime des Portugais au 16^e siècle, les avant-gardes françaises, l'apport de l'ethnologie, la prise en compte de l'aspect archéologique, puis finalement de l'art contemporain au 20^e siècle.

¹⁸⁶ La première phase est celle de la découverte de ces objets et de leur arrivée dans les musées ; la deuxième phase est celle de la confrontation de ces objets avec les avant-gardes françaises, puis avec les artistes contemporains (cours *Histoire de l'art océanique*, donné par Philippe Peltier durant l'année académique 2015-2016 à l'École du Louvre, Paris).

s'opérant qu'au moment des années trente. Ils mettent en évidence le fait que ce point de vue est stéréotypé, mais continuent cependant de le transmettre en toute conscience, comme l'indiquait Aurélien Gaborit dans son cours d'introduction en 2015 :

« On sait que les objets circulent et l'importance de l'ethnologie et de l'histoire, mais dans les faits, cela n'apparaît pas, car on continue à maintenir une forme de système »¹⁸⁷.

L'histoire de ces objets consiste donc en une approche de leur arrivée en Europe et des raisons de leur conservation. Cette histoire schématisée, avec ses principaux acteurs et ses événements, relève presque aujourd'hui d'une mythologie qui, si on la sait relever du récit mythique, continue d'être transmise et se structure autour de plusieurs points très importants que nous avons vus apparaître en filigrane tout au long de ce chapitre. Les points saillants de ce récit se comptent selon moi au nombre de trois : l'un des plus importants est très certainement l'identification de personnalités, figures de proue le plus souvent issus du monde des marchés de l'art, qui ont œuvré à la reconnaissance des objets ethnographiques en tant que catégorie artistique de l'histoire de l'art européenne. Le deuxième est la caricature faite, en opposition à ces figures de proue, des musées comme lieux d'érudition détachés de tout intérêt pour les formes des objets. Finalement, le dernier point est la négation de liens entre ceux deux partis.

Des expositions universelles à la création des derniers musées, le statut de l'objet ethnographique – œuvre d'art ou objet-témoin ? – ne cesse d'être débattu et questionné. Nous avons vu que, du côté du mythe de l'histoire des objets, une dichotomie entre des ethnologues attachés au statut de témoignage de l'objet et entre des marchands ou esthètes attachés à l'objet comme œuvre d'art ne cesse d'être rappelée et transmise. Cependant, nous avons aussi vu que, dans les faits, les ethnologues prennent aussi très tôt en considération les qualités formelles des

¹⁸⁷ *Histoire des arts d'Afrique 2015-2016*, séance introductive donnée par Aurélien Gaborit, conservateur du Département des collections africaines et du Pavillon des Sessions du Louvre, École du Louvre, Paris.

objets : dans la collecte, mais aussi dans les expositions ou les publications. Cela dépend aussi fortement des personnalités des individus, les politiques pouvant changer d'un conservateur à l'autre par exemple¹⁸⁸. Cette dichotomie ne se vérifie donc pas historiquement dans les faits, mais continue d'être mobilisée, comme nous le verrons avec le contexte de création du Musée du quai Branly-Jacques Chirac à Paris.

Cette opposition entre ethnologues et esthètes se double, comme nous l'avons vu, d'une opposition continuellement remobilisée par les acteurs entre marchands et musées. Si une cristallisation s'observe effectivement dans l'après Seconde Guerre mondiale entre ceux deux sphères professionnelles, dans les faits, elle n'est pas relevante, et même quasi inexistante avant les années cinquante, et la frontière entre marchands et conservateurs ou ethnologues n'est pas toujours bien définie. La différence entre ces deux sphères se situe sur d'autres points que celui de la séparation art-ethnologie, comme le rappelle Maureen Murphy (2009) : les démarches privées (ventes, marchands, etc.) et les mises en scène publiques (actions coloniales, etc.) n'ont pas les mêmes finalités.

2.4.2 Les liens avec les autres formes artistiques

Le deuxième point qui me semble émerger de l'exposé de cet historique est la présence, à chaque étape, d'une autre catégorie artistique dans la structuration et la reconnaissance des objets ethnographiques. Le mythe d'origine du champ, tel que je l'ai présenté, met en exergue l'importance de l'art moderne et des artistes de l'avant-garde artistique parisienne dans la reconnaissance de ces objets. Estelle Fossey (Fossey, 2011) a montré dans sa thèse combien ce mythe était incontournable. L'art moderne est ainsi continuellement mobilisé comme système de compréhension des objets ethnographiques, comme le confirment la plupart des acteurs du champ :

« L'art africain, c'est ce qui a donné naissance pour moi à l'art moderne et c'est ce qui a inspiré une très grande partie des artistes modernes.

¹⁸⁸ Comme nous l'avons vu *supra* avec l'exemple belge, notamment. Voir point Le paradigme esthétique et le plaisir, p. 120.

Complètement. On est en plein dedans. En plus, tous ces artistes étaient collectionneurs, mais ils ne le disaient pas. Aujourd'hui, c'est par des photos d'archives, des témoignages... même des gens comme le Corbusier, Vlaminck, Picasso, tous ont écrit quelque chose sur l'art africain et on le retrouve aujourd'hui. Ils dévoilaient leur fascination pour cet art »¹⁸⁹.

Si l'art moderne possède une importance considérable dans la reconnaissance et la compréhension des objets africains et océaniens – un parallèle largement porté par les marchés comme nous l'avons vu¹⁹⁰, nous avons aussi vu d'autres catégories artistiques émerger au fil de cet historique. Le marché s'est ainsi structuré à la fin du 19^e siècle sur les marchés déjà existants pour l'art oriental et l'archéologie, de nombreux galeristes et marchands ayant étudié ou étant passés par ce marché avant de vendre des objets ethnographiques ; lors du débat sur le statut de l'objet, les arts appliqués et les musées de sciences ou des techniques ont aussi souvent été mobilisés comme catégorie comparative ; finalement, très dernièrement, l'art contemporain, pour la bulle spéculative qu'il a engendrée, est devenu un modèle de marché pour les objets ethnographiques. Comme nous le verrons plus en détail *infra*¹⁹¹, la mobilisation d'autres champs artistiques, notamment par les marchés, est fondamentale pour comprendre la définition du champ qui s'opère et se modifie au fil des époques. Il est donc important d'appréhender le champ de l'objet ethnographique par rapport aux autres champs artistiques et comme catégorie ou partie d'un monde des arts plus large dans lequel ce champ relativement récent cherche négocie sa place.

¹⁸⁹ Entretien mené avec Didier Claes, le 9 décembre 2014 à Bruxelles. Notons aussi que cette idée réapparaît fréquemment dans les entretiens menés par Estelle Fossey et publiés en annexe de sa thèse, comme l'entretien n°2, Galerie Entwistle (annexe I, recueil d'entretiens, p. 24) : « les collectionneurs aujourd'hui aiment bien habiller de l'art tribal avec les tableaux modernes, c'est notre façon de voir les choses et nous avons des difficultés à apprécier les objets pour ce qu'ils représentent dans l'esthétique africaine ».

¹⁹⁰ Notons que nous voyons ici comment les marchés ont porté dans le courant du 20^e siècle le parallèle entre objet ethnographique et art moderne. Nous verrons *infra* comment les marchés ont fait perdurer ces liens aujourd'hui, Chapitre 5, point L'art moderne : légitimer les qualités intrinsèques des objets, p. 393.

¹⁹¹ Voir Chapitre 5, point 5.3.1 Un exemple de stratégie : se calquer sur d'autres marchés, p. 389.

2.4.3 Le début d'une fracture entre les musées et les universités

La situation des années trente jusqu'à la Seconde Guerre mondiale semble illustrer une profonde convergence entre la recherche académique en ethnologie et les musées d'ethnographie : musées-laboratoire, ethnologues-muséologues, etc. Cette époque est l'époque de l'ethnologie focalisée sur l'objet, comme nous l'avons vu et tant en France qu'en Suisse et en Belgique, les conservateurs de musées recherchent perpétuellement à tisser des liens avec la recherche. La volonté de reconnaissance du travail muséal ne se dirige pas uniquement vers le public, mais aussi vers les pairs de l'Université ; l'ethnologie jusque-là logée dans les institutions muséales prend en effet son essor universitaire durant cette période. Les conservateurs multiplient alors les initiatives pour se rapprocher des académies et faire valoir les recherches en musées comme des recherches crédibles dans les milieux universitaires. Une fracture s'amorce entre universités et musées qui trouve son accomplissement avec le développement de l'anthropologie structurale : non plus focalisée sur l'objet, mais sur les relations sociales, la recherche en ethnologie pratiquée et enseignée dans les universités s'affranchit des supports matériels et donc de l'institution qui les conserve. Ce mouvement s'illustre aussi par la disparition progressive mais totale des collections d'universités. Cette fracture sera à l'origine des remises en question du musée d'ethnographie dès les années quatre-vingt : que doit-il conserver, étudier et pourquoi ?