

## ÉTAT DE L'ART ET PROBLÉMATIQUE

### 1.1 ÉTAT DE LA RECHERCHE ET CADRE CONCEPTUEL

Il n'est pas question de s'arrêter dans cette partie sur chacun des titres parus sur le thème du musée d'ethnographie et du marché de l'art africain et océanien. La production pléthorique d'ouvrages sur ces sujets ne ferait que nous mener à une indigestion stérilisant toute réflexion constructive. L'objectif de cette revue de littérature est, tout en honorant l'exercice académique inhérent au travail de thèse, de se frayer un chemin au travers des grandes thématiques qui ont marqué la production littéraire de ce champ. Nous ferons escale aux étapes qui ont pesé dans l'élaboration de la problématique de cette recherche, puisque le but de cet exercice n'est pas d'étaler l'entier des lectures effectuées durant ce parcours, mais bien de guider le lecteur dans l'élaboration de la problématique exposée *infra*.

Trois axes structurent ce parcours : tout d'abord, nous commencerons par les ouvrages ayant suscité les premières interrogations concernant les objets ethnographiques. Ils abordent des thématiques – universalité de l'art, médiation artistique, etc. – qui ont trouvé quelques échos bien après eux et traversent ce travail.

Dans un deuxième temps, nous nous arrêterons sur la littérature davantage centrée sur les expositions, qu'il s'agisse des réflexions sur ce médium en général ou sur des problématiques propres aux expositions des musées d'ethnographie en particulier : mises en scène, scénographie et exposition de savoirs construits en amont sont disséquées pour comprendre notre rapport à l'objet.

Finalement, nous nous arrêterons sur les recherches qui se sont intéressées aux pratiques autour de ces objets, d'une part, et aux processus dans lesquels ces derniers se retrouvent imbriqués, d'autre part : circulation des objets, réseaux d'échanges ou constitution de la valeur. Extirpons de ces trois axes les ouvrages qui ont permis de poser les bases de cette problématique de recherche et ont fourni les concepts opératoires pertinents à son développement.

### **1.1.1 Les premiers développements de la recherche et les thématiques phares autour de l'objet ethnographique**

Quatre réflexions de fonds reviennent régulièrement dans les questionnements liés à l'objet ethnographique et à son exposition : l'art est-il universel ? Quelle différence peut être faite entre l'art et l'artisanat ? Les analyses de l'art doivent-elles l'approcher par sa production ou sa réception ? Comment se sont faits et défaites les liens entre le musée d'ethnographie et la discipline qui lui est associée, l'ethnologie ? Ces quatre questionnements se retrouvent dans la majorité des ouvrages traitant des objets ethnographiques, tel *Primitive art*, résultat de nombreux essais rédigés par Franz Boas entre 1889 et 1916 et publiés en 1927. Dans son ouvrage, qui s'inscrit dans le contexte scientifique de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, Franz Boas applique à l'art le passage du paradigme évolutionniste – les groupes sociaux, même localisés sur des continents différents, traverseraient des stades d'évolution définis et partageraient, au même stade, les mêmes éléments culturels et technologiques – au diffusionnisme et au particularisme historique relativiste. Ainsi, son analyse est moins à proprement parler centrée sur l'art qu'elle n'utilise la thématique de l'art pour s'opposer à certaines théories anthropologiques de l'époque, servant tout autant des objectifs politico-académiques de légitimation de champs que dégageant les principales questions qui ont alimenté le débat sur cet objet et structuré les recherches par la suite – et qui ont donc pesé sur cette recherche en particulier.

#### **L'art est-il universel ?**

La question de l'universalité de l'art, déjà largement discutée en histoire de l'art, en philosophie ou en psychologie au moment où Boas publie son ouvrage<sup>16</sup>, est logiquement reprise dans les analyses anthropologiques et ethnographiques lorsqu'il s'agit de problématiser les productions matérielles des sociétés encore considérées, à l'époque de Franz Boas, comme primitives. L'anthropologie et l'histoire de l'art trouvent ici leur premier point de contact et ne cesseront d'effectuer de constants allers-retours entre leurs sujets de recherche, leurs

---

<sup>16</sup> Par exemple, (Hegel, 1997 [1818-1819], Thurnwald, 1922, Wundt, 1919).

concepts et leurs méthodes<sup>17</sup>. Si depuis quelques années semble s'être créé un schisme tout d'abord académique (par des divergences d'approches sur l'objet), mais aussi professionnel (par les désaccords quant aux pratiques à adopter dans le monde muséal), il est à noter que tel n'a pas toujours été le cas et qu'historiens de l'art et anthropologues se sont influencés mutuellement et rejoins sur de nombreux points d'analyse tout au long du développement des études sur les musées d'ethnographie et l'objet ethnographique. Pierre Lemonnier et Alain Schnapp nous rappellent par exemple les symétries de point de vue entre Francastel et Leroi-Gourhan (2009: 79). Ces deux chercheurs ont posé les premiers approfondissements porteurs concernant la question de l'universalité artistique en différenciant tous deux l'universalité de la fonction esthétique de l'universalité de la beauté<sup>18</sup>. Ces convergences ont été quelque peu oubliées par la suite dans les débats ayant enflammé le – très petit – monde des musées d'ethnographie et des arts africains et océaniques, notamment lorsque la question de l'universalité de l'art est revenue occuper la place centrale des discours concernant l'ouverture du Pavillon des Sessions du Louvre et plus encore, lors de l'ouverture du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, à Paris. L'entrée des arts africains et océaniques au Louvre – musée considéré comme « universel »<sup>19</sup> – a été justifiée par les initiateurs du projet comme une reconnaissance légitime de ces objets en tant qu'objet d'art et des producteurs de ces objets en tant qu'artistes<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Ce rapport entre histoire de l'art et ethnologie est abordé *infra*, au point 1.1.3 : Cadre disciplinaire, p. 77.

<sup>18</sup> « L'art est une des fonctions permanentes de l'homme, la fonction esthétique est universelle, le beau est relatif. » (Francastel, 1956: 7). Cette différence a aussi été opérée par Franz Boas en son temps, lorsqu'il excluait de la catégorie « art » le chant des oiseaux ou un beau paysage : « all of these have esthetic values but they are not art. [...] Form and creation by our own activities are essential features of art » (Boas, 1955: 12).

<sup>19</sup> On peut constater au Louvre que ce principe d'universalité se développe sur deux axes au moins : il concerne la diversité des œuvres possédées et exposées, comme en témoigne la présentation du Louvre par Jean-Luc Martinez sur le site internet du Musée « ses [du Musée du Louvre] collections, qui figurent parmi les plus belles du monde, couvrent plusieurs millénaires et un territoire qui s'étend de l'Amérique aux frontières de l'Asie ». Mais elle recouvre aussi l'avis unanime d'un public diversifié : « Réparties en huit départements, elles contiennent des œuvres universellement admirées ». Ces deux axes de l'universalité dans les musées ont été amplement traités dans d'autres ouvrages : voir par exemple Duncan et Wallach (1980) ou Griener (1980, 2014).

<sup>20</sup> Voir le descriptif du Pavillon des Sessions sur le site internet du Louvre : « Le Pavillon des Sessions ne se veut pas un "musée idéal" ou un condensé de l'histoire culturelle de quatre continents. Il cherche plutôt à être un lieu de reconnaissance légitime de l'art de

Ces assertions ont été largement discutées par Sally Price et la plupart des chercheurs ayant analysé l'émergence du Musée du quai Branly-Jacques Chirac<sup>21</sup>. Revenant sur le principe d'universalité et sur l'origine de sa définition par les philosophes et linguistes notamment (Chomsky, 2009), voire son utilisation par les artistes eux-mêmes (Bernstein, 1976: 7-15), Price compulse dans son ouvrage phare *Primitive art in civilized places* (1991) un grand nombre de citations d'auteurs, d'époques et de lieux différents revendiquant le principe d'universalité dans l'art et mobilisant plus précisément cet argument pour la reconnaissance des objets ethnographiques en tant qu'œuvre d'art (Anonyme, 1970, Kramer, 1982, McGill, 1984, Seligman, 1961). De façon générale, ces derniers considèrent l'art comme inhérent à la nature humaine, tout comme l'est le langage, par exemple. Sally Price (1995: 57) note que cette observation repose sur un principe fondamental : celui de considérer la créativité artistique et le sentiment esthétique – tout comme le langage – comme des aptitudes innées de l'être humain, plutôt que comme des capacités dont l'acquisition relève de mécanismes complexes liés au contexte social, économique, politique, temporel et géographique des individus et des groupes concernés. Le principe d'universalité s'accommode mal d'une approche de l'art comme construit social et collectif.

Ce parallèle entre l'art et le langage, opéré en France par Malraux en son temps<sup>22</sup>, fut repris par Jacques Kerchache (1988: 488) pour qui ces objets « sont assez riches pour exprimer cet alphabet de signes-mères, de matrices auxquelles l'homme d'aujourd'hui, dans sa quête nécessaire d'universalité, peut et doit

---

peuples longtemps méconnus ou sous-estimés qui représentent les quatre cinquièmes de l'humanité. Leur entrée au Louvre marque un tournant dans l'histoire du regard que l'Occident porte sur les arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques » (<http://www.louvre.fr/departments/le-pavillon-des-sessions>, consulté le 27 février 2017). Je reviens plus amplement sur le processus qui a amené au développement de cette politique muséale aux chapitres 2 et 6 (point 6.2.3 Les publics : la réception, p. 445).

<sup>21</sup> Tous les citer ici serait fastidieux, mais le lecteur pourra se référer notamment au numéro spécial du *Débat* sorti en 2007 ou à l'ouvrage de Benoît de l'Estoile publié la même année, ou encore à l'enquête de Sally Price, menée en 1991.

<sup>22</sup> « Faut-il supposer que l'être humain porte en lui un langage de formes qui transcende les civilisations » (Malraux, 1976: 311). Notons qu'outre être un langage (exprimant les sentiments, la volonté, etc. de quelqu'un), l'art peut aussi « parler de lui-même », un principe décrit, par Pierre Bourdieu par exemple (2001 [1969]), sur les mêmes arguments que ceux contre l'assimilation de l'art à un langage.

puiser ». Comme l'analyse Benoît de l'Estoile (2007b: 374), le projet kerchachien « est analogue aux utopies de certains linguistes au 19<sup>e</sup> cherchant à reconstituer une langue originelle, prébabélique, de l'Humanité ».

Cette comparaison entre l'art et le langage sert des considérations politiques fortes. Envisager l'art, comme le langage, inné et donc commun à toutes les cultures permet de considérer l'art comme une porte d'entrée à la compréhension – et donc à la reconnaissance – de l'Autre. Modulées différemment selon les époques, ces utilisations politiques se rejoignent cependant globalement dans la volonté de positionner un pays sur l'échiquier international, et ce notamment par l'intermédiaire de l'institution muséale, ce qui explique peut-être sa récurrence dans la quasi-totalité de la production littéraire concernant ce champ<sup>23</sup>.

Cette problématique est donc une des étapes importantes de notre parcours au travers de la littérature sur le sujet : relançant les débats lors de l'ouverture du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, elle met en lumière les difficultés inhérentes à l'utilisation du vocable « art » dans la dénomination – et donc la définition – de l'objet ethnographique. Plus encore, elle questionne la définition de l'institution conservant et exposant ces objets, remettant en cause son rôle et sa place dans des sociétés où les enjeux politiques, économiques et sociaux sont en constante modification. Finalement, elle force à s'interroger sur la pertinence d'une discipline fondée sur cet objet en particulier, point sur lequel je reviendrai plus loin<sup>24</sup>.

### **De l'art ou de l'artisanat : la prééminence de la forme et des techniques**

Tout comme l'universalité de l'art, les qualités formelles d'un objet et la virtuosité technique nécessaire à leur réalisation sont des thématiques importantes des études sur l'objet ethnographique : les techniques de production touchent au rapport entre geste et idée, entre pratiques et représentations, entre le projet de

---

<sup>23</sup> Volonté de la France de se distinguer, voire de s'opposer à d'autres politiques, lien avec les politiques (néo)coloniales en cours, etc. Tous ces enjeux sont largement décrits et comparés selon les différentes époques, depuis le début des expositions universelles jusqu'à l'ouverture du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, par Benoît de l'Estoile (2007b). Un exemple de ces volontés politiques est donné au travers des expositions, au chapitre 6 (point Les auteurs des contenus et le choix des contenus, p. 418).

<sup>24</sup> Voir *infra*, point 1.3 Cadre disciplinaire, p. 77.

l'œuvre s'élaborant dans l'esprit de l'artiste et sa capacité à réaliser cette idée dans la matière, au travers de son geste.

Cet intérêt pour la culture matérielle et ses techniques de production se développe dès les années quarante, dans le sillage d'André Leroi-Gourhan notamment. Par sa théorie *tendance-fait* (1971-1973 [1943]) – selon laquelle les hommes effectuent une action en recourant aux moyens les plus adaptés à sa fin, compte tenu des contraintes physiques qui pèsent sur cette action –, il se range de façon plus ou moins marquée du côté d'un déterminisme de la matière et de l'environnement sur la production matérielle. Ces questions seront reprises bien après lui et, très récemment, de façon notable par Tim Ingold qui livre dans ses recherches, et peut-être de façon plus prégnante dans *Making : anthropology, archeology, art and architecture* (2013), une théorie sur la création. Ce dernier postule un rapport entre la matière et l'individu qui la travaille, l'objet n'étant jamais que la copie matérielle de l'idée qui l'a précédée. Cette théorie qui invite à penser l'objet comme un matériau est une proposition novatrice qui permet d'échapper à l'impasse consistant à les penser comme des objets destinés à une finalité précise. C'est que la question de l'utilité ou de la fonction de l'objet artistique traverse les recherches en socio-anthropologie de l'art et prend une importance significative dans le cas de l'objet ethnographique.

Penser la forme, c'est aussi penser le rapport de la forme à la signification et toucher alors les questions plus larges de rapport entre esthétique et fonction ou, comme le formulera plus tard Pierre Francastel, entre les niveaux technique, fonctionnel et significatif (Francastel, 1968: 1723). Bien que, dès les années cinquante, ce dernier, considérant ces trois niveaux comme inhérents à tout objet d'art, évacue la dichotomie communément opérée entre esthétique et significatif, de nombreux scientifiques à sa suite mobilisent les catégories d'art et d'artisanat et les différencient, faisant relever la première du registre esthétique et la seconde du registre fonctionnel ou technique (Vogel, 1988).

Notons que cette distinction a été remise en question et déconstruite à toutes les époques et dans la plupart des disciplines : de la *technè* grecque qui conjugue art et fonction (Vernant, 2005 [1965]) à Sophus Müller évoquant la « *Kunstindustrie* » (Müller, 1897: 191) – traduit « *artistic industry* » par Franz

Boas (1955: 22) – en passant par le Musée de l’Homme qui défend dès sa fondation une mise en valeur tant de la forme des objets que de leurs fonctions (Soustelle, 1931), Henri Focillon qui postule un mi-chemin entre l’objet d’art et l’objet fonctionnel ou signifiant (2000 [1943]: 1) ou Jacques Hainard pour lequel l’esthétisme était une part inévitable de la présentation des œuvres, sous peine de voir « l’effet trésor auquel nous sommes soumis » complètement anéanti (Hainard, 1985: 164) : les chercheurs et professionnels de musées – philosophes, historiens de l’art, ethnologues ou muséologues, dans leurs écrits ou leurs pratiques – sont nombreux à tracer une voie médiane déconstruisant la dichotomie art-esthétique *versus* artisanat-fonctionnel, celle-ci ayant parfois glissé en une opposition entre « objet d’art » et « objet de civilisation », et plus récemment entre, respectivement, « objet d’art non occidental/premier/africain/etc. » et « objet ethnographique », cette distinction sémantique nous renvoyant directement aux enjeux mentionnés précédemment concernant la définition de l’objet<sup>25</sup>.

La question de l’intérêt de l’objet ethnographique est centrale dans les discours et les pratiques des différents acteurs de ce champ : la beauté de l’objet, et donc une forme d’existence de l’objet pour lui-même, est souvent opposée à sa fonctionnalité, dont la prise en considération est vue comme une oblitération de ses qualités purement esthétiques. De façon plus complexe, la fonctionnalité et l’usage d’un objet sont aussi parfois perçus comme des éléments constitutifs de ses qualités esthétiques ; cette approche, qui s’est posée de façon prégnante avec les objets ethnographiques, questionne plus largement toutes les formes d’art liées aux objets utilitaires (design, art appliqué, etc.) et constitue les fondations des réflexions sur la valeur de ces objets.

### **Art par réception et art par production : la place de la médiation**

« I can give at least a few examples which illustrate that the artist has not in mind *the visual effect* of his work, but that he is stimulated by *the pleasure of making* a complex form »<sup>26</sup>. (Boas, 1955: 25)

---

<sup>25</sup> Voir *supra*, dans le préambule sémantique le point Un objet polysémique, p. 19.

<sup>26</sup> « Je peux donner au moins quelques exemples qui illustrent que l’artiste n’a pas en vue *l’effet visuel* de son travail, mais qu’il est stimulé par *le plaisir de faire* une forme complexe ».

Comme le souligne Franz Boas, qui reste notre guide dans ce parcours au travers des questionnements fondamentaux sur les objets ethnographiques, chacun des axes évoqués ci-dessus (l'universalisme de l'art ou de la beauté ainsi que l'importance de la technique) peut s'interroger tant sur le moment de la production que sur celui de la réception de l'objet comme œuvre d'art. L'art se définit alors soit par des caractéristiques propres aux intentions et aux qualités du *producteur*, soit par les aspects émotionnels ou signifiants ressentis ou compris par le *récepteur*.

Les recherches sur l'art se sont très longtemps focalisées sur l'une ou l'autre option<sup>27</sup>. Si ce débat producteur-récepteur s'est souvent résolu par la prise en considération des deux options<sup>28</sup>, il a cependant vu son élargissement avec les premières études sur les médiations de l'œuvre d'art, envisageant les étapes entre la production et la réception de l'objet. Théorisant ces deux moments, Alfred Gell (1998) parle d'*artist* (artiste) et de *recipient* (destinataire) et envisage l'intervalle entre les deux comme un *art nexus* où « l'art se fait ». Se basant sur ces analyses, Nathalie Heinich (1998) envisage la médiation, comme la totalité des étapes entre le *producteur* et le *récepteur* de l'œuvre. Considérer ces étapes, qu'elles consistent en des individus (collectionneurs, critiques, guides, etc.) ou des institutions (le musée, le marché), brouille voire annihile les frontières entre le moment où l'objet est produit et le moment où il est reçu. Ouverte par Raymonde Moulin notamment dans son étude des marchés (1967, 1992) pour le champ de l'art classé et contemporain, et par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini pour les objets ethnographiques avec leur recherche sur les collectionneurs (2008), l'étude des médiateurs de l'art permet, comme le rappelle Nathalie Heinich,

---

<sup>27</sup> Ainsi, les travaux en sociologie de la réception se sont concentrés sur les publics, avec l'importation des enquêtes statistiques dans le monde de la culture (Bourdieu et Darbel, 2001 [1969]), sur le goût, en questionnant les préférences esthétiques (Bourdieu, 1979), ou sur la perception esthétique en abordant les conditions qui permettent l'existence d'un jugement esthétique (Levasseur et Véron, 1983).

<sup>28</sup> Déjà à son époque, Franz Boas conclut son ouvrage sur l'affirmation que l'art réside en deux choses, l'émotion et la technique. L'émotion ressentie par le récepteur lors de son observation de l'œuvre, la virtuosité technique imprimée dans l'œuvre par son producteur. Pour lui, les formes qui ne proviennent pas de la main de l'homme, mais face auxquelles l'on peut quand même ressentir un plaisir esthétique, tel le chant d'un oiseau ou un paysage, ne sont pas des œuvres d'art. Ainsi, pour faire de l'art, il faut un producteur et un récepteur (Boas, 1955: 349).



d'éviter certains écueils conceptuels et méthodologiques observés jusque-là dans les recherches sur l'art (Heinich, 2001). En pensant l'art en réseau(x), les études sur les médiations prennent davantage en compte les systèmes de relations (et les flux) entre (et de) personnes, d'institutions et d'objets.

### **L'importance du musée d'ethnographie pour l'ethnologie. Ou l'inverse ?**

L'ouvrage de Franz Boas est une anthropologie de l'objet ethnographique, défini comme tel par un ethnologue même, au travers de ses développements théoriques, mais aussi par son implication au sein d'institutions muséales<sup>29</sup> : il illustre le lien ambivalent qu'entretiennent l'ethnologie en tant que discipline académique et l'institution muséale qui est censée en être l'émanation. Son ouvrage n'est que peu dissociable de l'actualité de la discipline anthropologique du 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècle et de l'actualité muséale de l'époque<sup>30</sup> : au début du 20<sup>e</sup> siècle, les objets font une entrée massive dans les musées d'ethnographie<sup>31</sup>. Les conservateurs de musées eux-mêmes livrent une grande production d'analyses de leurs pratiques, dès la fondation des musées à la fin du 19<sup>e</sup> (Jomard, 1831, 1845, Siebold, 1843), lors de leurs développements durant le 20<sup>e</sup> siècle (Gabus, 1975, Jamin, 1998, Rivet, 1936, Van Gennep, 1914 (2005)) et jusqu'à récemment (Hainard, 1985)<sup>32</sup>. Dans un mouvement inverse, de nombreux ethnologues, alors pourvoyeurs des objets de musée, réfléchissent au statut de l'objet et au rôle de l'institution censée les conserver. Ces réflexions, qui mûrissent dans tous les pays où se développe l'ethnologie, se nourrissent d'échanges internationaux et de discussions entre conservateurs et ethnologues, à une époque où aucune frontière nette ne sépare les

---

<sup>29</sup> Comme la plupart des ethnologues du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècle (Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan, etc.), Franz Boas est proche des musées : il passe par le musée ethnographique de Berlin et est assistant au Musée d'histoire naturelle de New York (Hatoum, 2013, Kalinowski, 2015). Je reviens de façon plus détaillée sur les liens entre les musées d'ethnographie et l'ethnologie dans la partie historique (Chapitre 2 : 2.2.2 Le développement des musées d'ethnographie, p. 105).

<sup>30</sup> Sans refaire ici une histoire approfondie du développement de l'anthropologie et de l'ethnologie en Europe et aux États-Unis, on peut se référer sur ces questions à l'excellent panorama tracé par Serge Reubi pour la Suisse (Reubi, 2011) et par Benoît de l'Estoile pour la France (Estoile, 2007b).

<sup>31</sup> Voir *infra*, Chapitre 2, point L'accroissement des collections par les expéditions et collectes, p. 105.

<sup>32</sup> Notons que si certaines publications existent, les pépites des réflexions se trouvent en grande majorité dans les correspondances des conservateurs et chercheurs.

professions, ni aucun titre ne vient consacrer une formation<sup>33</sup>. Ainsi, dans les années qui suivent la création des premiers musées d'ethnographie, le développement des musées et leur mutation entraînent de nouvelles analyses, de même que les réflexions sur l'objet ou l'art développées dans les milieux académiques et l'évolution de l'anthropologie poussent les musées d'ethnographie à de fortes remises en question. Les réflexions sur l'objet ethnographique, sur l'ethnologie comme discipline académique et sur le musée d'ethnographie sont donc intrinsèquement liées. Il n'est alors pas étonnant que le débat sur le rôle du musée d'ethnographie et le statut de son objet – et la production littéraire sur ces questions – ait repris en France lors du projet de création du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, dès la fin des années quatre-vingt-dix<sup>34</sup>. Ce débat s'oriente aujourd'hui majoritairement sur deux axes : l'histoire du musée d'ethnographie et sa place actuelle dans la société, d'une part, et le statut de l'objet ethnographique, sa documentation, sa conservation et son exposition, d'autre part (Bal, 1994, Desvallées, 1990, Leyton et Damen, 1993, Stocking, 1985).

Ce débat ne se circonscrit évidemment pas au contexte français, voire francophone, comme l'atteste l'analyse majeure livrée par Glenn Penny sur le contexte germanique, *Ethnology and ethnographic museums in imperial Germany* (Penny, 2002). Dans ce dernier, Penny brasse dans une approche historique les principales thématiques de la constitution des collections ethnographiques, mettant en avant l'importance du réseau tissé par le conservateur de musée, la relation entre l'État et l'institution muséale et définissant trois critères de valeur de l'objet (esthétique, économique et scientifique). Du côté anglophone, les publications apparaissent sensiblement plus tôt, dans la lignée des *post colonial*

---

<sup>33</sup> Par exemple, citons Marcel Mauss, titulaire de la chaire d'Histoire des religions des peuples non civilisés à l'EPHE, puis de la chaire de Sociologie au Collège de France, il est aussi le co-fondateur de l'Institut d'ethnologie de Paris où seront formés une grande partie des enquêteurs de terrain et des administrateurs de colonies censés rapporter des objets au Musée de l'Homme. Il livre un grand nombre de remarques tant sur la collecte d'objets ethnographiques et leur place au musée que sur le statut de l'ethnologie en France et à l'étranger (Mauss, 1994-2008) ; au Royaume-Uni, ce sont les *Notes and queries* qui tiennent lieu de vade-mecum et de première réflexion sur le statut de l'objet ethnographique ; sur les intrications complexes entre la formation d'ethnologue et le travail en musée, voir par exemple de l'Estoile, « Quand les amateurs deviennent professionnels » (Estoile, 2007b: 172-177) ou Ira Jacknis (1985).

<sup>34</sup> Avec (Collomb et Alii, 1999, Dubuc et Turgeon, 2002, Dubuc et Turgeon, 2004, Jamin, 1998).

*studies* et des *critical heritage studies* (Jones, 1993, Karp et Lavine, 1991, Roberts; Vogel et Muller, 1994) et la pierre angulaire de ces développements reste l'ouvrage édité par George Stocking (1985). Reprenant les thématiques de constitutions et de présentation des collections, les différentes contributions se concentrent sur les musées américains à partir de la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle et soulignent l'antagonisme entre chercheurs et conservateurs de musée qui se développe petit à petit durant le 20<sup>e</sup> siècle.

Sur cette lancée et à la même époque – la fin du 20<sup>e</sup> et le début du 21<sup>e</sup> siècle, de nombreuses analyses historiques des musées d'ethnographie voient le jour, centrées tant sur l'histoire particulière d'objets que sur l'histoire des institutions ou de leurs fondateurs ; ainsi sont abordées la vie du Musée de l'Homme (Dias, 1991, Dubuc, 1998, Gorgus, 2003, Zerilli, 1998), celle du Musée royal de l'Afrique centrale (Corbey, 1999, Couttenier, 2005, 2015), ou celles des institutions suisses – certes de façon plus confidentielle – (Gonseth; Hainard et Kaehr, 2005, Reubi, 2011), ces publications étant souvent le fait d'événements commémoratifs ou de rénovations des institutions muséales. L'entrée dans le 21<sup>e</sup> siècle marque en effet une refonte générale du paysage des musées d'ethnographie, puisqu'ont rouvert successivement le Pavillon des Sessions (2000) et le Musée du quai Branly-Jacques Chirac (2006) à Paris, le Musée des Confluences à Lyon (2014), le Musée d'ethnographie de Genève (2014), le Musée de l'Homme à Paris (2015), le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren (2018) et le Musée d'ethnographie de Neuchâtel (2017).

Ces publications majoritairement historiques pointent la caractéristique principale de l'ethnologie (se développer en parallèle – et presque parfois sur la base – du musée d'ethnographie et de ses collections), s'intéressent aux manifestations exhibant l'objet ethnographique (posant là les prémisses des analyses sur les dispositifs) et mettent en exergue la politique coloniale et le poids de cet héritage dans l'actualité des musées d'ethnographie et le devenir de leurs collections. L'ouvrage de Benoît de l'Estoile constitue une pierre angulaire de ces approches : toujours dans l'élan de réflexion que le Musée du quai Branly-Jacques Chirac a suscité dès les rumeurs de sa création, de l'Estoile a pour objectif d'analyser les façons dont « le monde est donné à voir » au travers des expositions (Estoile,

2007b: 12). Il propose ainsi tant un descriptif historique des expositions et musées d'ethnographie en France qu'une analyse des dispositifs de présentation des objets. Livrant un examen des discours dont l'objet est le support, Benoît de l'Estoile note que les expositions concilient *une mise en scène* (une présentation esthétique et plaisante des objets), *une mise en ordre* (une proposition de classement) et *une mise en forme du monde* (la matérialisation de cette vision du monde) (Estoile, 2007b: 22). Loin de se limiter au contexte français, de l'Estoile aborde aussi dans une optique comparative le cas d'autres musées à travers le monde, permettant un recul sur la crise du musée d'ethnographie et les différentes méthodes choisies pour la résoudre. Cette comparaison entre différents contextes et différentes institutions (dont le point commun est défini comme étant la constitution de collections ethnographiques) est aussi l'objet principal de la recherche de Maureen Murphy (2009). Celle-ci revient sur l'histoire des musées d'ethnographie en France et aux États-Unis et – outre un retour sur les contextes de création des musées d'ethnographie français et américains – met en évidence le processus de découverte et de reconnaissance des arts africains et océaniens, les échanges entre ces deux pays et les variables économiques, politiques et sociales qui ont influé sur le développement des institutions et de leurs expositions.

La caractéristique principale commune à la majorité de ces ouvrages est de traiter en parallèle la définition de l'objet de recherche (*qu'est-ce que l'objet ethnographique ?*) et les enjeux soulevés par ce même objet de recherche (*quelles sont les problématiques qui lui sont liées ?*). Le développement de la littérature au sujet de l'objet ethnographique, de son entrée dans les collections des musées occidentaux, de son statut et de sa définition a donc émergé en parallèle de grandes entreprises muséales, floutant la séparation entre les productions scientifiques émanant de l'université et celles émanant du musée et nous rappelant la complexité de la distinction même des rôles de chercheurs et de conservateurs et d'une séparation nette des productions littéraires entre données de premières mains (productions écrites des acteurs en jeu dans le champ étudié) et littérature académique (productions critiques et analyses scientifiques).

### **Bilan : l'artification**

Le point commun le plus intéressant à toute la littérature mentionnée jusqu'ici est le développement en parallèle du champ de recherche consacré à l'objet ethnographique et de ce qui sera défini *a posteriori* par le concept – popularisé par Nathalie Heinich et connaissant depuis ses années de gloire – d'*artification*<sup>35</sup>. Cette dernière aborde d'ailleurs « les arts premiers » comme un des exemples d'artification dans son ouvrage majeur sur le concept (Heinich et Shapiro, 2012). Pour elles, on ne peut parler d'artification des objets ethnographiques qu'à partir du moment où il n'est plus question d'un goût personnel – comme cela pouvait être le cas avec les avant-gardes artistiques parisiennes ou les marchands d'art discutant des qualités esthétiques des objets – mais « dès lors que la caution et l'argent publics sont en jeu » : lorsque ces derniers sont impliqués, les responsabilités ne sont plus personnelles – et donc non plus relatives au goût – mais publiques – et donc relatives aux valeurs.

Le concept d'artification est central à ma recherche, car l'artification des objets ethnographiques induit, selon le développement qu'Heinich et Shapiro opèrent de ce concept, un changement au niveau des valeurs, qu'elles soient morales, économiques ou esthétiques. En outre, en incluant le développement muséal ainsi que les processus artificatoires liés au « passage à l'art », le développement du concept d'artification ainsi proposé nous permet de penser dans sa totalité l'entrée des objets non occidentaux dans le champ de l'art et dans les musées ou, plus exactement, de remarquer la prise de conscience médiatique, populaire, politique et scientifique de leur entrée dans le champ de l'art et dans les musées, induisant par là une explosion de la production écrite – scientifique ou non – au sujet de ces objets.

#### **1.1.2 L'appropriation de l'altérité au travers du dispositif**

L'importance de l'institution muséale dans les recherches sur les objets ethnographiques ne s'illustre pas uniquement dans les réflexions sur le statut de l'objet et sur le rôle du musée. Un axe important concerne les analyses des

---

<sup>35</sup> En effet, si le terme d'artification revient aux auteures de l'ouvrage du même nom, la notion qu'il véhicule, aussi entendue comme « passage à l'art » est bien antérieure à cette publication, voir par exemple le travail de Bruno Péquignot (2007) ou de Brian O'Doherty (1976-1981).

expositions des objets ethnographiques : une fois l'objet collecté (et les critères décidant ou non de sa collecte, puis de sa conservation, définis), comment est-il présenté au public et de quel message est-il le vecteur ? Ce questionnement s'inscrit dans un développement général des études concernant les expositions, dans un contexte de définition de la muséologie, voire de l'expologie, comme discipline de recherche à part entière, ainsi que de l'intérêt pour les dispositifs, tant dans l'utilisation conceptuelle de ce terme que dans ses usages pratiques concrets.

### **Si l'art est un langage, l'exposition est-elle un message ?**

Nous avons vu que les objets considérés comme signes et la créativité artistique appréhendée comme langage étaient des axes importants dans la réflexion sur l'universalité de l'art et, par conséquent, un argument important de la reconnaissance, voire de la revendication, des objets ethnographiques dans le champ de l'art. Considérer l'art comme une parole et l'œuvre comme un lexème nous conduit à envisager l'ensemble des œuvres comme une phrase et l'exposition comme un message.

Le paradigme de l'exposition-média, vecteur d'un message, s'est fortement développé du côté anglophone dès les années soixante et soixante-dix (Barzun; Macluhan et Parker, 1969, Cameron, 1968, Macluhan, 1964) et dans les années quatre-vingt et quatre-vingt dix sous l'impulsion, dans le monde francophone, de l'école d'Avignon et de Jean Davallon particulièrement, même si cette réflexion participe d'un mouvement plus large qui se retrouve aussi dans certaines expositions réflexives (telles celles du Musée d'ethnographie de Neuchâtel sous la houlette de Jacques Hainard, puis de Marc-Olivier Gonseth<sup>36</sup>).

Le parallèle entre l'exposition et le langage surgit au moment des tentatives de définition de l'exposition, à une époque où les chercheurs commencent à se consacrer à l'étude de ce « phénomène » (Davallon, 1986) en particulier. Qu'est-ce qu'exposer, qu'est-ce que mettre en exposition, quels sont les objets exposés ? Les chercheurs tentent de définir le terme même d'exposition et de comprendre

---

<sup>36</sup> Je pense ici notamment à *Objets prétextes, objets manipulés* (02.06-30.12.1984), *Temps perdu, temps retrouvé* (01.06.1985-05.01.1986), *Le salon de l'ethnographie* (03.06.1989-07.01.1990), *Le Trou* (02.06.1990-10.02.1991), *Le musée cannibale* (09.03.2002-02.03.2003) et plus récemment *Hors-Champs* (03.11.2012-29.12.2013).

les enjeux sous-jacents à « la tentation d'exposer ». Fondamentalement, exposer relève donc du discours, comme le rappelle aussi Pierre-Alain Mariaux (2015: 30) « C'est un acte de langage, un texte, une écriture avant d'être quelque chose de visuel ». Cette théorie, qui se développe majoritairement grâce à l'essor des études en muséologie dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, envisage l'exposition comme un processus transmettant un message. L'exposition est ainsi perçue non comme un langage, mais comme un fait de langage – car « elle n'est pas un objet sémiotique standard » (Davallon, 1999) – par tout un pan de la recherche sur les musées (Chaumier, 2012, Davallon, 1986, Letocha, 1992, Niederer, 1984). Suivant cette perspective, l'objet est considéré comme un signe et l'exposition comme un assemblage de signes transmettant une signification (Davallon, 1986).

Poussant plus loin l'analyse de l'exposition, les chercheurs ont non seulement mis en évidence son caractère processuel et dynamique, mais l'ont aussi envisagée comme un résultat en elle-même : l'exposition comme un tout, fini et cohérent, pouvant même être considérée comme une œuvre d'art à part entière, et son commissaire comme un artiste (Bawin, 2014). Cette perspective met en évidence le caractère non seulement médiatique de l'exposition, puisqu'elle transmet un message, mais aussi son potentiel à créer elle-même un propos et du sens : l'exposition est une écriture. Serge Chaumier rappelle cette comparaison en nous décrivant le travail d'Alexandre Dorner au Musée régional d'Hanovre : en 1922, ce dernier avait réagencé son musée comme un livre, en séparant les salles en différents chapitres (Chaumier, 2012: 22). La métaphore de l'écriture et de l'objet signe ou mot est la base de la réflexion de Jacques Hainard et Marc-Olivier Gonseth sur la muséologie de la rupture développée au Musée d'ethnographie de Neuchâtel :

« J'en conclus que le musée n'est rien d'autre qu'un grand dictionnaire ! [...] Un dictionnaire qui définit et analyse des objets jouant eux-mêmes le rôle de mots. En tant qu'exposant, muséographe ou scénographe, notre travail

consiste à raconter une histoire avec des objets. Autrement dit, nous produisons un discours. » (Gonseth; Hainard et Kaehr, 2005: 369).

Comme le stipulent leurs principes d'exposition, sont concernés par cette mise en discours, non seulement les objets, mais tous les éléments exposés : texte, image, son, etc. Cet élargissement de la catégorie d'objet exposé, intégrant en son sein tous les types d'éléments proposés à la vue ou à la compréhension du visiteur, a été conceptualisé par Desvallées au travers de la notion d'*expôt*, traduction du terme anglais *exhibit* utilisé par Duncan Cameron (1968). Suivant la métaphore du langage, l'*expôt* est à l'exposition ce que le phonème serait à la phrase. L'exposition est donc envisagée, tout comme le langage et l'écriture, à la fois comme un outil de création et une création en elle-même.

Une deuxième partie des analyses s'est focalisée sur les outils pertinents à l'étude de ce phénomène de création. Davallon, toujours, propose en 1986 d'analyser l'exposition dans sa conception en amont : quels sont les gestes de mise en exposition ? En effet, comme de l'Estoile le soulignait à propos des expositions ethnographiques<sup>37</sup>, toute exposition passe par un processus de mise en ordre et de classement. Jacques Hainard parle lui de « prélèvement » et de « mise en scène ». Revenir à cette opération de sélection souligne le caractère subjectif de l'exposition et donc sa capacité à médiatiser l'information et non simplement à la transmettre. Il est important de relever que toutes les recherches s'accordent sur un point fondamental : l'exposition produit du sens. Cependant, ce sens n'est pas le seul fait des gestes de mise en exposition ; tout comme l'art, l'exposition peut être envisagée tant du côté de sa production que du côté de sa réception. Les chercheurs et conservateurs de musée soulignent unanimement l'importance du public dans la construction du propos délivré par une exposition :

« Une exposition ne se laisse pas enfermer de la sorte tant il est vrai qu'on ne la parcourt pas comme on le ferait d'un livre. Il serait par conséquent préférable, au niveau le plus général et le plus éloigné, de la considérer

---

<sup>37</sup> Voir *supra*, Chapitre 1, point De l'art ou de l'artisanat : la prééminence de la forme et des techniques, p. 47.



comme un hypertexte, concept rendant mieux compte du contenu discursif (textuel et visuel) auquel le visiteur est exposé et de la grande liberté de mouvement et de cadrage qu'il conserve tout au long de sa visite - il reconstruit son propre fil conducteur en fonction des segments d'exposition sur lesquels il focalise et de ceux qu'il laisse hors-champs » (Gonseth, 2000: 159).

L'exposition est un lieu à parcourir et à s'appropriier et il est important, comme le souligne aussi Serge Chaumier (2012: 32), de rester attentif aux « différentes possibilités d'usage de l'exposition »<sup>38</sup>. Ainsi, s'intéresser à la réception de l'exposition pose la question, plus largement, de l'impact et des conséquences de l'exposition : quel est l'usage fait de l'exposition par rapport à son objectif ? Les chercheurs ont ainsi souligné les aspects identitaires que toute exposition mobilise, la création d'un attachement à une histoire, à un territoire, à des objets ou au récit formulé. Un élément important se dessine alors dans ces analyses : la sélection des expôts et de leur exposition a un effet de mise en valeur, dans le sens où elle permet l'octroi d'une valeur supplémentaire, à savoir celle de légitimation : la sélection des objets prouve qu'ils ont assez de valeur pour être sortis d'une masse et pour qu'un discours soit porté sur eux.

L'exposition crée donc un sens général, mais plus encore, les recherches mettent en évidence le déplacement de sens que le processus d'exposition opère sur chacun des expôts présentés ; l'exposition dépouille l'objet du contexte dans lequel il baignait avant son arrivée au musée pour lui en attribuer un autre. Ces analyses s'opposent à la vision beaucoup plus répandue du musée comme tombeau des objets. Pour les tenants d'une resémantisation, l'objet ne meurt pas en entrant au musée : il est investi d'un nouveau rôle et d'un nouveau sens. Ce dernier peut être soit *aliéné* (il devient autre) soit *essentialisé* (il est replié sur lui-même) (Déotte et Huyghe, 1998: 98). Ces recherches s'accordent sur un point : la muséographie participe de la resémantisation de l'objet. Ainsi une grande

---

<sup>38</sup> Notons que cette analyse s'ancre dans la métaphore littéraire, qui connaît la même réflexion dans les années quatre-vingt, par exemple avec Barthes (1984: 45) : « Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination ».

attention a été portée aux types d'expositions et aux scénographies, tant dans leur architecture générale que dans leurs détails particuliers (vitrines, éclairages, etc.). La contribution majeure à ce sujet reste très certainement celle de Brian O'Doherty, dont les essais sur le *white cube* ont montré à quel point l'espace d'exposition – au sens large, incluant la *gallery* et donc les espaces commerciaux – pouvait être porteur de sens. Un des essais porte même le titre explicite de « Le contexte comme contenu » – tout autant que le processus de sélection des objets ou celui de réappropriation et de réinterprétation par le visiteur (O'doherty, 1976-1981). Pour O'Doherty, davantage que de créer du sens, le contexte peut même déterminer ce qui est art de ce qui ne l'est pas et être le moteur du « passage à l'art »<sup>39</sup> :

« L'espace neutralisé, hors du temps et de l'espace, est le "médium alchimique" où toute marque inscrite sur cette surface sous tension qu'est le tableau prend sens. Il est l' "en puissance" de l'art. C'est cette dimension inchoative qui lui confère son caractère "sacramental" : il "artifie" » (O'doherty, 1976-1981: 8).

Une histoire des expositions (Altshuler, 2008, Glicenstein, 2009) non plus focalisée sur les objets, mais sur leur mise en scène a donc éclos peu à peu parmi les productions scientifiques sur l'institution muséale et a montré à quel point l'objet peut être chargé de significations différentes selon la manipulation du conservateur. Le musée comme espace artificiel, hors du temps, produit un récit, mais ce récit n'est pas forcément une fiction ; il renvoie à une réalité, tout en produisant la possibilité d'autres réalités et brouille ainsi les frontières entre réalité et fiction.

Outre une analyse de la conception et de la réception des expositions, nombreux ont été les auteurs à proposer les outils de l'analyse sémiotique à l'exposition. Cependant, l'apport majeur de ces recherches repose sur l'exposition considérée comme dispositif : l'analyse de l'exposition ne peut alors s'effectuer qu'en tant qu'analyse des dispositifs.

---

<sup>39</sup> Voir *supra*, Chapitre 1, point 1.1.1, Bilan : l'artification, p. 51.

La contribution majeure à ce sujet est très certainement celle de Cécilia Hurley-Griener et de François Mairesse (Mairesse et Hurley, 2012). Reprenant les éléments disparates déjà exposés dans des précédents travaux<sup>40</sup> et s'appuyant sur l'analyse déjà esquissée par Tony Bennett dans *The exhibitionary complex* (1988), ces derniers définissent le champ de l'expologie et plaident pour un développement des études sur la présentation des objets dans les musées. Reprenant la définition foucauldienne du dispositif<sup>41</sup>, résumée par Giorgio Agamben dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (2007)<sup>42</sup>, Mairesse et Hurley-Griener insistent sur la dimension de pouvoir présente dans la mise en scène muséale :

« La force des dispositifs, quels qu'ils soient, réside notamment dans le camouflage de leurs pouvoirs. Leur analyse, comme ont pu le souligner Foucault ou Agamben (mais combien d'autres aussi, de Bourdieu à Chomsky), constitue bien plus qu'un simple divertissement intellectuel » (Mairesse et Hurley, 2012: 27).

Cette analyse met en avant les jeux de pouvoir, l'autorité, le système et la structure que le dispositif traduit, insistant sur le fait que les dispositifs « garantissent des relations d'autorité ». A ce titre, le concept de dispositif me paraît plus pertinent que celui proposé par Déotte d'*appareil* (2011), qui, s'il traduit bien le caractère d'articulation de différents éléments et le musée, traduit moins les enjeux de pouvoir à l'œuvre dans la création d'expositions.

---

<sup>40</sup> Notamment (Beuscart et Peerbaye, 2006, Charlier et Hugues, 1999, Davallon, 1986, Ezrati et Merleau-Ponty, 2005, Hall, 1987, Hughes, 2010, Newhouse, 2005, Staniszewski, 2001).

<sup>41</sup> Pour rappel, selon Foucault, le dispositif est « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref du dit aussi bien que du non-dit... Le dispositif c'est le réseau qu'on tisse entre ces éléments » (Foucault, 1998: 299).

<sup>42</sup> Synthétisée en cette proposition : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben, 2007: 13).

Ces productions scientifiques ont mené à étudier moins l'exposition que la pratique de l'exposition, vue comme un moyen pour l'homme d'ordonner le monde et de produire du sens. Dans le cas des musées d'ethnographie et des objets ethnographiques, cette approche se pare d'un sens particulier, aux enjeux politiques forts : il s'agit de savoir comment ordonner et donner sens à l'altérité. L'analyse de l'objet ethnographique ne peut donc s'affranchir d'une analyse des expositions de ces objets au travers desquelles se construit la définition du champ. L'utilisation du concept de *dispositif* nous permet de mener une réflexion critique sur ces expositions, mais aussi de comprendre comment et en quoi ces dernières instituent la définition de l'objet ethnographique et les valeurs qui doivent lui être attribuées.

### **L'exposition comme mode d'appropriation de l'altérité**

L'analyse des expositions d'objets ethnographiques prend de l'ampleur dans les années quatre-vingt et illustre un double mouvement réflexif : à la fois sur l'ethnologie comme discipline et sur la place et le rôle de l'institution muséale dans la société. Cette réflexion s'amorce du côté anglophone en premier lieu, avec les *post-colonial studies*. Edward Said est régulièrement cité comme le point de départ de ces réflexions avec son ouvrage *Orientalism* (1979). L'apport principal de ce courant de pensée qui réfléchit sur les héritages coloniaux est de mettre en évidence l'importance de la production des connaissances dans la construction des représentations. Ils proposent alors de déconstruire les discours que l'Occident porte sur l'Autre<sup>43</sup>.

L'exposition et le musée font partie de ce système de production de connaissance et peuvent être considérés comme des discours à déconstruire. Ainsi, l'ouvrage fondamental édité par Ivan Karp et Stephen Lavine, *Exhibiting cultures* (1991), rappelle, dans la ligne de ce que nous avons vu *supra*<sup>44</sup>, que l'exposition présente la vision de son concepteur et que celle-ci est le terrain de contestations et de

---

<sup>43</sup> Le terme « Autre » est ici repris de ses usages dans la littérature évoquée et ne désigne en aucun cas une catégorie analytique objective et réifiée. C'est pourquoi, dans la suite de ce chapitre, il est systématiquement employé avec une majuscule, de façon à rappeler au lecteur que cette catégorie est dépendante de l'ouvrage auquel il est à chaque fois fait référence.

<sup>44</sup> Voir *supra*, point Si l'art est un langage, l'exposition est-elle un message ?, p. 52.

compromis entre différents acteurs. Cependant, ils soulignent que, dans le cas des expositions d'objets ethnographiques, les enjeux politiques sont amplifiés et parfois extrêmement sensibles : « Decisions about how cultures are presented reflect deeper judgment of power and authority » (Karp et Lavine, 1991: 2). En outre, le fait de présenter les objets ethnographiques soulève « un problème de traduction » (Karp et Lavine, 1991: 21) entre la pensée et l'intention du producteur de l'objet, celles du concepteur de l'exposition et celles du public (Baxandall, 1991, Van Mensch, 1992). Ce problème de traduction, soulevé dans le cas du musée, est aussi prégnant du côté d'une réflexion sur l'ethnologie en tant que discipline académique qui, dans la ligne des *post-colonial studies* et des propositions faites par Edward Saïd, s'amorce au même moment<sup>45</sup>. Ces recherches ont donné naissance en anthropologie à des réflexions critiques sur les savoirs produits, y compris ceux produits par les ethnologues eux-mêmes. C'est surtout la réflexion de James Clifford, développée dans *The Predicament of Culture* en 1988, qui m'intéresse ici. Dénonçant la construction de l'Autre par l'ethnologie, mais aussi par le musée d'ethnographie, Clifford place le média employé au cœur du problème : qu'il s'agisse de l'écriture pour l'ethnologie ou de l'exposition pour le musée, ce média traduit la vision de son producteur et permet des effets de style ou d'interprétation. Ces assertions amorcent une rupture avec l'autorité ethnographique et déconstruisent le discours vrai et légitime au profit de l'expérience personnelle, de l'interprétation, de la polyphonie et du dialogue :

« Le temps est révolu où des autorités privilégiées pouvaient systématiquement “donner une voix” (ou une histoire) aux autres sans crainte d'être contredites » (Clifford, 1996: 15).

Nous retrouvons ici le mouvement par lequel les musées d'ethnographie au même moment se retrouvent dépossédés du monopole du discours légitime sur l'Autre. En effet, les questions posées sur la discipline résonnent avec les interrogations posées du côté du musée : « Qui a qualité pour parler de l'identité ou de

---

<sup>45</sup> Notons que de nombreux auteurs ont suivi Saïd dans l'analyse de notre rapport à l'altérité et la construction de l'Autre, de ses traditions et de son essence (Carpenter, 1983, Hobsbawm et Terence, 2005, Latour, 2009, Sahlins, 1989, Torgovnik, 1990).

l'authenticité d'un groupe ? » demande Clifford (1996: 16) faisant écho à « qui a l'autorité d'exposer le patrimoine des autres ? » (Hertz, 2002) ; « Quels sont les éléments et les limites essentiels d'une culture ? » poursuit Clifford (1996: 16), pendant que les musées d'ethnographie, et le monde muséal en général, se demandent si « les objets ethnologiques peuvent devenir des objets de patrimoines »<sup>46</sup> (Davallon, 2002). Derrière ces questionnements se profile la ferme volonté d'extirper l'analyse de ces sociétés – et leur collecte – d'un présent ethnographique figé et essentialisant (Fabian, 1983, Said, 1979, 1986), en tenant compte des changements et des multiples autres voix possibles que celle de l'ethnologue.

Envisager le musée comme fenêtre sur les représentations de l'altérité, analyser comment la diversité est donnée à voir : ces premières tentatives ont été faites dans l'analyse de l'Exposition coloniale, du Musée du Trocadéro, du Musée de l'Homme ou des expositions en galeries faites par les avant-gardes artistiques dans les années trente. Benoît de l'Estoile (2007b) met par exemple en exergue le changement de discours visible dans l'évolution du dispositif entre le Musée de l'Homme et le Musée du quai Branly-Jacques Chirac et de nombreuses analyses ont pointé les modulations des discours portés entre les différentes étapes d'évolution des dispositifs architecturaux ou scénographiques (Chaslin, 2007).

De façon plus générale, une typologie des différentes expositions d'objets ethnographiques a été tentée à plusieurs reprises<sup>47</sup> et mettent généralement en exergue une tension permanente et récurrente entre les dimensions pédagogique et divertissante du musée, tension qui se retrouve de façon prégnante dans le cas du

---

<sup>46</sup> Notons d'ailleurs que dans cet article, paru dans le catalogue de l'exposition du Musée d'ethnographie de Neuchâtel *Le Musée cannibale* (Gonseth; Hainard et Kaehr, 2002), Davallon renvoie explicitement à la réflexion menée par Clifford dans *The Predicament of culture* (Davallon, 2002: 186).

<sup>47</sup> Sally Price dégage quatre modèles (basés sur les qualités formelles, le lien à la communauté d'origine, le lien au passé ou l'emphase sur la rencontre entre les hommes); Benoît de l'Estoile, quant à lui, s'en tient à trois modèles (le musée des cultures, le musée « politique » – des colonies, de l'immigration, etc. – et le musée des arts), repris par Nathalie Heinich (2012b) ; l'exposition *Le Musée cannibale* du Musée d'ethnographie de Neuchâtel en 2002 présentait huit modalités d'exposition de l'Autre, etc.

musée d'ethnographie où le « projet muséal »<sup>48</sup> n'est pas toujours clairement défini ou assumé. Cette tension relève d'une double exigence du musée, encyclopédique d'une part – avec pour objectif de classer le monde et de l'organiser – et attractive, d'autre part – avec pour objectif de divertir le visiteur : l'exposition se retrouve alors prise entre la possibilité de transmettre une information scientifique ou celle d'enchanter les visiteurs, ces deux positions étant la plupart du temps perçues comme antinomiques. De façon générale, les chercheurs mettent en avant la difficulté que rencontrent les musées, voire l'impossibilité, à concilier la « belle exposition » avec une narration, une transmission d'informations ou un positionnement politique (Alpers, 1991, Duncan, 1991), favorisant généralement une option au détriment des autres, alors même que l'objet présenté porte en lui une multiplicité de sens et de dimensions. Les choix opérés par les concepteurs d'exposition dans la présentation, de même que les choix d'interprétation faits par les visiteurs, ont été conceptualisés comme autant de « modes d'appropriation » par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini qui développent ce concept dans leur récent *L'Art en transfert* (2015). Nous avons vu *supra* que le concept d'appropriation est la plupart du temps associé à l'ingestion d'une culture par une autre – la métaphore étant reprise à foison – faisant ressortir les modalités souvent violentes de cette ingestion et son aspect unilatéral, ce qui a pour effet d'avoir connoté négativement ce terme dans les milieux de l'anthropologie (Derlon et Jeudy-Ballini, 2015). Cependant, rappelant que cette notion est mobilisée en sociologie, en histoire de l'art ou en herméneutique, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini proposent d'utiliser le concept d'*appropriation* pour simplement prendre acte de la production d'endogénéité à partir d'exogénéité ; cette acception permet d'envisager l'appropriation de façon plus globale et non plus seulement au prisme du colonialisme, et de réaliser ainsi que cette « tendance à réinterpréter l'exogène pour le rendre pleinement sien constitue un fait universel » (Derlon et Jeudy-Ballini, 2015: 12). Pour ces dernières, l'appropriation permet de décrire un mode de relation (Derlon et Jeudy-Ballini, 2015: 21), et en ce sens l'exposition d'objets ethnographiques – envisagée tant comme un processus que comme une œuvre à

---

<sup>48</sup> Au sens où l'entend François Mairesse (2002).

part entière – peut être considérée comme un mode parmi d’autres d’appropriation de l’altérité : une façon de créer de l’endogène à partir de l’exogène, mais aussi de (re) « sémantiser » les objets.

### **1.1.3 La circulation des objets et leurs échanges : générateurs de sens et de valeur(s)**

Nous avons vu précédemment que les recherches sur les expositions mettaient en exergue la resémantisation de l’objet opérée au moment de son arrivée au musée et de sa mise en exposition. La circulation de l’objet induit donc des changements de sens, mais aussi, comme l’ont théorisé Arjun Appadurai et Igor Kopytoff dans un ouvrage devenu fondateur, des changements de registres de valeurs. Dans *Social life of things* (1986 [2014]), Appadurai et Kopytoff postulent, sur la base des recherches de Simmel (1978), que la valeur d’une « marchandise »<sup>49</sup> ne dépend pas de ses qualités intrinsèques<sup>50</sup> – elle est conjoncturelle et non essentielle. Pour ces derniers, les marchandises ne possèdent pas une valeur absolue qui résulterait de la demande ; le processus se construit dans une dynamique inverse, la demande attribuant aux objets une valeur particulière. Les auteurs repartent de ce postulat et proposent, en le développant davantage, que ces valeurs dépendent d’un contexte temporel et spatial et mettent ainsi en exergue le fait qu’un objet peut être à un moment une commodité et à un autre moment un bien inaliénable, par exemple. Chaque marchandise est donc investie d’un « commodity potential » (Appadurai et Kopytoff, 1986 [2014]: 13) et ce sont les situations qui permettent à l’objet d’entrer dans cette « phase marchandise » ou d’en sortir. L’objet peut entrer dans cette phase par destination, par métamorphose ou par diversion ; le sens dont les producteurs avaient pourvu l’objet peut donc être transformé, réinterprété, développé ou oublié. Ces aspects conjoncturels

---

<sup>49</sup> Appadurai et Kopytoff emploient le terme de *commodity*, qu’ils définissent comme tout bien ou service mis en circulation. Comme le relève le traducteur de la version française, cette catégorie est beaucoup plus englobante que ne le laisse entrevoir le terme français de « marchandise » utilisé pour traduire la pensée des deux auteurs. L’objet peut être considéré comme une sous-catégorie de la marchandise telle qu’Appadurai et Kopytoff l’envisagent.

<sup>50</sup> « Value, for Simmel, is never an inherent property of objects, but is a judgment made about them by subjects. Yet the key to the comprehension of value, according to Simmel, lies in a region where “that subjectivity is only provisional and actually not very essential” (Simmel 1978 : 73) » (Appadurai et Kopytoff, 1986 [2014]).



posés, Appadurai et Kopytoff proposent de penser les marchandises non en termes de valeur, mais en termes de *registre de valeurs*. Pour eux, ce concept permet d'appréhender la diversité des systèmes culturels des acteurs que l'objet rencontre :

« Despite a vast universe of shared understandings, a specific exchange is based on deeply divergent perceptions of the value of the object being exchanged »<sup>51</sup> (Appadurai et Kopytoff, 1986 [2014]: 14).

Ces registres de valeur ne dépendent donc pas des pensées et des intentions des producteurs mais bien des situations et des différents acteurs en jeu au moment précis où l'objet est appréhendé : ce dernier peut endosser un vaste panel de sens différents.

Les modulations de sens d'un objet au gré des projections des différents groupes sociaux que ce dernier traverse est une théorie reprise dans différents champs disciplinaires ; les concepts développés par Appadurai et Kopytoff ont (re)lancé un grand nombre d'analyses sur la valeur des objets : du côté de l'histoire, c'est Michel Espagne qui propose de focaliser sur les mouvements entre un espace et un autre avec le concept de *transfert culturel* (Espagne, 2009, Espagne et Werner, 1987) ; en histoire de l'art, Dominique Jarassé (mars 2013), rappelant que cette approche a été proposée par les artistes autant que par des chercheurs, reprend une définition non essentialisante de la valeur et propose de l'appréhender de façon dynamique, comme une valeur « mutante », au sens de changeante et construite. En sociologie, Nathalie Heinich reprend et développe de façon importante le concept de registre de valeurs, différenciant les *registres de valeurs* des *régimes de valeurs* (Heinich, 2014b).

Se concentrer sur les processus de re-sémantisation et de changements de registre de valeurs pendant la circulation de l'objet possède certains avantages méthodologiques. Tout d'abord, cette approche permet de sortir d'une analyse

---

<sup>51</sup> « Malgré un vaste univers de compréhensions partagées, un échange spécifique est basé sur des perceptions profondément divergentes de la valeur de l'objet échangé ».

centrée sur la production ou la consommation des objets et de se focaliser sur leurs trajectoires et les réseaux, mettant au centre de l'attention les différents médiateurs et les « biographies d'objets », puisque « commodities, like persons, have a social life »<sup>52</sup> (Appadurai et Kopytoff, 1986 [2014]: 3). Cette considération n'est pas sans rappeler la théorie développée par Alfred Gell sur l'*agency*<sup>53</sup> des objets. Avec *Art and agency* publié en 1998, ce dernier tente de comprendre pourquoi certains objets nous fascinent. Pour lui, cette fascination ne porte pas directement sur l'objet mais sur les pensées et intentions des producteurs et usagers de l'objet. Autour de celui-ci se retrouvent ainsi des « réseaux d'intentionnalité » (*agency network*) qui, pris dans l'objet à des moments différents, contribuent au processus continu de sa création, le dotent d'une quasi-intentionnalité et exercent un pouvoir d'attraction et de fascination<sup>54</sup>.

Cette analyse a soulevé un grand nombre de critiques et de débats qui se sont focalisés sur trois axes principaux : la définition de l'art, la nature du travail anthropologique et la notion d'agentivité même. Les deux premières questions seront traitées plus loin dans ce travail pour comprendre son cadre disciplinaire ; attardons-nous plutôt ici sur la notion d'agentivité et sa pertinence comme concept opératoire. Comme le rappelle Tim Ingold (2013), dont les recherches sur les processus de création se sont beaucoup basées sur le travail d'Alfred Gell, la notion d'*agency* permet de tracer la trajectoire de l'objet. Celle-ci est constituée des connections causales enchaînées qui ont motivé la production de l'objet et qui ont permis l'attribution de multiples significations lors de ses usages. L'*agency* replace donc l'objet dans des « moments de vie » qui peuvent être socialement et culturellement variés. L'utilisation de ce concept laisse cependant en suspens différentes questions, dont la plus importante reste très certainement celle du

---

<sup>52</sup> « Les marchandises, comme les hommes, ont des vies sociales ».

<sup>53</sup> A nouveau, la traduction française du terme *agency* ne rencontre aucun consensus. Maurice Bloch parle dans sa préface de 2009 d'*intentionnalité*, mais aussi d'*agentivité* ou d'*actance*. Nathalie Heinich propose *capacité* qui rendrait selon elle mieux compte de la notion de « potentialité » contenue dans le terme *agency* (Heinich, 2012a: 188). Voir aussi pour une critique de ce terme Mustafa Emirbayer (1998). L'alternative la plus usitée est d'utiliser le terme anglais.

<sup>54</sup> Cette approche rejoint l'approche par la médiation survolée *supra*, p. 45 concernant la prise en compte des acteurs situés entre la production et la consommation de l'art.

degré d'intentionnalité prêtée à l'objet : celui-ci peut-il changer les contenus qui lui sont rattachés ? La nature de l'objet a-t-elle une influence sur les intentionnalités qui lui sont attribuées et leurs interprétations ? Regroupant les contributions de nombreux chercheurs en histoire de l'art, en archéologie et en anthropologie lors d'un colloque tenu dix ans après la parution de l'ouvrage de Gell, Chua et Elliott ont pointé le fait qu'Alfred Gell avait adopté un entre-deux au final peut-être peu convaincant (Chua et Elliott, 2013) : séparant l'agentivité primaire de l'agentivité secondaire, Gell précise que les objets n'ont pas de pouvoir d'action en eux-mêmes (l'agentivité primaire), mais qu'ils matérialisent l'agentivité primaire des êtres humains qui les ont produits ou utilisés. D'autres auteurs ont au contraire critiqué l'importance de l'intérêt que Gell porte aux objets, comme Howard Morphy (2009) pour qui la théorie de Gell nous détourne de l'agentivité humaine, l'intérêt étant non ce qu'un objet peut vraiment faire mais ce que les gens pensent qu'un objet peut faire. Malgré ces critiques, le concept d'*agency*, tout comme la *resémantisation* et le *transfert culturel*, permet de sortir d'un comparatisme tendant à essentialiser deux systèmes (par exemple, la production et la consommation) et ouvre l'analyse aux réseaux, aux transferts et aux échanges qui mettent en relief le dynamisme et la flexibilité des systèmes, comme déjà évoqué dans la première partie de cette revue de la littérature<sup>55</sup>. Ces concepts sont donc particulièrement intéressants pour les objets ethnographiques dont la trajectoire peut être longue, mais surtout traverser des pays, des situations et des contextes extrêmement variés. Ils passent en effet non seulement d'une culture à une autre, mais aussi du terrain au musée (ou à l'exposition) comme le rappelle Sally Price (2009: 275) :

« Quelles que soient ses priorités précises, tout musée qui expose des objets ethnographiques est confronté au même défi. Ce défi tient au fait que les objets portent, dans leur culture d'origine, des significations multiples et souvent très complexes, qui ne sont guère capables de survivre au passage à la vitrine de musée. Les organisateurs du colloque qui fait l'objet de ce propos ont bien reconnu ce constat, précisant dans leur appel à

---

<sup>55</sup> Voir *supra*, point Art par réception et art par production : la place de la médiation, p. 45.

communications qu'ils recherchaient des réflexions sur "les différentes opérations de translation qui font passer l'artefact d'un régime de valeur [selon l'expression d'Arjun Appadurai] à un autre, ce qu'André Malraux appelle « la métamorphose [...] les déplacements de sens qu'induit le passage du « terrain » ou « contexte d'origine » au musée ou au marché" ».

Des chercheurs se sont donc penchés sur ces différents registres de valeur que l'objet ethnographique peut traverser durant sa trajectoire (Cazaumayou, 2009, Price, 1995, Steiner, 1994)<sup>56</sup> et ont généralement déconstruit la valeur monétaire des objets en mettant en exergue d'autres types de valeurs, telle la valeur affective (Derlon et Judy-Ballini, 2008). Cependant, l'objet ne passe pas seulement d'une culture à une autre, ni même du terrain (*l'objet utilisé*) au musée (*l'objet immobilisé*), mais, comme le rappelle Pomian, ils sont aussi mis en circulation sur des marchés :

« Nos sociétés, comme les individus qui y vivent, adoptent face à l'art deux attitudes apparemment incompatibles. Elles l'immobilisent au musée où il doit faire l'objet d'une contemplation admirative. Elles l'envoient circuler sur le marché où il fait l'objet de transactions commerciales. Elles lui attribuent une valeur esthétique définie de manières diverses, mais dont on s'accorde à` admettre qu'elle transcende le temps et le lieu. [...] Elles lui attribuent une valeur marchande exprimée dans un prix qui fluctue au gré des places et des conjonctures » (Pomian, 1992: 9).

Les recherches sur la valeur des objets peuvent donc être appréhendées au prisme de ces deux moments importants de sa trajectoire : sa circulation sur le marché de l'art, tout d'abord, et son immobilisation dans les institutions muséales, ces moments ayant été tous deux explorés tant dans le champ de l'économie que dans celui de la muséologie ou de l'anthropologie.

---

<sup>56</sup> Ces approches sont essentiellement anthropologiques et nous verrons *infra*, comment la valeur appréhendée dans son registre économique peut enrichir cette réflexion (voir *infra*, Chapitre 5, point 5.2.3 Co-construire la valeur, p. 360).

### Appréhender la valeur de l'objet au prisme de sa circulation : le rôle du marché

C'est très certainement Raymonde Moulin qui lance les bases de l'analyse du marché de l'art en sociologie<sup>57</sup>, avec son ouvrage *Le marché de la peinture en France* paru en 1967. Dans ce dernier, Raymonde Moulin, considérant le marché de la peinture en France après la Seconde Guerre mondiale, se donne pour objectif « l'analyse du prix des choses sans prix » (Moulin, 1967: 9), cependant moins pour déterminer la valeur de l'art que pour comprendre la relation entre l'artiste et son œuvre. Outre l'identification des causes du développement du marché, la définition de la figure du marchand et l'analyse du rôle de l'État, Raymonde Moulin observe que le marché est le lieu où s'opère la transmutation d'un bien culturel en marchandise (Moulin, 1967: 11), préfigurant ainsi le développement d'Appadurai et Kopytoff sur la « *commodity phase* ». Les conclusions de cette dernière – le prix du tableau n'est pas déterminé par l'addition des éléments du coût de production – sont reprises et développées dans ses travaux postérieurs. Dans ces derniers, Raymonde Moulin invite à appréhender les réseaux et systèmes de relations que l'objet traverse dans une approche économique :

« L'existence de l'œuvre d'art en tant que marchandise impose une dimension économique aux relations qui se nouent entre artistes, critiques, marchands, collectionneurs de tableaux et une logique particulière aux comportements de ces différents groupes d'acteurs » (Moulin, 1967: 492).

Elle met aussi en évidence l'interdépendance accrue entre le marché où s'effectuent les transactions et le champ culturel où s'opèrent l'homologation et la hiérarchisation des valeurs artistiques, et étudie les rôles des différentes catégories d'acteurs dans la construction de ces valeurs. Distinguant trois types de marchés (un marché des chromos, le marché des œuvres classées et le marché des biens en voie de légitimation), elle circonscrit cependant son analyse au marché de la peinture et à l'art contemporain dans un contexte français et elle note que cette interdépendance ne s'exerce pas forcément de la même manière dans tous les

---

<sup>57</sup> Avant dans d'autres domaines, par exemple en histoire de l'art avec Gérard Reitlinger (1961).

champs de l'art et dans tous les autres pays, où le rôle de l'État, notamment, peut parfois être très différent.

Finalement, l'analyse de Raymonde Moulin met en évidence le rôle important des ventes publiques et pose les bases des caractéristiques de ces lieux et de ces formes de transactions qui, selon elle, sont la sanction « la plus significative d'une œuvre d'art à un moment donné » (Moulin, 1967: 375). Elle insiste ainsi sur l'importance du marché dans la fixation des valeurs et sur les parallèles qui peuvent être faits entre le marché boursier et le marché de l'art, notant le développement depuis la Seconde Guerre mondiale d'une bulle spéculative concernant le marché de l'art contemporain, notamment. Ces constatations se retrouvent du côté des recherches en économie – ou adoptant une approche économique, comme celles en économie de la culture (Benhamou, 2011, Hutter et Shusterman, 2006), en économie des conventions (Dupuy; Eymar-Duvernay; Favereau[et al.], 1989) ou dans le champ des *valuations studies*<sup>58</sup> (Helgesson et Muniesa, 2013, Vatin, 2013) qui mettent toutes en évidence l'importance du marché de l'art dans la constitution des valeurs artistiques et culturelles.

Malgré un intérêt plutôt marqué pour l'étude du marché de l'art et ce dans différentes disciplines (économie, sociologie, anthropologie, histoire de l'art), peu de recherches se sont au final consacrées à la circulation de l'objet ethnographique et à ce marché en particulier. Christopher Steiner, avec *African art in transit* notamment (Steiner, 1991, 1994, 1995), est très certainement l'auteur à s'être penché sur le sujet de manière approfondie, mais son terrain en Côte d'Ivoire rend compte davantage des transactions ayant lieu en zones de production des objets qu'après leur arrivée en Europe ou dans les collections européennes. Raymond Corbey plus récemment, avec *Tribal art traffic* (Corbey, 2000), s'est penché sur la question de la circulation des objets ethnographiques après leur départ hors des zones de production, mais uniquement dans une approche historique couvrant le 19<sup>e</sup> et le début du 20<sup>e</sup> siècle. Sophie Cazaumayou, dans son analyse du marché de l'art océanien (2009), ne consacre que quelques pages aux transactions avec les

---

<sup>58</sup> Récemment revendiqué en tant que tel par certains chercheurs (voir la création de la revue *Valuation studies* en 2013), les recherches concernant l'(é)valuation des biens sont bien antérieures (Baumol et Bowen, 1966).

institutions culturelles. Estelle Fossey (Fossey, 2011) mentionne l'importance des liens entre musées d'ethnographie et marchés, mais ne s'arrête pas véritablement dans son analyse sur les enjeux de ces relations et s'attarde davantage sur le rôle du musée d'ethnographie dans la constitution du goût des collectionneurs. La seule contribution majeure qui peut être signalée est celle de Jonathan Benthall, *Ethnographic museums and the art trade* (1987), parue voici quelque temps déjà et focalisée uniquement sur le marché britannique. On peut déplorer qu'elle ne fasse que survoler – il s'agit d'un article de quatre pages seulement – les principaux enjeux des relations entre les musées et les marchés (représentés dans son analyse par les seules salles de ventes aux enchères) et qu'elle n'ait suscité aucun développement notable par la suite, tant du côté anglo-saxon que continental.

Finalement, la revue des productions scientifiques écrites sur le marché de l'art ne peut s'épargner de considérer les ouvrages traitant du trafic illicite des biens culturels ; ces dernières constituent en effet un pan important des recherches qu'ils abordent des affaires en particulier, la jurisprudence ou l'évolution des réglementations en la matière ou questionnent plus fondamentalement la propriété des biens (Fitz Gibbon, 2007) et les problématiques de sa conservation et de sa restauration dans les pays d'origine (Mayor; Négri et Huysecom, 2015). Je ne m'attarderai pas ici longuement sur les problématiques et les enjeux de ces ouvrages qui, intimement liés à l'histoire du développement des musées ainsi que des réglementations et des instances internationales, seront abordés *infra*<sup>59</sup> dans la partie historique relative.

La compréhension du marché de l'art et de son fonctionnement, de même que de son rôle dans la fixation des prix et la détermination de la valeur des biens, est donc une entreprise relativement récente et qui a vu des avancées significatives grâce à la combinaison d'outils tant économiques que sociologiques ou historiques. Ainsi, l'approche économique parfois trop négligée dans les

---

<sup>59</sup> Voir *infra* Chapitre 2, point 2.3.2 Reconfiguration du paysage juridique et institutionnel, p. 145.

disciplines de sciences humaines et sociales a permis d'intégrer la notion d'*utilité marginale*<sup>60</sup> dans la détermination de la valeur des objets d'art et de souligner l'exception que constituent les consommations artistiques à la loi de la décroissance de l'utilité marginale (Benhamou, 2011, Mairesse et Rochelandet, 2015). Il convient de remarquer que cette approche économique du bien artistique rejoint l'approche sociologique telle que l'applique Raymonde Moulin en postulant que les qualités intrinsèques de l'objet ne sont pas constitutives de sa valeur.

Cependant, l'approche économique ne s'est pas appliquée simplement à l'étude des marchés des biens culturels, à la circulation des objets ou au développement des industries culturelles, mais s'est surtout focalisée sur l'étude des institutions culturelles et du patrimoine immobilisé.

#### **Appréhender la valeur de l'objet au prisme de son immobilisation : l'économie au musée**

Une grande partie des recherches en muséologie ou en sociologie de la culture, ainsi qu'en économie de la culture, porte sur le rapport des institutions culturelles à l'argent et sur les implications économiques de la tendance de l'homme à immobiliser des objets et à leur accorder une valeur patrimoniale. Ces recherches s'orientent sur deux axes : la place des arts et de la culture dans l'économie en général (*l'art et la culture dans l'économie*) et le fonctionnement économique des institutions culturelles (*l'économie dans l'art et la culture*).

Au fil des développements des recherches en économie de la culture et de la constitution d'un corpus théorique cohérent et significatif, quelques chercheurs sont revenus sur les prémisses des analyses économiques sur l'art (Benhamou, 2011, Ginsburgh et Mairesse, 2012, Throsby, 2006) ; je ne m'attarderai donc pas longuement sur la « pré-histoire » (Throsby, 2006: 4) et l'histoire de l'économie de la culture et rappellerai simplement que les thématiques abordées peuvent

---

<sup>60</sup> Pour rappel, *l'utilité marginale décroissante*, exprimée pour la première fois par Bernouilli en 1738, se fonde non sur la valeur de production de l'objet (le coût des matériaux ou de la production), mais sur le besoin du demandeur à consommer le bien, ce dernier étant en recherche continue d'un équilibre entre l'utilité que lui apporte le bien consommé et le prix qu'il paye pour ce bien. Ainsi, ce principe postule que la consommation supplémentaire de chaque dose d'un bien a une utilité inférieure à la dose précédente et perd ainsi en valeur.



couvrir des domaines très vastes : le tourisme, la place de la culture dans le développement des villes et des régions, la législation et la fiscalité, les faux et les copies, la propriété intellectuelle, l'influence du numérique et des innovations techn(olog)iques, l'évaluation de la demande et des audiences, le marché du travail artistique et le *starsystem*, l'analyse des processus créatifs, du mécénat, du sponsoring, du marketing, de la philanthropie, etc.

Les analyses qui nous intéressent concernent plus particulièrement les recherches qui se penchent sur la définition d'un bien culturel ou artistique du point de vue économique et qui déterminent ainsi les typologies de biens concernés. Si aucune liste exhaustive de critères exclusifs ne crée le consensus aujourd'hui, notons que certaines caractéristiques peuvent quand même être citées pour mieux cerner la définition d'un bien culturel : il s'agirait donc d'un « bien d'expérience et de croyance, essentiellement non-rival et source d'externalités positives »<sup>61</sup> (Mairesse et Rochelandet, 2015: 34), bien que la caractéristique principale soit très certainement son hétérogénéité et la flexibilité de sa catégorisation.

Un très gros pan de la recherche en économie de la culture analyse en outre le fonctionnement économique du musée (Grampp, 1989, Weil, 1983). Pourvus des caractéristiques particulières (institutions à but non lucratif, avec des missions et objectifs très divers, dépendants de systèmes publics variés, sans *output* définis clairement, etc.), les musées peuvent être approchés comme des entreprises ou des industries culturelles : gestion, budgets, bénéfices, produits, marché du travail, financements, etc.

Ainsi, les analyses économiques des musées qui se sont développées depuis les années quatre-vingt séparent souvent leur approche selon les différentes missions du musée ou les différents départements (expositions, collections, communication, recherche, etc.)<sup>62</sup> et des approches plus ciblées analysent les implications économiques des différents pans muséaux. Pour exemple, la valeur économique

---

<sup>61</sup> Fondée sur des outils économiques cette définition prend en compte le classement des biens selon leur *rivalité en usage* et leur *difficulté d'exclusion* ; les différentes connaissances que le consommateur possède du bien ; les *externalités* possibles. Cependant d'autres caractéristiques peuvent être ajoutées : la reproductibilité du bien, la propriété intellectuelle, la valeur non économique, les caractéristiques du marché du travail, comme le rappellent Mairesse et Rochelandet dans l'exposé de cette définition.

<sup>62</sup> Par exemple, (Benhamou, 2003, Feldstein, 1991, Mercillon, 1977, Peacock et Godfrey, 1997, Pommerehne et Frey, 1980, Tobelem, 1990, 2010).

du bien immobilisé en collection a fait l'objet de la très récente parution de Luc Boltanski et Arnaud Esquerre. Ces derniers proposent de l'approcher comme une forme neuve de capitalisme et de processus d'enrichissement dans *La « collection » : une forme neuve du capitalisme. La mise en valeur du passé et ses effets* (2014). Comme Gell, Boltanski et Esquerre se demandent en quoi certains objets<sup>63</sup> fascinent les hommes au point d'être dotés de davantage de valeur que d'autres, et remarquent qu'un ensemble hétéroclite d'objets est traité comme s'ils occupaient tous le même plan :

« La fascination que ces objets sont supposés exercer tiendrait à une sorte d'*aura* qui les environnerait et qui leur conférerait un quelque chose d'*exceptionnel* les destinant à la jouissance d'une élite » (Boltanski et Esquerre, 2014: 8).

Les auteurs se proposent donc d'analyser ce processus d'enrichissement à savoir l'ensemble des « opérations dont les choses font l'objet en vue d'en accroître la valeur et d'en augmenter le prix » (Boltanski et Esquerre, 2014: 14). Ils passent ainsi en revue les modalités de mise en valeur des objets et les formes qui les rendent estimables, notant l'importance du dispositif narratif qui permet la sélection et la mise en avant des critères considérés comme pertinents. Ce dispositif est particulièrement visible selon lui lors de la circulation des objets et, comme Gell, Heinich, Espagne, Appadurai et Kopytoff avant eux, Boltanski et Esquerre s'intéressent particulièrement aux moments où les choses changent de main :

« C'est-à-dire quand elles sont échangées contre de la monnaie ou contre d'autres objets ou d'autres avantages, ou encore quand elles font l'objet de successions, voire de donations ou de dations, particulièrement à des institutions » (Boltanski et Esquerre, 2014: 21).

---

<sup>63</sup> Notons d'ailleurs que dans leur ouvrage *Enrichissement : une critique de la marchandise*, paru en 2017 et reprenant les principales thèses de leur article de 2014, Boltanski et Esquerre adoptent – dans la ligne de certaines traductions d'Appadurai et de Kopytoff – le terme controversé de « marchandise ».

Le prix est alors défini comme le résultat de la transaction opérée, une fois la circulation de l'objet terminée. La valeur est quant à elle le dispositif qui permet la légitimation du prix. Boltanski note que « la valeur, en tant que justification, est essentialiste. Elle fait référence à des propriétés supposées inhérentes à la chose mise à prix » (Boltanski et Esquerre, 2014: 22) et donc que les acteurs s'appuient sur des conventions et des points normatifs pour rapprocher, ordonner, légitimer les objets.

De façon générale, ces recherches mettent en exergue l'importance d'un canevas de connaissances dans le processus de légitimation d'un bien, de sa labellisation en tant que bien culturel ou artistique et de la définition de ses valeurs. Cet ensemble de connaissances constitue un cadre de références permettant de désigner les objets dignes d'intérêt et le degré d'intérêt que le système peut leur accorder. L'information et la connaissance sont donc reconnues comme des éléments centraux de la définition de la valeur.

## 1.2 PROBLÉMATIQUE

Traverser ces étapes de la production littéraire au sujet des objets ethnographiques et des musées d'ethnographie (naissance du champ de recherche, analyse des expositions, circulation de l'objet) nous a fait parcourir un grand nombre de problématiques, dont trois sont primordiales pour comprendre la direction de ce travail de recherche.

Premièrement, nous avons vu, tant dans les recherches en économie, qu'en ethnologie ou en histoire de l'art que la définition des objets concernés – qu'il s'agisse de façon large des biens artistiques ou culturels, ou de façon plus spécifique des objets ethnographiques – ne trouvait aucun consensus. Au contraire, les différentes analyses mettent en avant le caractère conjoncturel des définitions, qui dépendent tant des locuteurs, que des destinataires, des situations ou des principes de légitimation mobilisés. L'usage des termes pour désigner cet objet prend sens dans les relations entre les différents acteurs et se construit dans un jeu d'oppositions et d'échanges. L'intérêt de l'analyse repose dans la

compréhension de ces échanges et des statuts et définitions que l'objet endosse aux différents moments de sa *social life*.

Nous avons vu dans un deuxième temps l'importance de considérer la circulation des objets et leur(s) trajectoire(s) pour comprendre les différents sens, les évaluations, les systèmes dans lesquels ces derniers s'inscrivent et les représentations qui leur sont associées. Prônée tant dans les analyses sur les médiations de l'art que sur les études relevant de l'appropriation, de la resémantisation ou du transfert culturel, cette approche permet de trouver un juste milieu entre une focale totale et uniquement portée sur l'objet ou son évacuation complète du propos. Elle permet surtout de mettre en valeur les médiateurs – institutions ou personnes – situés entre la production et la consommation de l'objet : les musées et les marchés, « instances de régularisation de ces mondes » (Fossey, 2011), sont les principaux médiateurs des mondes de l'art.

Dans le cas des objets ethnographiques, les contacts entre ces deux intermédiaires existent depuis la fondation des musées d'ethnographie. Pourtant, leurs liens ont été particulièrement médiatisés et décriés au moment de la création du Musée du quai Branly-Jacques Chirac. C'est que le rapport de l'art et de la culture à l'argent est un sujet sensible ; de façon générale, ces rapports sont un tabou, comme le rappelle Aristote dans son *Ethique à Eudème* : « le savoir et l'argent n'ont aucune commune mesure »<sup>64</sup>. Ce tabou se retrouve de façon prégnante dans le monde des musées, plus spécifiquement : nombreuses sont les directives, les réflexions ou les commentaires fustigeant les marchés et marchands d'art<sup>65</sup> et prônant une séparation totale entre institutions muséales et mondes de la finance. Attribuer un prix à l'art le dégraderait s'insurge O'Doherty :

---

<sup>64</sup> « épistémé kai krémata ouk éni metrietai » (Aristote, 2011: VII, 10, 31). Pour une analyse détaillée de ces relations complexes entre savoir et argent, voir Marcel Hénaff (2002).

<sup>65</sup> Comme l'expliquent Gob et Drouguet dans leur guide de la muséologie (2010: 174) « le marché de l'art et des antiquités est avant tout un instrument financier ; il n'a que peu à voir avec l'art ou le patrimoine » ; le code de déontologie de l'ICOM stipule que « les membres de la profession muséale ne doivent pas participer directement ou indirectement au commerce d'éléments de patrimoine culturel » (8.14) et que « les professionnels des musées ne doivent pas accepter d'un négociant, marchand, commissaire-priseur ou autre, des cadeaux ou libéralités, quelle qu'en soit la forme, [...]. En outre, ils ne doivent jamais recommander de manière particulière un marchand, commissaire-priseur ou expert à un membre du public » (8.15).

« Le modèle économique en vigueur depuis cent ans en Europe comme dans les Amériques est un produit, filtré par la galerie, proposé aux collectionneurs et aux institutions, commenté dans des magazines financés en partie par les galeries, puis charrié vers la machinerie universitaire qui fixe “l’histoire” et garantit ainsi, comme le font les banques, la valeur des avoirs déposés dans son principal entrepôt, le musée. L’histoire de l’art, en fin de compte, c’est de l’argent. C’est pourquoi nous n’avons pas l’art que nous méritons, mais l’art pour lequel nous payons » (O’doherly, 1976-1981: 146).

Le savoir, l’art et la culture sont considérés comme des choses de l’esprit, des activités nobles et valorisantes, alors que l’argent est souvent associé à la superficialité et à la cupidité vénale. En outre, le rapport au marché comporte un certain nombre de risques pour le monde muséal, tels que celui d’être associé au trafic illégal des biens culturels. Les musées, considérés comme temples de la connaissance, associés à une forme de vérité immanente qu’ils se doivent de transmettre sont donc bien avisés de se tenir à l’écart des marchés, lieux de décadence et d’avilissement de l’esprit ; ces deux médiateurs du même objet n’auraient rien en commun et rien à partager, bien pire : s’ils partageaient quelque chose autour du même objet, ce dernier se verrait automatiquement dévalorisé.

Ce tabou est encore plus prégnant du côté des musées d’ethnographie<sup>66</sup> au sein desquels se retrouve une forme de culpabilité coloniale : souvent acquis par des voies éthiquement discutables, voire légalement condamnables, ces objets sont considérés comme un héritage qui « sera toujours à nous mais jamais notre patrimoine » (Hertz, 2002: 167). Les objets ethnographiques charrient dans leur sillage des relents coloniaux dont les professionnels de musées ne savent parfois pas toujours que faire. Le tabou entre argent et culture devient encore plus marqué comme le confirmait un chercheur du Musée de l’Homme :

---

<sup>66</sup> Nous verrons cependant comment il peut être nuancé, car circonscrit à certains contextes ou certains groupes de protagonistes.

« Les musées d'art ont souvent de très bonnes relations avec les marchands et les collectionneurs, même chose pour Guimet. Mais au niveau des musées des arts africain ou océaniens, il y a eu une détérioration. C'est peut-être spécifique à cette catégorie d'art ? Par rapport aux beaux-arts en général, il y a peut-être un sentiment de culpabilité ? Le Grand Occident colonisateur, pillier de patrimoine qu'on exploite : "faire de l'argent avec le patrimoine des pays du tiers-monde, c'est pas bien !". Il y a un côté moralisateur qui est très, très fort derrière. Pendant et après la décolonisation, il y a cette prise de conscience de "tout le mal qu'on a pu faire !" La publication en 1934 de *l'Afrique fantôme* de Michel Leiris et ses nombreuses rééditions sont l'un des marqueurs les plus significatifs de cette évolution »<sup>67</sup>.

Cependant, ce tabou est mis à mal, comme nous l'avons vu, par la plupart des recherches en muséologie, en économie ou en anthropologie de l'art. C'est que marchés et musées s'attachent aux mêmes objets, attirent parfois les mêmes visiteurs et échangent régulièrement leurs idées des objets qui les intéressent. Il convient donc de se demander quelles convictions musées et marchés mobilisent sur les objets ethnographiques qui circulent entre leurs mains, quels types de valeurs leur sont attribuées et comment leur valorisation et leur légitimation se construit. Comment ces deux médiateurs de l'objet ethnographique se positionnent-ils dans ce contexte sensible du rapport de la culture à l'argent, souvent schématisé en des musées intéressés par les seuls aspects documentaires ou pédagogiques, et les marchés par les seuls aspects esthétiques et économiques ?

Leur(s) relation(s), bien qu'importante(s) dans les faits et reconnue(s) dans les milieux professionnels, n'a jamais fait l'objet d'une analyse ethnographique approfondie. Du côté muséologique, les achats et alliances que les musées tissent avec les marchés font partie du « projet muséal » (Mairesse, 2002) de chaque institution et définissent le positionnement du musée. L'objectif de cette recherche n'est pas d'étudier les échanges – et particulièrement les achats – pour comprendre les collections ou l'histoire des collections ethnographiques, mais de

---

<sup>67</sup> Extrait d'un entretien mené avec Manuel Valentin, chercheur au Musée de l'Homme, à Paris en septembre 2014.

considérer les trajectoires des objets ethnographiques pour comprendre les projets qui sous-tendent les différentes institutions muséales concernées et, plus largement, saisir le rôle et les perspectives du musée d'ethnographie aujourd'hui. Du côté marchand, bien que les fluctuations de prix et leur évolution aient été rapides ces dernières années, l'analyse des échanges avec les musées ne vise pas à définir la valeur monétaire de ces objets ni à savoir « combien ils valent réellement ». L'objectif est de considérer ces intermédiaires du champ comme tous deux acteurs de la construction de la valeur des objets et de voir cette dernière comme le résultat d'une relation, qu'elle soit de l'ordre de la collaboration ou de l'opposition.

Pour comprendre les formes de cette relation, cette recherche mobilise un grand nombre de concepts issus de disciplines différentes, comme nous l'avons vu durant notre parcours dans l'état de la recherche et de la littérature sur le sujet : artification, dispositif, régime de valeurs, agentivité, appropriation ont été traités et développés par l'anthropologie et l'ethnologie autant que par l'histoire de l'art, l'économie ou la muséologie. Il convient donc de s'interroger sur l'interdisciplinarité en jeu dans cette recherche et sur l'usage fait des disciplines mobilisées.

### 1.3 CADRE DISCIPLINAIRE

Deux grands cadres disciplinaires sont mobilisés dans cette recherche : l'anthropologie et la muséologie. Cette ambition s'accompagne cependant d'un certain nombre de problèmes, tant conceptuels que méthodologiques. Comment articuler les deux approches et concilier les spécificités épistémologiques de chacune ? Si l'interdisciplinarité permet de renouveler les cadres et les concepts, elle s'accompagne aussi de quelques pièges, dont le premier est de savoir ce que recouvrent les disciplines que nous sommes en train d'évoquer.

#### 1.3.1 La socio-anthropologie de l'art

Si cette appellation rassemble à ses débuts les chercheurs qui développent une nouvelle approche du questionnement sur l'œuvre d'art en s'intéressant aux liens entre l'œuvre et la société (Francastel, 1970), rapidement, la réflexion se complexifie : considérant non seulement les rapports entre l'art et la société, des

chercheurs proposent d'envisager l'art *comme* une société (Bastide, 1977, Becker; Menger et Bouniort, 1988, Castelnuovo, 1976) et dès la fin des années quatre-vingt les approches se multiplient. Il convient alors de préciser quelle est la perspective adoptée dans ce travail.

Le lecteur a peut-être été désorienté jusqu'ici par l'emploi quasi indifférencié des termes *ethnographie*, *ethnologie* et *anthropologie*. Si Benoît de l'Estoile rappelle que leur définition « tient à des raisons historiques complexes » (2007b: 15), j'ajouterais en outre qu'elle tient aussi à des raisons géographiques complexes et que tous les auteurs ne s'accordent pas sur les causes et enjeux de ces développements historiques et géographiques contraires. Benoît de l'Estoile considère par exemple que le terme « ethnographie » est d'un usage similaire, mais antérieur, à celui d'« ethnologie » ; « ethnologie » est quant à lui un terme utilisé en France pour désigner ce que les anglophones nomment « *cultural anthropology* » ou « *social anthropology* ». Selon lui, les musées français seraient donc d'« ethnographie », car antérieurs à la constitution de la discipline académique en tant qu'« ethnologie ».

Claude Lévi-Strauss avait quant à lui opéré une classification différente, faisant relever l'« ethnographie » de la collecte de données concernant un groupe social précis et l'« ethnologie » de leur analyse. L'« anthropologie », au sommet de cette pyramide disciplinaire, devait s'employer, par une approche essentiellement comparative, à dégager les grands principes communs aux différents groupes (Lévi-Strauss, 1974 [1958]). Selon cette vision, les musées seraient alors d'« ethnographie » car relevant des données de l'ethnologie, en particulier des objets. Nous voyons ainsi comment ces considérations épistémologiques influent sur la vision du rôle que le musée d'ethnographie devrait tenir, par rapport à la discipline académique elle-même, mais aussi dans la société en général.

Jean Bazin, dont l'œuvre entière est émaillée d'un questionnement sur la définition de l'anthropologie, ébranle à son tour cette classification lévi-straussienne :



« Il n'y a donc pas, comme on l'entend souvent dire ici ou là, d'une part, en bas, la foule des passionnés du concret, des reporters du vécu, et d'autre part, dans les combles sublimes mais un peu désertés, un dédale rébarbatif de "structures" et de "modèles" » (Bazin, 2008: 36).

Ce dernier se disait ethnographe et anthropologue, mais jamais ethnologue : pour lui, l'ethnologie renvoyait à l'*ethnos*, c'est-à-dire à des groupes considérés comme des entités cohérentes et isolées, et donc essentialisées. Il avait ainsi défini *l'hypothèse ethnologique* – par opposition à *l'hypothèse anthropologique* – comme le fait d'utiliser de manière explicative l'identité culturelle. L'ethnologie « explique les comportements des hommes par un facteur commun tiré de l'observation même de ces comportements » (Bazin, 2008: 19), ce qui revient à « expliquer la manière dont ils [les gens] agissent par la manière dont ils agissent » (Bazin, 2008: 21)<sup>68</sup>. Bazin plaide pour une approche plus contextuelle et défend une « logique interne » des situations : les gens ne font pas certaines choses plutôt que d'autres *parce qu'il y a des règles* (je ne traverse pas la route parce qu'il y a un passage piéton), mais décident de mobiliser certaines règles plutôt que d'autres lorsqu'ils décident de faire une chose en particulier (lorsque je veux traverser la route, je décide ou non d'emprunter un passage piéton). La tâche du chercheur est alors d'observer et de décrire des situations et avec elles « "l'espace des possibles" à l'intérieur duquel les acteurs se meuvent d'une situation à l'autre dans un contexte historique donné » (Bazin, 2008: 15). Le chercheur « vise alors des logiques générales opératoires en tout temps » (*il est anthropologue*) « en s'appuyant sur l'analyse des situations effectives concrètes » (Bazin, 2008: 36) (*il est ethnographe*).

Ce rapide détour par les différentes désignations d'une même discipline nous rappelle que les questions épistémologiques sont au centre des problématiques

---

<sup>68</sup> L'exemple des grenouilles et des Français est resté la plus fameuse illustration de cet énoncé : « il est ethnographique de dire "des Français mangent des grenouilles" ; mais il est ethnologique de dire "ces gens mangent des grenouilles parce qu'ils sont français" » (Bazin, 2008: 10).

concernant les musées d'ethnographie et les objets ethnographiques, comme déjà brièvement évoqué *supra*<sup>69</sup>.

En outre, les remarques opérées par Jean Bazin sur les tendances à l'essentialisation – les considère-t-on comme spécifiquement ethnologiques ou non – sont particulièrement prégnantes dans cette recherche : il est en effet difficile dans ce cadre de parler d'« ethnologie » d'un groupe spécifique, puisqu'une myriade d'acteurs gravitent autour de l'objet ethnographique et qu'il paraît saugrenu de parler de la culture des marchands d'art, comme d'une entité essentielle. Il ne s'agit pas, dans ce cas, d'étudier une classe, un groupe social, une ethnie ou une culture en particulier, mais l'entier des acteurs se retrouvant en *situation* avec cet objet spécifiquement.

Si les frontières entre ethnologie et anthropologie semblent floues en ce qui concerne les régimes d'analyse, les deux se fonderaient cependant sur la même entreprise méthodologique : décrire les situations et le point de vue des acteurs, comme le rappelle Jean-Pierre Olivier de Sardan dans ses réflexions sur les spécificités des régimes épistémologiques des sciences sociales :

« L'"émicité" et la "descriptivité" sont des propriétés fondamentales du travail anthropologique, qui témoignent, à travers des dispositifs d'enquête "qualitative" raisonnés, de ce que nos interprétations ont un ancrage empirique indéniable » (Olivier De Sardan, 2004: 44).

L'émicité et la descriptivité renvoient à la méthode de l'observation participante, dont Jean-Pierre Olivier de Sardan fait une spécificité de l'épistémologie anthropologique, par opposition à une autre discipline des sciences sociales : la sociologie, qui fonderait ses données davantage sur l'enquête par questionnaire (Olivier De Sardan, 1995). Cette démarcation est aussi opérée par Alfred Gell dans son ouvrage *Art and agency* (1998)<sup>70</sup>. Cette séparation appelle un certain

---

<sup>69</sup> *Supra*, p. 47, nous avons vu comment la littérature autour de ce sujet était constituée en partie par les allers-retours entre productions académiques et productions muséales.

<sup>70</sup> Pour lui, la sociologie de l'art s'intéresserait davantage aux paramètres institutionnels de production, de réception et de circulation de l'art, dans une approche qu'il qualifie de

nombre de critiques qui se sont élevées tant du côté des sociologues que des anthropologues. Les deux parties se sont ainsi réclamées tant de l'étude des institutions que de l'étude des interactions et ont contesté la répartition d'une macro focalisation à la sociologie et d'une micro focalisation à l'anthropologie :

« Voilà une conception bien réductrice, ou bien datée, de la sociologie, et qui risque de froisser maints sociologues – dont je suis – attachés à une définition beaucoup plus large du domaine sociologique, incluant non seulement les institutions mais les interactions, et non seulement le réel mais les représentations » (Heinich, 2012a).

Les sociologues rappellent que la sociologie s'intéresse aux interactions, comme c'est le cas de l'interactionnisme ou de la sociologie pragmatique, et les anthropologues refusent d'être dépossédés de l'analyse des institutions. Les deux disciplines se rejoignent alors sur l'objet de la recherche ainsi que sur l'approche plébiscitée : celle-ci ne devrait pas être une analyse des significations des objets ou l'explication de leur(s) interprétation(s) symbolique(s) – comme l'ont opéré certaines approches de l'ethnologie de l'art et qui relèverait en ce sens davantage de l'histoire de l'art ou de la critique d'art – mais devrait s'intéresser essentiellement aux contextes et respecter certaines précautions, notamment dans l'analyse des objets ethnographiques :

« Il ne s'agit pas toutefois, en parlant de contexte, de "décrire le contexte de l'art non occidental afin de le rendre accessible à un public d'art occidental", comme se contente souvent de le faire l'anthropologie dans une démarche dont vous écrivez qu'elle est "certes louable" mais qu'elle n'a "rien d'anthropologique" (Gell [1998] : 5) ; il s'agit bien plutôt de prendre en compte les variations contextuelles de la relation esthétique, qui sont fondamentales dès lors que la "théorie anthropologique" se donne pour

---

« masse » : « L'anthropologie s'attache au contexte immédiat des interactions sociales ainsi qu'à leur dimension "personnelle", tandis que la sociologie se préoccupe davantage des institutions » (Gell, 1998: 9). Selon cette séparation, les sociologues s'intéresseraient aux caractéristiques institutionnelles et les anthropologues observeraient les contextes des interactions, même si Gell ne nie pas une continuité entre les deux approches.

mission d'"essayer d'expliquer les réactions des agents sociaux devant certaines œuvres d'art" (Gell [1998] : 5). » (Heinich, 2012a: 185).

Il est à mon sens peu pertinent d'effectuer une séparation entre sociologie et anthropologie de l'art ; l'approche adoptée dans ce travail inclut les institutions, mais aussi les interactions, et s'intéresse à des niveaux divers d'échanges sociaux, postulant que les fonctionnements institutionnels ne peuvent être séparés des fonctionnements des individus dont toute institution est composée. En outre, la méthode plébiscitée, comme nous le verrons *infra*<sup>71</sup>, s'inspire tant des méthodes développées par la sociologie que de la caractéristique méthodologique de l'anthropologie que constitue le terrain d'enquête. Elle relève ainsi d'une véritable socio-anthropologie s'intéressant aux contextes sociaux de production, de réception et de circulation des œuvres et non comme la description ou l'analyse d'œuvres en particulier.

À nouveau, cette perspective nous encourage à considérer les échanges d'objets et leurs cadres, plutôt que les objets pour eux-mêmes, et à montrer ce qui relève de la construction sociale lorsque les objets passent de mains en mains ou d'institutions à institutions. Selon cette théorie, l'art ne réside donc pas dans l'objet, mais dans le système d'actions produit autour de celui-ci. Cette approche considère que tout objet au cœur de ces relations peut être tenu pour de l'art. Cependant, ce relativisme poussé à son extrême annihile les limites permettant de poser le cadre d'une analyse. C'est aussi le reproche formulé par les tenants du *material turn* qui se développe dans les années quatre-vingt-dix : l'objet revient au centre de la définition de l'art. Schématiquement, deux approches coexistent alors : la première se focalise sur l'objet et considère ses caractéristiques comme indépendantes de la société et comme transcendant le temps et l'espace ; la deuxième se concentre sur les relations autour de l'objet, celles-ci pouvant être soit envisagées comme un objet naturel (comme le fait la sociologie critique dans une démarche scientifique objectivante) soit comme une construction humaine

---

<sup>71</sup> Voir *infra*, point

3.3.1 Production des données, p. 196.

(telle que l'appréhende la sociologie constructiviste ou compréhensive dans une démarche tendant à la réflexivité).

Un binarisme remis en cause par Bruno Latour notamment qui, s'il n'évacue pas l'objet du propos, vise à sa réhabilitation par rapport aux approches post-modernes, essentiellement discursives et relationnelles. Il propose alors de transformer les objets en médiateurs, non seuls « suppôts des causes décidées par le sociologue (le marché, l'organisation, la différenciation sociale...), mais producteurs de principes, des moyens et des objets qui constituent un univers scientifique ou un monde de l'art, selon l'expression de Becker » (Hennion et Latour, 1993: 13). L'analyse de l'objet ne doit pas être complètement évacuée bien que l'homme ait sa part de responsabilité dans la construction de ce dernier en tant qu'art.

Mais de quel *objet* parle-t-on alors ? Des images ? Des œuvres ? Tout objet issu d'une entreprise figurative ? Hans Belting remet par exemple en cause le terme d'objet et plaide pour une anthropologie de l'image davantage que pour une anthropologie de l'art (2004: 18). Un grand nombre de chercheurs en socio-anthropologie de l'art s'inscrivent ainsi – comme Belting – davantage dans une anthropologie de l'image et du visuel que dans une anthropologie de l'objet. Philippe Descola va encore plus loin en proposant de parler d'une anthropologie de la figuration plutôt que d'une anthropologie de l'art, puisque ce dernier est en réalité une « mise en image » ou une « activité figurative » (Descola, 2009: 26). Il remet donc en cause la pertinence d'une discipline focalisée sur un objet dit *art* :

« Il existe certes un petit nombre de dispositifs figuratifs dont la distribution est à peu près universelle, et donc indépendante des ontologies localement dominantes – on peut notamment penser à la pictographie, comme art de la mémoire, à l'héraldique, comme instrument de différenciation, à la caricature ou au graffiti, comme appropriation ludique d'autrui ; mais si l'on excepte ces quelques modes transculturels, et aisément reconnaissables, de mise en image, tous les autres produits de l'activité figurative varient selon le type d'entité que cette activité donne à voir, selon le type d'agence dont ces produits sont investis, et selon les moyens par l'intermédiaire desquels ils sont rendus visibles » (Descola, 2007: 28).

Au cœur de cette approche de l'art se trouve la mise en image des représentations : l'art est alors vu comme la production ou la réception des représentations collectives ou individuelles, ce que développe aussi Hans Belting dans son anthropologie des images. Pour ce dernier, l'image est à entendre dans un sens large non circonscrit au visuel ou à une production picturale en deux dimensions, mais comme produit de la création et de la réception de représentations individuelles ou collectives ; Belting attire ainsi notre attention sur la difficulté à séparer strictement l'image prise comme message même ou comme médium de ce message, ainsi que la représentation comme produit de l'image ou comme réception de cette dernière (Belting, 2004).

Si ce rapide détour démontre toute la difficulté à limiter l'objet de la discipline-cadre de ce travail et en opère une déconstruction, il convient cependant de se rappeler que le concept d'art est quotidiennement utilisé dans les milieux qui nous intéressent : comme pour la définition de l'objet ethnographique, la solution à la définition du sujet passe alors par l'émicité, c'est-à-dire la prise en considération des points de vue des acteurs concernés. Suivant la méthodologie socio-anthropologique telle que nous l'avons définie *supra*<sup>72</sup>, l'art qui nous intéresse est alors tout art désigné comme tel par les acteurs d'un champ défini. Davantage que de désigner un objet spécifique (image, sculpture, performance...), la circonscription du sujet passe alors par la définition d'un monde considéré comme artistique par les acteurs de ce dernier.

En conclusion, la socio-anthropologie de l'art telle que je l'ai envisagée comme cadre de ce travail renvoie à quatre éléments : une méthodologie, un objet, une approche et des objectifs. Au centre de la méthodologie (qu'il conviendra de développer encore davantage, sur la base des caractéristiques du terrain) se trouve l'entreprise de description. Celle-ci s'opère sur un objet, qui selon l'approche envisagée, est *art* au sens où il est considéré comme tel par les acteurs d'un monde donné à un moment donné. Il s'agit d'une activité intellectuelle – faite de représentations individuelles et collectives – exprimée dans et par un médium à un

---

<sup>72</sup> Voir *supra*, p. 77.

moment historiquement et socialement situé. Cette dernière caractéristique considère donc implicitement qu'« une chose puisse fonctionner comme œuvre d'art en certains moments et non en d'autres » (Goodman, 1977: 90). Cette approche tient compte autant des objets considérés comme artistiques que des systèmes d'actions et de représentations autour de ceux-ci. Elle envisage en outre autant l'objet comme construit par le social (*l'objet fait par le social*) que l'objet comme agent possédant un potentiel d'action sur le social (*le social fait par l'objet*). Les objectifs de l'analyse sont alors clairs : il s'agit non de comprendre les principes esthétiques d'une culture donnée mais de cartographier les relations nouées autour d'objets définis et de comprendre les réactions des agents sociaux devant ces objets ainsi que les principes mobilisés pour définir et légitimer ces réactions.

### **1.3.2 La muséologie**

La muséologie est le deuxième cadre d'analyse dans lequel s'inscrit cette recherche. Cependant, elle est régulièrement remise en cause dans sa légitimité en tant que discipline scientifique et académique et les chercheurs – qu'ils se revendiquent muséologues ou non – ne s'accordent pas tous sur l'épistémologie de la muséologie, comme le rappelait Teresa Scheiner encore récemment (2016: 45) :

« Il semble y avoir encore des incertitudes concernant la nature de la muséologie comme forme de connaissance, aussi bien que sur son identité épistémique. Quelques-uns défendent l'existence de la muséologie en tant que champ disciplinaire, alors que d'autres l'identifient comme une forme particulière de réflexion philosophique ».

Le problème majeur réside, nous le voyons, dans la légitimité à considérer qu'il s'agit d'une discipline à part entière et, le cas échéant, à définir sa place tant dans le champ général des connaissances que dans le système académique. Quelle est la spécificité de la muséologie, quel est son objet d'étude et quelles sont ses méthodes ? Plus particulièrement, qu'est-ce que son approche et/ou ses méthodes

apportent à l'analyse des relations entre le marché de l'art et les musées d'ethnographie et une telle étude peut-elle se revendiquer comme muséologique ?

Le questionnement sur la nature de la muséologie est un *topos* récurrent de la production scientifique autour des musées<sup>73</sup> et l'ICOFOM (*ICOM International Committee for Museology*) se saisit régulièrement de la thématique pour tenter – si ce n'est de produire un consensus – de faire avancer la réflexion à ce sujet<sup>74</sup>. De façon générale, la cartographie de la recherche en muséologie se polarise souvent en un front anglophone et un front francophone. Très schématiquement, l'approche anglophone – qui ne parle en général que peu de *museology* lui préférant le terme de *museum studies* – s'intéresse davantage aux considérations pragmatiques, et l'approche latine davantage à la théorie autour de l'institution muséale. Cependant, nous verrons que cette vision n'est parfois qu'une caricature. La muséologie peut être envisagée – et c'est certainement ce que sa terminologie laisse le plus entendre – comme la science étudiant le(s) musée(s). Elle s'ancre ainsi dans l'analyse d'un objet *a priori* clairement défini, comme le considérait Georges Henri Rivière :

« La muséologie : une science appliquée, la science du musée. Elle en étudie l'histoire et le rôle dans la société, les formes spécifiques de recherche et de conservation physique, de présentation, d'animation et de diffusion, d'organisation et de fonctionnement, d'architecture neuve ou muséalisée, les sites reçus ou choisis, la typologie, la déontologie » (Rivière, 1981).

---

<sup>73</sup> Voir par exemple Jean Davallon (1995), André Desvallées et François Mairesse (2005), Noémie Drouguet et André Gob (2010), Annick Meunier et Jason Luckerhoff (2012) ou Dominique Poulot (2005).

<sup>74</sup> Pour se faire une idée de la liste des papiers publiés sur la question par l'ICOFOM, voir l'article « muséologie » du Dictionnaire encyclopédique de muséologie de François Mairesse et André Desvallées (2011). Les colloques ont aussi été nombreux, comme par exemple « Politique et poétique de la muséologie », *40e Symposium international d'ICOFOM*, septembre 2017 ; « Qu'est-ce que la recherche en muséologie », *1ère journée d'étude des doctorants en muséologie de Paris 3*, janvier 2016 ; « Nouvelles tendances de la muséologie », *37e Symposium international de l'ICOFOM*, juin 2014 ; « Les lieux de la muséologie », *Séminaire de recherche de l'Université de Neuchâtel*, mars 2006 ; « Qu'est-ce qu'une recherche en muséologie », *colloque Recherches et Musées organisé par la Mission Musée et la Direction des Musées de France (ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, ministère de la Culture et de la Francophonie)*, 29-30 novembre et 1er décembre 1993, Dijon.



Cependant, considérer le musée comme l'objet de la muséologie soulève un problème majeur : il rend la discipline dépendante de la définition même du musée. Ce problème prend toute son ampleur lorsque l'on remarque que les débats sur la définition du musée existent depuis la création de l'ICOM (*International Council of Museums*) et n'ont jamais cessé depuis<sup>75</sup>. C'est que la forme du musée change, selon les situations sociales, géographiques ou historiques : le musée est intimement lié à la société dans laquelle il s'ancre :

« Le musée se réinvente, se redimensionne, se multiplie dans les formes les plus inattendues. Il se dématérialise sous forme digitale, se déguise comme centre culturel, se réplique dans *Second Life*, se divise et se scinde en sous-matrices, devient nomade et atteint les confins de la planète. Il s'approche de tous : des campagnards en Chine aux paysans de Zambie, des Indiens d'Amazonie aux jeunes étudiants dominant, avec leurs téléphones et tablettes, le mode contemporain de la technologie » (Scheiner, 2016: 53).

Pour exemple, la définition de l'ICOM stipule que le musée « est une institution permanente sans but lucratif »<sup>76</sup>. Cependant, définir le musée par son caractère institutionnel pose problème même dans la dimension opérative de la définition de l'ICOM (qui sert à déterminer les membres pouvant intégrer l'association), puisqu'elle se complète d'un *addendum* nécessaire pour mentionner toutes les structures ne remplissant pas exactement les conditions, mais pouvant être considérées comme membres de l'ICOM : écomusées, zoos, etc. Outre les aspects

---

<sup>75</sup> Voir les différentes définitions du musée établies par l'ICOM au fil des ans (disponibles en libre accès sur le site des archives de l'ICOM [http://archives.icom.museum/hist\\_def\\_fr.html](http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html)), ainsi que les définitions proposées par la *Museums Association* (<https://www.museumsassociation.org/about/frequently-asked-questions>) ou the *American Alliance of Museums* (<http://www.aam-us.org/about-museums>), et les publications synthétiques à ce sujet comme *Vers une redéfinition du musée ? (What is a museum ?)* sous la direction de François Mairesse et André Desvallées (2007).

<sup>76</sup> Selon la définition complète, que l'on peut retrouver dans sa dernière édition (2007) sur le site de l'ICOM, « Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'homme et de son environnement à des fins d'étude, d'éducation et de délectation ». <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/> [Consulté la dernière fois le 6 avril 2018].

pragmatiques relatifs au fonctionnement de l'ICOM, cette définition a des implications concrètes pour la muséologie, puisqu'elle détermine son objet d'étude comme étant une institution. La muséologie ne serait plus alors qu'une sous-branche de la sociologie qui étudierait une institution en particulier : le musée. On peut alors raisonnablement se demander pourquoi il existerait une discipline exclusivement consacrée à l'institution muséale, alors qu'il n'en existe pas pour d'autres institutions. C'est le constat qu'effectue Bernard Deloche dans son plaidoyer pour une muséologie contractuelle (Deloche, 2015: 86) :

« Mais alors qu'il n'existe pas de discipline autonome traitant de l'école, de l'hôpital ou de la prison, et seulement des disciplines relatives aux fonctions de ces institutions (la pédagogie, la clinique, la criminologie, par exemple), on s'attendrait normalement à voir se développer en parallèle – et à la place de la muséologie – une science générale de l'information et de la communication par des médias sensibles (dont fait partie le musée) ».

La muséologie ne peut avoir de grande légitimité académique en tant que science du musée et c'est peut-être ce qu'ont compris un certain nombre de chercheurs du Bloc de l'Est dans les années quatre-vingt, dont Zbyněk Stránský et Anna Gregorova, lorsqu'ils proposent de renverser le paradigme muséologique : selon ces derniers, la muséologie n'a pas pour objet le musée, mais un rapport spécifique de l'homme à la réalité, dont le musée ne serait qu'une émanation (Gregorova, 1980, Stránský 1980). Ainsi, le rapport entre muséologie et musée est inversé (Deloche, 2015) et, même si cela peut sembler paradoxal, l'objet de la muséologie gagne en stabilité tout en élargissant son champ :

« Stránský saw the object of museological knowledge as the study of a specific relationship between man and reality, which seems to be a much more stable object of research than the museum itself, as this institution is fairly recent in the history of mankind (no more than three centuries for the modern museum). This means, moreover, that older forms existed before the

museum, such as cabinet of curiosities, and that further forms would come into existence in the future »<sup>77</sup> (Mairesse, 2016: 29).

Ce qui est concerné ici n'est plus seulement le musée en tant qu'institution, mais le champ muséal, envisagé comme « une forme spécifique de notre relation à la réalité » (Deloche, 1985: 84). Même si tous les chercheurs ne considèrent pas la muséologie comme une discipline scientifique à part entière ou comme une aire autonome de recherche, la grande majorité s'accorde à penser que le « champ muséal » peut être un point de vue spécifique, une fenêtre particulière par laquelle observer la relation de l'homme à la réalité. Ainsi la muséologie peut se définir comme « l'ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexions critiques portant sur le champ muséal », ou encore comme « l'éthique ou la philosophie du muséal » (Desvallées et Mairesse, 2011).

Les critiques habituellement faites à la muséologie en tant que discipline à part entière portent sur ses méthodes : elle n'a ainsi pas de méthode propre et Bernard Deloche rappelle qu'elle n'opère aucune modélisation (Deloche, 2015: 86). Cependant, le champ muséal se déployant de façon très large, les méthodes employées pour son analyse sont dépendantes des axes sur lesquels celui-ci s'étend<sup>78</sup>. Ainsi, la méthode employée pourra autant relever de l'enquête historique ou de l'étude d'archives que du terrain ethnographique ou de l'enquête statistique.

La dernière définition retenue a pour avantage d'englober le musée en tant qu'institution et en tant que relation spécifique de l'homme à la réalité, ainsi que de considérer les différents objectifs prêtés à ces tentatives de théorisation du champ. Nous avons vu dans la définition donnée par Georges Henri Rivière que la

---

<sup>77</sup> « Stránský voyait l'objet de la connaissance muséologique comme l'étude d'une relation spécifique entre l'homme et la réalité, ce qui semble être un objet de recherche beaucoup plus stable que le musée lui-même, car cette institution est assez récente dans l'histoire de l'humanité (pas plus de trois siècles pour le musée moderne). Cela signifie, en outre, que des formes plus anciennes existaient avant le musée, comme un cabinet de curiosités, et que d'autres formes pourraient apparaître à l'avenir ».

<sup>78</sup> Différents domaines ou axes de recherches peuvent être définis : les fonctions, les publics, les dispositifs ; les approches historiques, sociologiques ou communicationnelles, etc.

muséologie était considérée comme une science appliquée ; la muséologie est alors une théorie élaborée en vue d'une pratique.

Si l'aspect appliqué de la muséologie ne peut être complètement nié, il me paraît dommageable de laisser de côté la richesse théorique d'une réflexion sur le rapport de l'homme à la réalité et il m'a semblé en ce sens adéquat de traiter les deux pans de la définition de la muséologie dans cette recherche : le musée, en tant qu'institution – son rôle, son fonctionnement et sa place dans la société – et le musée en tant que manifestation sensible du rapport de l'homme au réel. Dans notre cas, cette approche présente en outre l'intérêt de toucher aux représentations collectives et individuelles et n'est donc pas sans évoquer la perspective de la socio-anthropologie de l'art telle que nous l'avons définie *supra* : un rapport de l'homme à son environnement et à la réalité, s'illustrant dans des objets – ou des images au sens large – reflet des représentations individuelles et collectives. Le croisement entre ces deux approches semble alors pouvoir générer un terreau conceptuel, méthodologique et analytique fertile : la muséologie focalise, avec son positionnement très particulier qu'aucune autre discipline ne propose, sur une relation très spécifique entre les objets et leurs publics, une relation au cœur de ma problématique de recherche.

### **1.3.3 La fiction, au carrefour des perspectives**

« L'"esprit de géométrie", pour parler comme Pascal, voudrait que tout classement des disciplines revienne à ériger des barrières au-delà desquelles on s'expose à perdre son âme » (Dufrene et Taylor, 2007: 8).

Comment concilier ces deux cadres disciplinaires ainsi définis : la muséologie, envisagée comme l'analyse d'un rapport spécifique de l'homme à la réalité, notamment par le médium muséal, concerne davantage l'objet immobilisé et la mise en place de dispositifs statiques (collections, expositions, etc.) ; la socio-anthropologie de l'art, envisagée comme l'analyse du rapport de l'homme à la figuration, approche l'objet dans la dynamique de circulation (trajectoires, échanges, etc.).

L'interdisciplinarité dans le domaine de l'art ou des sciences sociales n'est pas une idée nouvelle. Les analyses tendent de plus en plus à souligner l'hétérogénéité des recherches menées, la multiplicité des points de vue et l'absence de plus en plus marquée de majeure chez les jeunes chercheurs<sup>79</sup>. L'interdisciplinarité se retrouve parfois plus facilement entre certaines disciplines, comme l'anthropologie et l'histoire de l'art, par exemple, et permet un enrichissement théorique et méthodologique notable en suscitant de nouveaux questionnements<sup>80</sup>. Le même constat peut être opéré, en ce qui nous concerne, sur le croisement entre anthropologie et économie, par exemple. En muséologie, l'interdisciplinarité est encore plus fortement présente, tant dans les recherches que dans la formation, puisque sa genèse, son histoire et ses méthodes favorisent davantage une approche par champ – le champ muséal – que par discipline. Ces contacts permettent donc de riches renouvellements et évitent l'engluement dans des plis disciplinaires. Cependant, si cette vision plaide pour une louange des « âmes errantes », puisqu'ayant traversé les barrières disciplinaires telles que les envisageait Pascal, il serait dangereux d'oublier que l'interdisciplinarité présente un certain nombre de problèmes et d'écueils : les rapports entre disciplines peuvent aussi souvent être conflictuels, voire « cannibales ». C'est qu'entre pluri-, trans-, inter- et multi-disciplinarité, les possibilités d'assemblages sont variées et peuvent générer une forme d'inconfort qui alerte alors : comment utiliser ces disciplines les unes par rapport aux autres ? Nous avons effectivement vu que la muséologie souffrait d'un manque de méthodologie propre, alors qu'au contraire, l'anthropologie se

---

<sup>79</sup> Voir par exemple Jean-Michel Besnier et Jacques Perriault (2013) ; Veronica Boix Mansilla (2006) ; Alain Caillé (11 juin 2009) ; Daryl Chubin, Alan Porter [et alii] (1986) ; Frédérique Darbellay et Gloria Origgi (2010) ; Robert Frodeman, Julie Klein [et alii] (2010) ; Bernard Lepetit (1990) ; Pamela Mitchell (2005) ; Edgard Morin (1994) ou Bernard Valade (1999).

<sup>80</sup> Le croisement entre anthropologie et histoire de l'art a notamment permis à l'anthropologie de revenir sur les œuvres et à l'histoire de l'art de revenir aux représentations, comme le rappellent Anne-Christine Taylor et Thierry Dufrêne (2007: 9) : « Le retour des anthropologues à une prise en compte des artefacts comme vecteur de sens, et – même mieux – comme “agents” (Alfred Gell) les rapprocha des historiens de l'art. Ces derniers, basculant pour leur part d'un savoir positiviste sur l'objet vers un savoir sur les croyances et les représentations qui s'attachent aux œuvres en amont (au moment où elles sont commandées et conçues) et en aval (lors de la réception), ont quant à eux opéré une conversion à une histoire socialisée des processus artistiques, beaucoup plus acceptable pour les anthropologues "culturalistes" ».

définissait épistémologiquement en grande partie par sa méthode<sup>81</sup>. Il convient donc d'être attentif à ne pas transformer l'anthropologie en un simple outil méthodologique au service d'une analyse muséologique : ainsi approchée, l'anthropologie serait réduite à une simple « boîte à outils » dans une perspective d'empilement des techniques et de juxtaposition ; à l'inverse, circonscrire la muséologie à une analyse anthropologique du musée la relèguerait à une simple sous-discipline socio-anthropologique. L'ambition de ce travail est d'opérer un véritable croisement, tant théorique que méthodologique, afin d'enrichir mutuellement les approches et mettre en relief les points d'accroches.

Le recoupement le plus pertinent entre deux cadres disciplinaires se trouve très certainement sur le plan théorique : l'objet, considéré par la socio-anthropologie de l'art, est un support des représentations et créateur de lien social ; pour la muséologie, il est un élément du champ muséal, médium du rapport entre l'homme et la réalité. Ainsi, les deux disciplines nous permettent d'appréhender les représentations individuelles et collectives de la réalité par l'intermédiaire de l'objet. Ce rapport à la réalité ne peut s'envisager sans tenir compte du rapport à la connaissance et aux savoirs ; nous touchons ici à une forme d'anthropologie de la connaissance, transversale à la socio-anthropologie de l'art et à la muséologie telles que nous les avons envisagées *supra*. Ainsi, Benoît de l'Estoile note au sujet ses analyses d'expositions ethnographiques (2007b: 24) :

« L'anthropologie du musée est donc aussi une contribution à une anthropologie de la connaissance, qui analyse les catégories et pratiques qui nous permettent de "mettre en ordre" les univers naturels et sociaux dans lesquels nous vivons et de leur conférer un sens ».

C'est qu'au-delà des musées et des objets, de l'analyse des valeurs conférées aux objets, des savoirs transmis et véhiculés à leur propos et des dispositifs développés pour et par eux, il s'agit d'interroger nos conceptions de la réalité et

---

<sup>81</sup> Voir *supra*, p. **Erreur ! Signet non défini.** et p. 85.

de l'altérité, leurs changements et transformations et la gamme de pratiques développées en lien avec ces conceptions.

Il est intéressant de noter que ces représentations – images selon Hans Belting (Belting, 2004) – peuvent être appréhendées comme des formes de fiction(s) produites par l'homme pour discipliner son environnement. L'étude des fictions est au centre de cette recherche : celles construites autour des objets, mais aussi celles produites par les expositions du côté des institutions muséales et celles produites par les récits ethnographiques, tel que l'ont montré les analyses post-modernes en anthropologie.

Si différents niveaux de fiction interviennent dans cette analyse, notons qu'ethnologie et muséologie se retrouvent sur un point important : paradoxalement, toutes deux participent, tout en créant de la fiction, à déconstruire les images et représentations produites par l'homme. Ainsi, comme le note Jaques Hainard (2005: 371), l'ethnologue démonte et met en pièces des mécanismes, seule façon de les comprendre et de les expliciter. La muséologie n'a pas d'autre objectif, et c'est très certainement dans ce paradoxe entre création et déconstruction de fiction(s) que j'ai trouvé l'intérêt de ces recoupements.