

## SITUATION ACTUELLE, ÉCHANTILLON DE RECHERCHE ET ENQUÊTE

« En fait, le sociologue et son “objet” forment un couple dont chacun est à interpréter par l’autre, et dont le *rapport* doit être lui-même déchiffré comme un moment de l’Histoire ».

Jean-Paul Sartre (1986: 69)

Nous avons vu avec l’historique effectué jusqu’ici, de la fin du 19<sup>e</sup> siècle jusqu’aux années quatre-vingt, comment s’est petit à petit construit et structuré un paysage muséal et un marché autour des objets ethnographiques, avec une pluralité d’acteurs, de relations et de problématiques, transversales ou propres à certaines époques. Il convient maintenant de broser un bref panorama de la situation actuelle du champ pour comprendre comment se sont élaborés l’échantillon d’enquête et la méthodologie de ce travail de recherche.

Je commencerai par souligner les événements et les enjeux principaux des musées d’ethnographie et des marchés de l’art ces dernières années – avec la création du quai Branly-Jacques Chirac à Paris, la refonte générale des musées en Europe et l’inflation du marché depuis les années quatre-vingt, puis j’exposerai les acteurs choisis pour l’échantillon de cette recherche et les critères qui ont présidé à ces choix, en regard de l’historique et de la situation actuelle brossés à priori. Finalement, je terminerai sur quelques considérations méthodologiques importantes ainsi que sur les biais qui ont pu être identifiés dans cette enquête et les moyens que j’ai déployés pour les surmonter ou les intégrer à ce travail.

### 3.1 LES MUSÉES D’ETHNOGRAPHIE ET LES MARCHÉS D’ART AFRICAIN ET OCÉANIEN, DES ANNÉES 80 À AUJOURD’HUI

Dans la Seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, nous avons vu que les musées et la muséologie en général évoluent : création de l’ICOM, poursuite des réflexions sur le statut des objets et le rôle des musées, etc. En France, ces réflexions se

cristallisent largement autour d'un mouvement, défini bien après, dans les années 80 : la nouvelle muséologie. Ce mouvement rassemble les remises en question du rôle, des fonctions et du fonctionnement du musée : son caractère élitiste et son langage, l'importance de la médiation et l'abolition de « la distance entre le public et le contenu du musée » (Desvallées; De Bary et Wasserman, 1992-1994: 19) en sont certainement les points centraux et s'inscrivent dans la continuité des réflexions menées par Rivière et Rivet dès les années trente. Ces réflexions « se gonflent, s'amplifient puis déferlent » ainsi que le note l'avant-propos de l'ouvrage *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie* (1992-1994) et connaissent un fort retentissement en France. Dominique Poulot évoque d'ailleurs « une approche française de la muséologie » (Poulot, 2005: 11).

Malgré – ou grâce à – ces réflexions générales stimulantes sur le musée et la muséologie, du côté du musée d'ethnographie plus spécifiquement, la crise s'intensifie : le « mal des musées » connaît un point culminant avec l'article de Jean Jamin « Faut-il brûler les musées d'ethnographie », publié en 1998. Pour Élise Dubuc, le rapport que le public entretient avec les objets se modifie (2002: 32). Les marchés de l'art, en général mais aussi africain et océanien en particulier, eux, connaissent une hausse sans précédent.

### **3.1.1 La crise du musée d'ethnographie : destructions, rénovations, fondations**

Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, la crise du musée d'ethnographie prend de l'importance. Le débat sur le statut de l'objet ethnographique – est-il de l'art ou non ? – et sur la meilleure façon de le présenter au public est toujours prégnant. Jean Jamin développe encore davantage la notion d'objet-témoin en l'inscrivant dans une perspective « contre-esthétique » : il milite pour une présentation des objets qui va au-delà de leur valeur esthétique, qui soit plus théorique, sans cependant nier complètement les qualités formelles d'un objet (Jamin, 1998).

Au Musée de l'Homme, Jean Guiart, qui a repris la direction du laboratoire d'ethnologie en 1973, développe une nouvelle politique d'expositions. En matière d'acquisitions, en tant que spécialiste de l'Océanie et plus particulièrement de la

Mélanésie, il continue les achats sur le terrain. Avec l'appui de Malraux et de Rivière, il procède aussi à des sélections lorsque des objets sont arrêtés par les douanes dans le cadre de trafics illicites. Son positionnement quant au rôle du musée d'ethnographie et quant à la place de l'art en son sein est clair : « Le Musée de l'Homme n'est pas un musée d'art. C'est un musée où l'art a sa place parmi toutes les activités humaines » (Guiart, 1976). Si certaines pièces sont apparemment achetées chez des marchands, plusieurs collaborateurs du Musée ont rapporté que le mot d'ordre qui circulait était « pas de contacts directs avec les marchands ». Un conservateur, se remémorant les années quatre-vingt confie :

« 50-60 ça marchait bien en fait, c'est vraiment dans les années 80 que ça s'est vraiment dégradé. Parce qu'auparavant il y avait de très bonnes relations »<sup>192</sup>.

Sans forcément parler d'une quelconque responsabilité du directeur de l'époque, le contexte de décolonisation et de réflexion de l'anthropologie est souvent mis en exergue : les gens évoquent une « coupure nette dans les années 80 », mais « c'était dans l'air », car il flottait « un sentiment de culpabilité » et une prise de conscience : « “tout le mal qu'on a pu faire”, c'est un sentiment très fort dès les années 60, puis 80 »<sup>193</sup>.

La répartition des objets entre collections des musées d'art ou collections des musées de sociétés, d'ethnographie ou d'histoire prend de l'ampleur. De plus en plus de croisements sont faits entre les catégories d'objets et les frontières entre ces catégories deviennent floues ou sont remises en question, comme dans l'exposition proposée par Jean Hubert Martin en 1989. *Les Magiciens de la Terre* présentée au Centre Georges Pompidou marque durablement les esprits en

---

<sup>192</sup> Entretien avec un chercheur anonyme du Musée de l'Homme mené le 10 septembre 2014.

<sup>193</sup> Toutes ces citations sont extraites d'entretiens menés avec des anciens ou actuels collaborateurs et chercheurs du Musée de l'Homme entre septembre 2014 et septembre 2015. Notons que ce positionnement est alors général aux musées qui reçoivent la majorité de leurs deniers des pouvoirs publics et qui n'ont pas de réels besoins de trouver des financements extérieurs, donc de se tourner vers le marché en général.

associant objets ethnographiques et art moderne et contemporain et en n'opérant pas une distinction géographique entre les différentes formes artistiques, mais une distinction chronologique. Jean Hubert Martin est ensuite nommé à la direction du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie de la Porte Dorée, en 1994. Les réflexions sur ce que le musée fait à l'objet ethnographique se multiplient : dans l'exposition *Le Musée cannibale*, présentée en 2002 au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, les concepteurs de l'exposition Jacques Hainard et Marc-Olivier Gonseth soulignent le processus d'ingestion-digestion de l'altérité que le musée d'ethnographie opère.

Le concept du musée-laboratoire tel que l'avaient proposé Rivet au Musée de l'Homme semble subir un déséquilibre : de plus en plus de critiques sont faites au musée, accusé de ne plus renouveler ses expositions et de délaisser son public ; le « musée » semble avoir perdu du poids face au « laboratoire » et de nombreux détracteurs accusent les chercheurs de s'enfermer dans leur univers, sans penser à la présentation des objets et à l'attractivité du musée. Le Musée de l'Homme ne survivra pas à cette crise : dès les années 90, on parle de le fermer, d'ouvrir un autre musée. Le projet de Jacques Chirac est sur les rails.

### **3.1.2 Le Musée du quai Branly-Jacques Chirac et le Pavillon des Sessions du Louvre**

En 1990, 150 politiciens, écrivains, artistes et scientifiques publient, à l'initiative du marchand Jacques Kerchache, le manifeste « pour que les chefs-d'œuvres du monde entier naissent libres et égaux »<sup>194</sup>, dans lequel ils appuient l'entrée de ces objets au Louvre. En 1995, une statue du Vanuatu clame sur les murs de Paris « Je suis au Louvre ». En 1996 est annoncé le projet de fusionner le MAAO et le Musée de l'Homme, et en 1997 Germain Viatte est nommé directeur du projet muséologique du « Musée des arts premiers ».

Le Département des arts d'Afrique, d'Océanie, d'Asie et d'Amérique du Louvre ouvre le 13 avril 2000 et présente 117 pièces. Considéré comme une antenne du futur musée des arts premiers, le département n'est pas envisagé comme un département du Louvre à part entière, l'institution s'étant opposée à l'entrée de

---

<sup>194</sup> *Libération*, 15 mars 1990.

ces objets en son sein ; le conservateur du département est d'ailleurs un conservateur du Musée du quai Branly-Jacques Chirac et non du Louvre, et les objets présentés appartiennent au quai Branly-Jacques Chirac et non au Louvre. Le Musée de l'Homme est fermé pour rénovation en 2003. Le MNATP ferme dans la foulée, en 2005, et le laboratoire qui lui est associé est fermé par le CNRS en 2006, suite au projet d'ouverture du MUCEM à Marseille<sup>195</sup>. Pour de nombreuses personnes, la fermeture de ces départements et de ces musées est le signe d'un changement profond dans la façon d'envisager le paysage muséal français, plus particulièrement la présentation et la conservation des objets ethnographiques :

« La disparition du Musée de l'Homme et du MNATP, deux musées au sein desquels s'est structurée la discipline, concrétise la fin d'un paradigme muséal qui a marqué l'anthropologie en France plus qu'ailleurs. Ce paradigme se caractérise d'abord par l'intérêt qui est porté aux objets. Mais il définit aussi une façon de pratiquer la discipline, ses objectifs et ses méthodes, qui peut se résumer par le projet – hérité des sciences naturelles – d'un inventaire encyclopédique du monde réalisé au moyen d'une collection systématique » (Boursiquot, 2014).

En 2005, le projet de rénovation du Musée de l'Homme est accepté et lancé sous les auspices de l'agence Brochet-Lajus-Pueyo pour l'architecture et de l'agence Zen+dCO pour la muséographie-scénographie. Le 26 juillet 2005, le Président de la République Jacques Chirac annonce la création d'un neuvième département au Louvre : le département des Arts de l'Islam, qui selon lui :

« confortera, dans le même esprit que celui qui a présidé à la présentation de chefs-d'œuvre des arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques dans le Pavillon des Sessions, la vocation universelle du Louvre et son rayonnement mondial, au cœur de la diversité et du dialogue des cultures ».

---

<sup>195</sup> Pour un développement plus conséquent du projet du MUCEM de Marseille, voir Colardelle (2002).

En 2007 est inaugurée le Musée national de l'Histoire de l'Immigration, à la Porte Dorée, à la place du MAAO. Une année auparavant, le Musée du quai Branly-Jacques Chirac avait ouvert ses portes, non sans un débat passionné et houleux qui a secoué le monde de l'ethnologie, de l'ethnographie, des marchés et des musées en France, mais aussi à l'international<sup>196</sup>. Le MQB réunit en effet les 30'000 objets ethnographiques de la collection du Musée de l'Homme ainsi qu'environ 170'000 objets de l'ancien MAAO. Le projet est lancé par Jacques Chirac, avec la collaboration active du marchand Jacques Kerchache. L'architecte choisi est Jean Nouvel, qui dessinera 9 000 mètres carrés d'espaces d'expositions et 8 000 mètres carrés d'espaces de stockage. Maurice Godelier, anthropologue du CNRS et directeur d'étude à l'EHESS, est désigné pour diriger le « projet pour l'enseignement et la recherche » du futur musée ainsi que la « mission de préfiguration » du Musée. Il démissionne relativement rapidement, suite à des désaccords importants. Ces derniers portaient sur un sujet majeur du débat soulevé lors du projet du MQB : le statut des objets et leur présentation. Ce débat a souvent été dichotomisé en deux partis opposés, composé d'un côté des ethnologues défendant le statut d'objet-témoin des objets ethnographiques, dans la suite de la politique du Musée de l'Homme depuis les années trente<sup>197</sup>, et des historiens de l'art ou marchands, de l'autre côté, défendant le statut de l'œuvre d'art de ces objets et donc une présentation esthétique dépourvue du contexte d'utilisation ou de renseignements sur les objets. Ainsi, certaines réalisations, tant du Pavillon des Sessions du Louvre que du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, apparaissent comme des compromis entre ces deux partis : la salle d'interprétation du Louvre, qui relègue en un endroit circonscrit toutes les informations sur les objets et laisse à l'espace d'exposition une sobriété totale ; ou la « rivière » du quai Branly-Jacques Chirac, regroupant certaines informations sur les objets au centre du Musée.

---

<sup>196</sup> Pour exemple, les articles du *New York Times* paru à l'ouverture du musée : Alan Riding, « Imperialist ? Moi ? Not the Musée du Quai Branly », *New York Times*, 22 juin 2006 ; Nicolai Ouroussoff, « Quai Branly : a perverse, magical space », *New York Times*, 27 juin 2006 ; Michael Kimmelman, « A heart of Darkness in the City of Light », *New York Times*, 2 juillet 2006.

<sup>197</sup> Voir *supra*, Chapitre 2, point Des musées face aux choix scientifiques, pédagogiques et artistiques, p. 113.

L'histoire de ce projet et de sa controverse a été longuement documentée et analysée, et je ne reviendrai pas ici sur l'entier des sujets de débat (l'architecture, la dénomination du musée, son rôle, etc.) dans le détail<sup>198</sup>, mais je me concentrerai sur cette opposition, qui a durablement marqué le champ, entre les marchands d'art et les ethnologues. Ces derniers critiquent l'implication d'un marchand d'art, Jacques Kerchache, dans le projet du Musée, alors que l'institution historique exposant ces objets, le Musée de l'Homme, était effacée. La collaboration de Jacques Kerchache est pointée du doigt pour deux raisons : son statut de marchand et les potentiels enjeux qu'il aurait eus à développer le Musée du quai Branly-Jacques Chirac et donc à favoriser le marché de l'art ; les soupçons de vols et de pillages d'objets qui planaient sur lui. Ces reproches ont contribué à nourrir l'opposition et la dichotomie entre ethnologues et marchands. Ce « Grand Partage » est très fortement formulé par les différents acteurs de ce champ qui se réduisent souvent, l'un l'autre, à leur approche de la valeur de l'objet ethnographique : d'un côté, une valorisation par son régime de singularité, mettant en exergue différents registres, tels que l'unicité, l'étrangeté, la rareté<sup>199</sup>. Ce régime, habituellement attribué au marché de l'art, tendrait à privilégier le sujet, le particulier, l'individuel, le « hors-norme ». De l'autre côté, et fréquemment opposé, se trouverait un régime de communauté, basé sur une éthique de la conformité et tendant à privilégier le social, le collectif, le quotidien, le « dans la norme » (Heinich, 1998: 11). Ce système de valorisation serait l'apanage des institutions muséales. À cette opposition s'ajoute un rapport à l'argent, qui serait différent entre les deux partis : caricaturalement, les marchands servent un but lucratif et les acteurs des musées un but non lucratif ; les marchands se positionnent du côté vénal, les institutions du côté non vénal.

---

<sup>198</sup> Nous renvoyons pour cela le lecteur intéressé aux ouvrages de Raymond Corbey (2000), Sally Price (1995, 2007, 2009), André Desvallées (2007), au numéro de la revue *Débat* « Le moment du quai Branly-Jacques Chirac » (2007) et à la publication du colloque « Cannibalisme disciplinaire » qui s'est tenu au quai Branly-Jacques Chirac en 2007 (Bernand, 2007, Choay, 2007, Clifford, 2007, 2007, Dufrêne et Taylor, 2007, Dupaigne, 2006, Estoile, 2007a, Guilhem, 2000).

<sup>199</sup> Pour une analyse de la différenciation entre *régime de valeurs* et *registre de valeurs*, voir Nathalie Heinich et notamment son ouvrage *La fabrique du patrimoine* (2009).

Nous voyons donc que le débat soulevé par le projet de création du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, accusé de soutenir le régime de singularité alors que l'institution muséale se devrait de suivre un régime de communauté, a mobilisé des arguments relevant de registres différents. Cependant, certains de ces registres ont été parfois regroupés et d'autres opposés, avec pour conséquence un amalgame fréquent entre les tenants d'une position esthétisante et une tendance lucrative d'un côté, et les tenants d'une position contextualisante et une tendance non lucrative de l'autre.

Le mépris affiché pour l'ancien Musée de l'Homme est très mal vécu par une grande partie du monde scientifique et une forme de résistance s'organise au sein du musée : de nombreuses voix s'élèvent pour argumenter de façon structurée contre le projet du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, comme Louis Dumont qui répond à la tribune de Claude Lévi-Strauss<sup>200</sup>. Rien n'y fait, en 2003, les collections déménagent et sont, littéralement, requalifiées, puisqu'elles sont intégralement recotées. Finalement, si le projet d'un « musée des arts premiers » n'est fondamentalement pas renié, le démantèlement du Musée de l'Homme, le transfert de ses collections et la construction d'un nouvel édifice sont vécus par une grande partie des collaborateurs du Musée et de leurs soutiens comme une forme de trahison de la part de l'État : en effet, dans la mesure où l'on considèrerait les critiques sur le fonctionnement ou la vétusté du Musée de l'Homme comme pertinentes, pourquoi ne pas consacrer le budget de la création du quai Branly-Jacques Chirac à la rénovation du Musée de l'Homme ?

C'est que la construction du quai Branly-Jacques Chirac va plus loin que la seule mise à niveau d'un musée existant : il s'agit d'un changement complet de paradigme et la volonté d'effacer un passé qui dérange, comme le confirme le discours d'inauguration du quai Branly-Jacques Chirac prononcé par Jacques Chirac : le nouveau bâtiment est une façon de tourner la page et permet une nouvelle relation au passé, dans laquelle celui-ci est érigé en forme de mythe,

---

<sup>200</sup> Claude Lévi-Strauss s'était positionné en faveur du futur musée et avait signé un texte laudatif sur le projet, que Louis Dumont contre dans une tribune de *Libération* le 18 juin 1997.



diabolisé ou loué. Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'aspect politique était déjà inhérent aux expositions universelles, premiers lieux de monstration de ces objets, et les politiques coloniales ont favorisé la collecte et la fondation des musées d'ethnographie. Cependant, cette implication du politique ne se retrouve pas uniquement dans la recherche et la sphère culturelle. Le champ des objets ethnographiques se caractérise aussi par un amalgame souvent opéré entre les objets et les sociétés productrices de ces objets : ces derniers sont alors souvent associés aux – si ce n'est instrumentalisés pour – les discours politiques mobilisant des considérations diplomatiques.

La relation compliquée du musée d'ethnographie à son passé fait partie de la stratégie globale de construction de l'institution et de son processus de légitimation : dans le cas du quai Branly-Jacques Chirac, cette nouvelle reconfiguration du passé permet de créer parallèlement du mépris, d'un côté, – pour ce qui a été fait précédemment – et de l'admiration, de l'autre côté, – pour l'institution en devenir. Ce qui a été fait précédemment, c'est le Musée de l'Homme, et la file d'événements que nous avons vus *supra*<sup>201</sup> : expéditions, expositions, mais aussi vols et accumulations obsessionnelles, contexte de colonisation et d'assujettissement des indigènes, agissements attribués aux ethnologues et largement pointés du doigt. Au contraire, le Musée du quai Branly-Jacques Chirac, neuf et rutilant, et l'ouverture d'une aile consacrée aux objets ethnographiques au Louvre, musée reconnu comme temple des arts, sont vus comme une reconnaissance faite aux peuples jadis opprimés et volés :

« Le musée du quai Branly se voit donc attribuer par son principal initiateur l'objectif, à la fois politique et culturel, de réparer l'injustice historique de la méconnaissance. Ouvrir le Louvre aux “arts premiers” et leur consacrer un nouveau musée, c'est les reconnaître pleinement, et à travers eux les civilisations non occidentales dont ils constituent l'expression par excellence » (Estoile, 2007b: 10-11).

---

<sup>201</sup> Voir Chapitre 2, point L'accroissement des collections par les expéditions et collectes, p. 105.

La crise des musées d'ethnographie et la prise de conscience d'un rapport aux autres, asymétrique et dominateur, amènent à la recherche de solutions muséales alternatives ; la requalification de l'objet ethnographique en œuvre d'art est l'une de ces voies<sup>202</sup>. Dans un contexte politique postcolonial culpabilisateur, le « dialogue entre les cultures » est le maître mot afin de « bâtir un monde plus tolérant » comme le souhaitait Jacques Chirac<sup>203</sup>. L'intégration des objets ethnographiques à des catégories artistiques est alors une des solutions à cette volonté politique de pardon. Celui-ci prend corps dans la reconnaissance que ces objets – et donc les sociétés qui les ont produits – appartiennent à l'art tel que l'envisage l'histoire européenne de l'art.

Cette requalification de l'objet ethnographique en objet d'art s'illustre dans une foule de détails au Musée du quai Branly-Jacques Chirac. Contrairement à l'ancien Musée de l'Homme, les ethnologues de formation y sont minoritaires, les conservateurs sont issus majoritairement de l'École du Louvre et de l'histoire de l'art, après être passés par l'Institut national du patrimoine pour le concours de conservateur du patrimoine<sup>204</sup>, les mécènes et donateurs viennent du marché de l'art ou de l'industrie, et la recherche est faite par une multitude de profils. Il

---

<sup>202</sup> Notons qu'il y en a d'autres, comme l'implication des sociétés productrices des objets dans les projets, le dialogue avec les communautés, les musées participatifs ou davantage ancré dans leur territoire, comme les écomusées (Brown, 2018), etc. Voir Jean Jamin, « Faut-il brûler les musées d'ethnographie » (1998) ou Jacques Hainard, Marc-Olivier Gonseth et Roland Kaehr dans le catalogue de l'exposition *Le Musée cannibale* (2002).

<sup>203</sup> « Bâtir un monde plus tolérant », Chefs-d'œuvre du musée du quai Branly-Jacques Chirac au Louvre, *Connaissance des Arts*, H.S, n°450, trimestre 2010.

<sup>204</sup> Notons d'ailleurs que le concours de conservateur possède une option « ethnologie » pour l'épreuve de dissertation, mais pas pour l'épreuve d'analyse de documents, essentiellement centrée sur une méthodologie et un découpage disciplinaire relevant de l'histoire de l'art : ainsi, pour l'histoire de l'art européen, le découpage est chronologique (Médiéval, Renaissance, etc.), mais pour l'extra-européen, le découpage n'est que géographique : on trouve aussi la possibilité de s'inscrire en « histoire de l'art et des civilisations de l'Égypte antique », « du Proche-Orient antique », « du monde islamique des origines à nos jours », « de l'Inde et du monde indianisé des origines à nos jours », « de l'Extrême-Orient des origines à nos jours », « de l'Afrique des origines à nos jours », « de l'Océanie des origines à nos jours », « des Amériques amérindiennes des origines à nos jours », mais jamais en ethnologie, anthropologie ou sciences sociales. Règlement du concours et des épreuves disponible sur le site de l'INP : [www.inp.fr](http://www.inp.fr) [consulté pour la dernière fois le 18 avril 2018].

existe bien un département de recherche et d'enseignement en ethnologie, cependant celui-ci est relativement coupé de l'institution muséale<sup>205</sup>.

En outre, la collaboration avec les milieux artistiques va être poussée à son extrême dans le cadre du MQB : Jacques Kerchache, comme nous l'avons vu, est marchand d'art, mais Germain Viatte, directeur du projet puis conseiller, et Stéphane Martin, président-directeur général du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, sont tous deux issus du Musée d'art moderne de Paris ; juridiquement, le Musée du quai Branly-Jacques Chirac est rattaché aux Musées des Beaux-Arts ; le lien avec les marchands d'art est poussé, et comme dans le cadre de nombreux musées d'art, le lien avec les collectionneurs ou mécènes est développé. Hélène Leloup, marchande réputée de Paris, fait partie de la commission d'acquisition du musée et est membre du Conseil d'administration de la Société des Amis du quai Branly-Jacques Chirac ; dans le Conseil d'administration du musée figurent aussi Anne Kerchache, veuve du marchand, Louis Schweitzer, ancien président de Renault, ou le président d'AXAA.

L'enrichissement des collections se poursuit et les achats sont une part relativement importante des acquisitions, qui se font soit dans des ventes aux enchères, soit auprès de marchands ou de galeristes<sup>206</sup>. Comme le rappelle Stéphane Martin, ces voies sont privilégiées : « Nous n'avons jamais acheté en

---

<sup>205</sup> Un rapport a été effectué à la demande du Haut conseil à l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur sur le Département de la Recherche et de l'Enseignement du Musée du quai Branly-Jacques Chirac dans sa campagne d'évaluation 2014-2015. Mettant en avant le fait que le musée a « renoncé au modèle du musée laboratoire » (p. 5), il souligne que le département de recherche, malgré un nombre important de ressources, n'a une production scientifique propre que très marginale et que son activité relève davantage de « l'animation scientifique » (p. 5). Il souligne aussi que la séparation entre l'institution muséale et le département de recherche est prégnante puisque « Le Département de la Recherche et de l'Enseignement ne regroupe au demeurant pas toute la recherche menée au sein du MQB, car il n'englobe pas celles menées par les conservateurs, ni celles liées aux expositions, à l'enrichissement des collections, au pôle conservation-restauration, recherches qui relèvent des activités du département du patrimoine et des collections, dont le cloisonnement avec le DRE génère frustration et gaspillage d'énergie et de talents » (p. 6).

<sup>206</sup> Comme le mentionne Estelle Fossey dans son enquête (2011), pour 2007 : 320 achats/73 dons, 2008 : 384 achats/742 dons, 2009 : 101 achats/12 dons.

Afrique, mais toujours en Europe. Nous avons retenu la leçon des Nok »<sup>207</sup>, sous-entendant ainsi que l'achat en Europe et uniquement grâce à des intermédiaires permettrait d'éviter les fraudes, les faux et le trafic illicite. La politique de mécénat et d'achats ne se cache pas de relations très fortes avec des privés, marchands ou collectionneurs. Stéphane Martin encourage en outre une politique de mécénat industriel et la Société des Amis du quai Branly-Jacques Chirac compte plus de 500 membres en 2009. Selon l'enquête statistique menée par Estelle Fossey (2011), 11% des membres de l'association sont des marchands ou des commissaires-priseurs. En outre, la Société des Amis a aussi créé le Cercle Claude Lévi-Strauss qui vise à soutenir la politique d'acquisition du musée et qui finance chaque année l'achat d'une œuvre, en concertation avec les autorités du musée.

Les marchands et les démarches privées sont associés à cette requalification artistique et sont donc vus comme le levier de cette reconnaissance et les acteurs de l'artification – le passage à l'art – des objets ethnographiques. Il ne s'agit pas là d'une caractéristique du champ, car le marché est considéré comme le moteur de l'autonomisation d'un champ artistique pour beaucoup de catégories : l'art moderne et l'art contemporain en sont des exemples. Outre les galeristes et marchands, nous avons aussi vu à quel point les ventes aux enchères ont permis la mise en place d'un réseau structuré, ont jalonné l'historique de la légitimation du champ par des ventes phares et ont participé à la définition de standards d'appellations et d'édition par leurs nombreuses publications.

Cependant, si le récit mythique met en avant les marchands et les privés comme instruments de l'artification des objets ethnographiques comme nous l'avons vu au chapitre précédent, force est de constater que c'est la création d'un musée dédié qui est perçue comme le signe ultime de la reconnaissance comme le révèlent les nombreux discours et textes autour de ces nouveaux musées :

---

<sup>207</sup> « Entretien avec Éric Tariant : l'odyssée du musée ». *Beaux-Arts magazine*, 264, juin 2006, p. 65.

« Jouissant d'un rayonnement international, il [le Pavillon des Sessions] manifeste qu'il n'y a pas plus de hiérarchie entre les arts qu'il n'y a de hiérarchie entre les peuples ».

Et Gilles Martin-Chauffier en évoquant le projet du quai Branly-Jacques Chirac voulu par Jacques Chirac, rappelle (2010: 7) :

« Car il [Jacques Chirac] voulait la justice. Il ne s'agissait pas simplement de culture mais aussi d'un geste politique et symbolique fort au sens exaltant du terme, quand les affaires d'État s'éloignent des circonstances quotidiennes, donnent un sens à l'action et offrent une certaine vision du monde. En décrétant que notre plus grand musée serait la terre d'asile de tous les arts et refuserait d'en écarter la moindre civilisation, il en finissait officiellement avec le regard convenu posé sur certains peuples. Il ne s'agissait pas d'exposer quelques trésors mais de prouver que tous les hommes ont droit à l'Histoire ».

Les projets du Musée du quai Branly-Jacques Chirac ainsi que du Département des arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques du Louvre inaugurent alors une nouvelle ère dans l'appréhension des objets ethnographiques et reconfigureront durablement les relations entre les institutions muséales et les démarches privées des marchands et des maisons de ventes aux enchères.

La création du Département des arts d'Afrique, d'Océanie, d'Asie et d'Amérique au Louvre et la fondation du Musée du quai Branly-Jacques Chirac sont les premières étapes d'un renouvellement général des musées d'ethnographie en Europe. En France, à la suite de ces deux institutions, ouvrent le MUCEM à Marseille en 2013 et le Musée des Confluences à Lyon en 2014. En Suisse, le Museum der Kulturen de Bâle a rouvert un parcours d'exposition permanent complètement remanié en 2011, le Musée d'ethnographie de Genève inaugure ses nouveaux bâtiments et exposition en décembre 2014, après trois ans de fermeture. Le Musée d'ethnographie de Neuchâtel suit à quelques années près, avec une réouverture fin 2017. En Belgique, le Musée royal de l'Afrique centrale ferme fin

2013 pour une rénovation importante de son bâtiment devenu vétuste ; l'équipe en profite pour repenser les parcours d'exposition dont l'ouverture est prévue en 2018.

Bien qu'elle soit la première de ces refontes, la création du Musée du quai Branly-Jacques Chirac n'est pas le déclencheur de ces transformations ; en revanche, par le débat suscité en amont du projet ainsi que par des réflexions parmi les premières amorcées dans le monde des musées d'ethnographie, la création du quai Branly-Jacques Chirac restera, durant toute la fin du 20<sup>e</sup> et le début du 21<sup>e</sup> siècle, le référent incontournable pour les acteurs du champ concernant le changement de paradigme du musée d'ethnographie.

### 3.1.3 L'inflation du marché

En parallèle de la crise de l'ethnologie et des musées, ainsi que de la redéfinition du paysage des musées d'ethnographie, les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix voient une augmentation des prix de vente records ainsi qu'une forte augmentation du nombre de galeries en général et un développement exponentiel des ventes aux enchères sur le marché de l'art<sup>208</sup>, particulièrement dans le secteur de l'art contemporain. L'art africain et océanien n'est pas non plus en reste : la Reine bangwa, de la collection Rubinstein vendue en 1966 à 29 500 francs, est vendue à New York en 1990 par Sotheby's pour 3,4 millions de dollars. En 1996, les collections Van Bussels d'Amsterdam, Jernanders de Bruxelles et Pierre Guerre de Marseille, comptabilisant deux cent cinquante objets au total, sont vendues pour 33 millions de francs. Un reliquaire du Gabon atteint le prix record de 5,47 millions d'euros en 2015 à Christie's<sup>209</sup>. En 2006, lors de la vente Vérité à l'Hôtel Drouot à Paris, le marteau du commissaire Guy Loudmer s'abat sur l'enchère de 5,9 millions d'euros pour un masque ngil (fang) acheté par la primo-acquérente en art africain Liliane Bettencourt<sup>210</sup>. Plus récemment, en 2014, lors

---

<sup>208</sup> Voir l'analyse de Nicholas Faith (1991) et celle de Julie Verlaine (2012).

<sup>209</sup> Valérie Sasportas, « Triomphe pour l'art d'Afrique à Paris », *Le Figaro*, 24 juin 2015. Disponible en ligne sur : <http://www.lefigaro.fr/culture/encheres/2015/06/24/03016-20150624ARTFIG00163-triomphe-historique-pour-l-art-d-afrique-a-paris.php> [consulté pour la dernière fois le 28 avril 2018].

<sup>210</sup> Roxana Azimi, « L'art classique africain bat des records d'enchères à Paris », *Le Monde*, 24 juin 2015. Disponible en ligne sur :

d'une vente mémorable orchestrée par Sotheby's New York, la statue féminine sénoufo *debel* est adjugée à 12 millions de dollars<sup>211</sup> :

« Effectivement, il y a des objets qui ont fait des millions d'euros parfois dans les ventes, ce qui est surprenant pour l'art de l'Afrique, car c'est quelque chose qui n'existait pas il y a peut-être dix ans. Il y a dix ans c'était extrêmement rare, maintenant il y en a un tous les ans qui dépasse le million d'euros, les deux, les cinq, les neuf millions peut-être, comme ça été le cas cette année je crois avec une pièce *kota* »<sup>212</sup>.

Selon les professionnels<sup>213</sup>, le marché a connu un fort regain de dynamisme depuis 2001. Cette inflation, bien évidemment due à de multiples facteurs, est aussi savamment maîtrisée par les marchés, comme nous le verrons *infra*<sup>214</sup>. Loin de s'être développé de façon autonome, le marché a bénéficié de collusions et mis en place un grand nombre de stratégies pour se développer. Pour Estelle Fossey (2011), la reconfiguration du paysage muséal ne serait pas étrangère à cet essor : l'offre muséographique nouvelle ainsi que le développement d'un programme événementiel de plus en plus dense auraient fortement dynamisé le marché, une hypothèse que j'explore *infra*<sup>215</sup>.

### **3.1.4 Bilan : les relations entre les musées et les marchés entre 1980 et 2006**

Les années quatre-vingt sont une période de très grande remise en question pour les musées d'ethnographie : la fracture entre musées et universités et consommée, l'ethnologie amorce une analyse réflexive et se détache des objets, le rôle et la

---

[http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/06/24/l-art-classique-africain-bat-des-records-d-encheres-a-paris\\_4661083\\_3212.html](http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/06/24/l-art-classique-africain-bat-des-records-d-encheres-a-paris_4661083_3212.html) [consulté pour la dernière fois le 28 avril 2018].

<sup>211</sup> Les résultats de la vente de Sotheby's sont disponibles sur leur site Internet : <http://www.sothebys.com/fr/auctions/2014/myron-kunin-collection-african-art-n09225.html> [consulté pour la dernière fois le 28 avril 2018].

<sup>212</sup> Extrait d'un entretien mené avec Aurélien Gaborit à Paris, le 10 septembre 2015.

<sup>213</sup> J'entends par ce terme les agences de notations et d'observation du marché telle qu'Art Media Agency et Artprice (agences générales) ou Artkhade et Tribal Index (agences spécialisées).

<sup>214</sup> Voir Chapitre 5, point 5.2.3 Co-construire la valeur, p. 360.

<sup>215</sup> Voir Chapitre 4, point 4.3 L'avènement de l'événementiel, p. 283 et point 4.3.4 Bilan : les enjeux de l'événementiel, p. 306.

place que le musée d'ethnographie doit jouer dans la société sont incertains. Les relations avec les marchés se tendent aussi largement : à son ouverture, le Musée du quai Branly-Jacques Chirac développe un nouveau paradigme qui se déploie principalement sur deux axes : la présentation des objets les associant aux objets d'art, et le modèle de gestion du musée en collaboration avec les privés et les marchands. Le rapprochement que le Musée du quai Branly-Jacques Chirac officialise entre ces deux pôles est vivement critiqué et le sujet, traversé de multiples enjeux, reste extrêmement sensible de nombreuses années après l'ouverture de l'institution.

Sa création et, surtout, le processus qui a mené à sa création sont souvent perçus comme la validation et la consécration des revendications que le monde marchand formulait au sujet de ces objets, à savoir les faire entrer dans le champ de l'art et de l'histoire de l'art occidental. Ainsi, pour Estelle Fossey (2011: 209) :

« Si les spécialités artistiques diffusées au sein du musée du quai Branly représentent aujourd'hui une place de choix dans la société française, c'est parce que nous avons affaire à un monde de l'art qui est soutenu par la sphère privée. Nous pouvons même ajouter que si les arts d'Afrique, des Amériques, d'Asie et d'Océanie sont aujourd'hui se (*sic*) qu'ils sont, c'est parce qu'ils ont été traditionnellement soutenus par des acteurs privés, et ce depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle ».

Cependant, dans le champ de l'objet ethnographique<sup>216</sup>, le marchand a été perçu comme une figure-clé par le discours alternatif qu'il proposait de développer sur ces objets : autrefois marginal et formulé pour opposer un contre-pouvoir aux institutions muséales et aux mondes de l'art académiques, ce discours est aujourd'hui devenu légitime et intégré dans les musées d'ethnographie. Bien que l'historique tel que raconté par la majorité des acteurs et par certains chercheurs fasse du marchand privé la figure clé du soutien et d'un discours original porté sur

---

<sup>216</sup> Je précise ici qu'il s'agit de la situation spécifique de ce champ et que la figure du marchand, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises dans l'historique, n'est pas forcément exclue des musées de beaux-arts ni perçue comme subversive. Voir par exemple le travail de Pamela Guerdat (2011) sur les relations entre les musées et les marchés dans les musées de beaux-arts au 19<sup>e</sup> siècle.



les objets, c'est la création d'une institution muséale étatique qui est perçue comme la consécration ultime et qui a permis de redynamiser le marché. Un apport de l'institution muséale que les marchands soulignent :

« Holalala, ça a été... C'est comme si on avait mis un turbo à un moteur diesel. On doit énormément de choses à Chirac et Kerchache. C'est énorme ce qu'on leur doit. D'abord le Pavillon des Sessions était le cheval de Troie dans l'établissement français. Et puis Branly... c'est un musée qui quelque part, et c'est ça qui en fait quelque chose de prodigieux, n'est pas simplement l'écrin de chefs-d'œuvre pour des gens avertis, mais ça permet à des gens qui ne savent pas, qui à priori n'ont pas envie, de tomber sous le charme et d'apprendre, car on ne peut pas ne pas être sensible à ce qu'on voit. La façon dont c'est montré, au niveau européen, est très certainement une grande réussite et ça a multiplié presque par deux le nombre de collectionneurs. Et on en avait grandement besoin. Et ça a fait aussi terriblement monter les prix »<sup>217</sup>.

« Moi je remercie à chaque fois que j'en parle, dans chaque entretien ou chaque interview, je remercie Jacques Chirac pour ce qu'il a fait, parce que le musée du quai Branly, c'est certainement un déclencheur d'évolution très positive du marché de l'art africain, du marché de l'art tribal »<sup>218</sup>.

La collaboration que le musée du quai Branly-Jacques Chirac officialise entre marchands et institutions muséales est perçue, vu l'état extrêmement distendu des relations entre les deux dans les années précédentes directement<sup>219</sup>, comme une transformation majeure du paysage. Ces collaborations sont loin d'être invisibles : dans le processus de création du musée, l'implication du marchand Jacques Kerchache était claire et les conservateurs du quai Branly-Jacques Chirac confirment leurs collaborations avec des marchands et les avantages de ces

---

<sup>217</sup> Entretien avec un galeriste bruxellois, 26 janvier 2015.

<sup>218</sup> Entretien avec un galeriste bruxellois, 12 juin 2015.

<sup>219</sup> Voir *supra*, Chapitre 2, point 2.3.3 Bilan : les relations entre les marchés et les musées après la Seconde Guerre mondiale, p. 161.

dernières, comme le note Estelle Fossey (2011: 141) au sujet de son entretien avec Aurélien Gaborit, conservateur du Département Afrique des collections :

« “Je dois dire que je suis plutôt content et en même temps un peu triste que le musée n’ait pas fait tout le travail qu’a fait Johan Lévy qu’il a fait à l’époque sur les Boli, enfin je veux dire tout le travail de recherche, d’analyse scientifique sur un certain nombre de pièces qu’il a présentées donc dans son exposition sur les Boli. [...] Et oui, il a été plus vite, parce qu’ici c’est extrêmement long d’organiser tout ça, il faut un budget, un dossier, etc.”. Cette remarque démontre que l’expertise des experts marchands est légitime pour les professionnels de musée aujourd’hui, ce type d’aller-retour est spécifique aux spécialités Afrique et Océanie ».

Ainsi, la création du MQB a visibilisé ces relations et, loin d’être un modèle auquel adhère l’ensemble des acteurs qui gravitent autour de l’objet ethnographique, le musée s’apparente davantage aujourd’hui à un point de référence à l’aune duquel chacun se positionne : proche de ce modèle, plutôt proche, en désaccord, voire en opposition complète. La place de chacun dans le champ s’accompagne dans tous les cas d’une position par rapport au paradigme que le musée a constitué, tant dans son projet expographique que son projet de financement et de gestion.

### 3.2 L’ÉCHANTILLON DE RECHERCHE

L’historique du champ ainsi que la situation actuelle des institutions et du marché des objets ethnographiques ont fondé la base de la définition de mon échantillon de recherche ainsi que de ses limites temporelles et géographiques. Si les précédents chapitres ont fourni quelques indices des principaux acteurs évoluant dans le champ de l’objet ethnographique ainsi que des lieux importants de son exposition et de sa circulation, je désire ici présenter comment, dans un premier temps, j’ai circonscrit l’espace temporel et géographique de ma recherche et, dans un deuxième temps, quels sont les acteurs que j’ai choisi d’interroger et d’observer, et sur quels critères.

### 3.2.1 Temporalité et espace de la recherche

« Paris est une plateforme importante pour l'art premier ; chaque année les tendances s'en dégagent. Le marché français qui est composé de connaisseurs est plus traditionnel et établi que le marché new-yorkais, qui a vu une explosion des collectionneurs venant du monde de l'art moderne et contemporain » (Zarembler 2012, p. 134).

Cette recherche est axée sur deux lieux importants pour l'art africain et océanien : la France et la Belgique, et plus précisément leur capitale, Paris et Bruxelles. Ce choix s'est fait sur la base des considérations *emic* des acteurs concernés ainsi que par rapport à l'historique du marché et du développement des musées d'ethnographie dans ces régions. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents et comme le signale la citation de Maureen Zarembler, le marché s'est récemment recentré autour de Paris et de New York<sup>220</sup>. En outre, l'histoire du champ de l'art africain et océanien telle que racontée par les acteurs concernés met souvent en exergue la place importante de Paris et de Bruxelles tant dans le commerce des pièces (les villes connaissent toute deux une concentration de marchands d'art africain et océanien importante et localisée dans des quartiers précis), que dans le processus de reconnaissance et d'institutionnalisation de cet art (la création du Musée du quai Branly-Jacques Chirac en étant la consécration ultime). Les statistiques effectuées par Estelle Fossey et par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini (2008: 30-31) montrent en outre que la majorité des collectionneurs d'art africain résident à Paris puis, à l'étranger, en Suisse et en Belgique. Nous avons vu comment Londres avait perdu sa place de leader du marché au profit de New York, et comment, durant l'après Seconde Guerre mondiale, Paris avait gagné les galons de sa légitimité sur le marché de l'art africain et océanien. Bruxelles, par son histoire, est restée une place importante d'entrée des objets et donc d'établissement des marchands et des collectionneurs, et la Suisse, comme nous l'avons vu, a par ses spécificités douanières et fiscales été un lieu de résidence souvent plébiscité par les collectionneurs. En Europe, la

---

<sup>220</sup> Voir *supra*, Chapitre 2, point Les mouvements entre États-Unis et France, p. 138.

France, la Suisse et la Belgique concentrent donc à eux trois une grande partie des collections et des objets ethnographiques.

La recherche multi-sites – à comprendre comme un terrain impliquant différents lieux, et non comme le même terrain sur différents sites – est particulièrement pertinente quand, comme dans mon cas, l'intérêt se porte principalement sur les réseaux et les échanges. En effet, il apparaît que les marchands implantés à Paris et Bruxelles s'inscrivent dans les mêmes réseaux ; la recherche a donc aussi pour objectif de mettre en évidence la structure de ces réseaux, les collaborations et les concurrences. Elle permet ainsi de pointer les connexions entre ces lieux, les mouvements, la mobilisation de l'un ou l'autre lieu dans l'autre, etc. ; elle permet de saisir les flux d'objets, mais aussi de connaissances et de gens.

En outre, la recherche sur plusieurs sites a permis à la fois d'envisager la problématique de manière élargie et d'opérer certaines comparaisons entre des régions proches (géographiquement, historiquement ou intellectuellement), telles que Bruxelles et Paris. L'objectif a été de compléter la recherche effectuée dans un premier temps à Paris et Bruxelles par des données suisses, notamment Genève et Neuchâtel qui abritent tous deux un musée d'ethnographie, des maisons de ventes aux enchères et des galeries d'art africain et océanien. Ces données issues d'institutions suisses, par la différence des relations entretenues entre les acteurs (de l'absence de relations revendiquée pour Neuchâtel à des relations souvent très décriées pour Genève), a permis de mettre en relief les éléments observés en France et en Belgique.

Cependant, la recherche multi-sites implique aussi quelques désavantages dont il faut tenir compte : l'anthropologue ne pouvant se trouver sur deux lieux en même temps, elle ne peut observer les situations simultanément et doit donc prendre garde à recadrer chaque situation par rapport à une temporalité précise et un contexte précis. Il est, dans ce cas, même intéressant d'envisager le terrain comme un ensemble de situations à positionner les unes par rapport aux autres plutôt que comme des sites fermés entrant parfois en connexion.

La recherche ayant été amorcée en 2013 par des séries d'investigations préparatoires, et compte-tenu l'ampleur du travail (le nombre d'acteurs et d'institutions concernés<sup>221</sup>), le terrain s'est déroulé durant trois années, dont deux de façon intensive : l'entrée sur le terrain et les premiers contacts avec les marchands et institutions muséales ont été pris dès novembre 2013 et ont été soutenus dès mon arrivée à Bruxelles et à Paris en septembre 2015. Après le constat d'une saturation des données (répétitions dans les entretiens et observations), la décision a été prise de sortir du terrain fin 2016 ; cette sortie a été effective et totale au 31 décembre 2016 et aucune observation ni entretiens de fonds n'ont été menés par la suite.

### 3.2.2 Acteurs et échantillonnage<sup>222</sup>

« Au vu de ma fenêtre [de galeriste], sans parler des institutions, il y a les maisons de ventes, les galeristes, les marchands sans galerie. Il y en a beaucoup qui font des salons. Ça fonctionne pendant les événements, c'est-à-dire les grandes ventes et les salons et le reste du temps, chacun prend ses vacances s'il veut ! »<sup>223</sup>.

Cette citation d'un galeriste bruxellois illustre bien les différentes catégories d'acteurs qui composent le paysage général du champ. Il attire ainsi notre attention sur une schématisation à éviter, celle de la dichotomisation entre institutions muséales et marchands. En effet, si nous avons vu que cette séparation était fréquemment mobilisée dans l'histoire du champ, le chercheur serait malavisé de la réemployer ainsi ; la situation ne peut se résumer à cette opposition et différents acteurs structurent chaque catégorie.

J'ai ainsi, sur la base de la situation actuelle exposée *supra* et d'entretiens préparatoires, identifié quatre acteurs majeurs dans la relation entre les musées et les marchés de l'art : les institutions muséales, les galeries, les maisons de ventes aux enchères et les marchands sans espace fixe de monstration – une galerie par

---

<sup>221</sup> Voir l'annexe 3.1 : les acteurs de l'échantillon de recherche.

<sup>222</sup> *Idem*.

<sup>223</sup> Entretien avec un galeriste mené à Bruxelles en 2014.

exemple, communément appelés « à la sauvette ». Une pluralité des acteurs aussi pointée par Raymond Corbey (Corbey, 2000: 83) dans son terrain sur les échanges d'objets au Cameroun :

« Apart from the usual passers-by, each gallery has a more or less fixed clientele, which shifts to some degree over the years. [...] Most business, however, is conducted between dealers, locally and internationally, directly or through auctions, on all levels of quality. Auctions also provide suitable occasions for business contacts before and after the event, also with private collectors and museum staffers »<sup>224</sup>.

Chacun de ces acteurs revendique et négocie une place dans le champ, et toute modification de stratégie de l'un peut entraîner des changements ou repositionnements des autres. Ma recherche se base donc sur un échantillon de chacun de ces groupes d'acteurs dans chaque espace géographique défini *supra*.

### Les musées

En ce qui concerne les musées d'ethnographie, j'entends le *musée* tel que défini par l'ICOM<sup>225</sup> et qui conserve des objets issus de tous les continents, excepté l'Europe. Il s'agit donc d'une institution permanente et sans but lucratif, ce qui exclut les fondations privées ou les seuls espaces d'exposition (ces derniers pouvant cependant relever d'une autre catégorie d'acteurs identifiés, comme nous le verrons *infra*).

En outre, ma recherche est circonscrite aux collections non européennes, car traiter des objets occidentaux considérés comme des objets ethnographiques

---

<sup>224</sup> « Outre les passants habituels, chaque galerie a une clientèle plus ou moins fixe, qui peut évoluer au fil des ans. [...] Cependant, la plupart des transactions sont menées entre marchands, localement et internationalement, directement ou par le biais d'enchères, à et ce pour tous les niveaux de qualité. Les enchères offrent également des occasions appropriées pour nouer des contacts avant et après l'événement, tant avec d'autres marchands qu'avec des collectionneurs privés ou des membres du personnel des musées ».

<sup>225</sup> « Un 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'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. » Définition mise à jour par l'ICOM (International Council of Museums) lors de sa 21<sup>e</sup> conférence générale à Vienne en 2007. Disponible sur <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>.

élargirait la problématique à d'autres questionnements (comme la différence entre objets ethnographiques et folkloriques, etc.) et étendrait trop la recherche<sup>226</sup>.

### **Les galeries**

Si le nombre de musées d'ethnographie en France, en Suisse et en Belgique reste relativement limité, le nombre de galeries établies en tant que galerie d'art africain ou océanien est élevé, quoique limité en regard des autres spécialités artistiques<sup>227</sup>. Pour ne pas étendre trop la recherche, il a alors été nécessaire de limiter le nombre de galeries à interroger et à observer. La catégorisation des galeries par aire géographique des objets vendus se révèle de moins en moins pertinente aujourd'hui : un grand nombre de galeristes sont hétéroclites et généralistes, de façon à pouvoir s'adapter rapidement aux fluctuations du marché et se repositionner face à la demande. Ainsi, il existe des galeries très spécialisées, majoritairement dans une aire géographique ou une thématique, et des galeries très généralistes. Le choix des galeries ne peut se faire sur le seul critère géographique ; après quelques recherches et des entretiens préliminaires, trois critères sont apparus comme pertinents dans les collaborations entre institutions et galeries : la réputation de la galerie, sa localisation et sa visibilité. La réputation de la galerie se fonde sur différents critères, tels que les collaborations que celle-ci entretient avec les autres acteurs du champ ou le bouche-à-oreille. La localisation de la galerie participe de sa réputation (si elle est implantée dans les quartiers reconnus et validés par les pairs, tels que le quartier de Saint-Germain à Paris ou des Sablons à Bruxelles) et sa proximité avec des institutions facilite les contacts. La visibilité est un critère qui prend en compte l'implication du galeriste dans le développement du milieu, sa participation aux différents salons et foires, etc. Comme on peut le remarquer, ces trois critères sont eux-mêmes extrêmement liés, l'un pouvant participer de l'autre.

---

<sup>226</sup> Voir annexe 3.1 : les acteurs de l'échantillon de recherche, section « les musées » pour la liste des musées concernés par cette définition et leurs caractéristiques.

<sup>227</sup> Voir Julie Verlaine (2012) pour les statistiques sur les galeries d'art contemporain, notamment.

Le choix des galeries s'est donc fondé sur ces trois critères ainsi que sur les deux types de galeries existants (spécialisés ou généralistes), de façon à avoir un échantillon représentatif du milieu<sup>228</sup>.

#### **Les maisons de ventes aux enchères**

L'historique du champ ainsi que l'état de la situation actuelle ont montré que les maisons de ventes occupaient une place importante dans le champ : depuis quelques années, les grandes maisons de ventes aux enchères se sont dotées de départements uniquement consacrés aux arts africains et océaniens et des maisons de ventes aux enchères spécialisées dans ce domaine ont vu le jour<sup>229</sup>. Certains commissaires-priseurs indépendants intègrent aussi des objets d'art africain et océanien à leurs ventes ou en consacrent parfois même certaines exclusivement à ce type d'objets. Comme pour les galeries, il s'agit de diversifier l'échantillon en tenant compte tant des généralistes que des spécialistes, ceci dans le bassin géographique considéré. En ce qui concerne les maisons de ventes aux enchères internationales, telles Sotheby's ou Christie's, les ventes sont réparties dans les grandes villes du monde selon les spécialités. Dans le domaine de l'art africain et océanien, c'est à Paris que se font les ventes aux enchères européennes. Paris compte en outre un lieu de ventes aux enchères important, qui inclut depuis peu les maisons de ventes spécialisées en objets ethnographiques : Drouot.

Le volet de la recherche consacré aux maisons de ventes prend donc en compte les différents spécialistes impliqués dans les départements ethnographiques du duopole international constitué par Sotheby's et Christie's à Paris, Bruxelles et Genève et les différentes ventes aux enchères consacrées exclusivement à l'art africain et océanien. Ces ventes ont généralement lieu en juin, septembre et décembre. D'autres maisons de ventes proposent cependant des ventes dédiées à l'art africain et océanien et font donc partie de l'échantillon de recherche : à Paris, la maison Artcurial propose elle aussi des ventes dédiées aux objets

---

<sup>228</sup> Notons que toutes ces galeries ont été contactées en amont afin d'avoir leur accord sur une éventuelle participation à la recherche. Voir annexe 3.1 : les acteurs de l'échantillon de recherche, section « les galeries » pour la liste des galeries sélectionnées ainsi que leurs caractéristiques (appartenance à des associations, liens avec les musées, etc.).

<sup>229</sup> Voir *supra*, Chapitre 2, point Les mouvements entre États-Unis et France, p. 138 et Chapitre 3, point 3.1.3 L'inflation du marché, p. 180.



ethnographiques et à Drouot différents commissaires-priseurs organisent des ventes consacrées, comme Cornette de Saint-Cyr, qui possède aussi une antenne à Bruxelles, Binoche et Giquello, les études Ader, Baron-Ribeyre, Audap-Mirabeau, Castor Hara, Le Fur, Million, De Baecque et Pierre Bergé. Á Bruxelles, Native et Lempertz sont les maisons qui organisent les principales ventes aux enchères dans le domaine<sup>230</sup>.

#### **Autres acteurs**

Des acteurs qui ne se situent pas dans ces catégories sont à prendre en compte dans ma recherche également. En effet, le champ n'étant pas strictement structuré, il existe un certain nombre de personnes qui ne prennent part que de façon ponctuelle (expositions, événements, etc.) aux activités ou des personnes qui ne sont aujourd'hui plus en activité, mais qui restent des références incontournables du champ. Ces acteurs ont aussi été interrogés dans le cadre de ma recherche et ont pu exprimer un point de vue sur l'évolution du champ, fournir des clés de compréhension alternatives, expliciter les réseaux existants ou les perspectives de développement : il s'agit de marchands ou de conservateurs à la retraite, de critiques ou de journalistes, d'indépendants travaillant pour les galeries ou les musées (prestataires externes, tels que socleurs, graphistes, éditeurs, etc.), ou des organisateurs d'événements (tels que les salons comme *Parcours des Mondes*).

En outre, il existe aussi quelques institutions qui n'entrent pas dans la définition du musée citée *supra*, mais qui ont une place importante au sein du champ de l'objet ethnographique. Il s'agit pour la plupart de fondations privées, dénommées aujourd'hui musées, voire appartenant à l'ICOM, telles que la Fondation Musée Dapper ou le Musée Barbier-Muller de Genève. Ces fondations sont considérées par les acteurs du champ comme des musées à part entière et ont été prises en compte dans l'échantillon de recherche.

---

<sup>230</sup> Voir annexe 3.1 : les acteurs de l'échantillon de recherche, section « les maisons de ventes ».

### 3.3 L'ENQUÊTE

« Les sciences sociales légitiment le savoir qu'elles produisent à travers leurs outils conceptuels et méthodologiques ; théories et méthodes constituant une interface dans laquelle les premières sont – idéalement – mises à l'épreuve des secondes ».

Christian Ghasarian (2006: 5).

Comme nous l'avons vu *supra*<sup>231</sup>, le cadre conceptuel dans lequel s'inscrit cette analyse est pluriel et génère des possibilités d'outils multiples. Il importe donc ici de préciser la méthodologie plébiscitée, par rapport aux caractéristiques du champ abordées ci-dessus, mais aussi de voir comment deux disciplines peuvent trouver dans la combinaison de leur méthode une fin satisfaisante. Deux moments importants structurent cette méthodologie : le premier est celui de la production des données et le second celui de leur traitement. La relation entre ces deux moments a été appréhendée de manière inductive afin de comprendre les stratégies et les relations établies entre les différents acteurs de ce champ : s'il y a une problématique de départ<sup>232</sup>, je n'ai pas établi d'hypothèses à confronter aux données empiriques, considérant sur la base de la *grounded theory* (Glaser et Strauss, 1967) que l'analyse émerge d'une interaction constante avec les données empiriques, un processus aussi appelé *itération* par Jean-Pierre Olivier de Sardan, (1995: 94). L'objectif de cette méthode est d'éviter les présupposés qui pourraient influencer fortement sur l'analyse et les résultats.

C'est la principale caractéristique épistémologique d'un des cadres conceptuels abordés *supra*<sup>233</sup> – le terrain ethnographique – qui a été choisie comme méthode de production des données. Le terrain est en effet la méthode qui correspond le

---

<sup>231</sup> Voir *supra*, Chapitre 1, point 1.3 Cadre disciplinaire, p. 77.

<sup>232</sup> Voir *supra*, Chapitre 1, point 1.2 Problématique, p. 73.

<sup>233</sup> Voir *supra*, Chapitre 1, point 1.3.1 La socio-anthropologie de l'art, p. 77.

mieux aux caractéristiques du champ évoquées ci-dessus : au vu de la sensibilité du sujet, des multiples références internes et des enjeux implicites, le terrain ethnographique a permis d'être « au plus près des situations naturelles des sujets – vie quotidienne, conversations – dans une situation d'interaction prolongée » (Olivier De Sardan, 1995: 73), révélant des anecdotes, des problématiques et des sensibilités qu'aucune enquête par questionnaire n'aurait pu effleurer. La production des données grâce à une enquête de terrain a donc généré des connaissances qui ne peuvent être séparées de leur contexte de production : les observations de leur contexte de description, les entretiens de leur contexte d'énonciation.

La méthode du terrain ethnographique fait parfois l'objet de critiques virulentes, la crédibilité de ses données pouvant être jugée peu élevée et son aspect majoritairement qualitatif remis en cause. Quelle est la validité scientifique de ces données et comment peut-elle être confirmée ? De nombreux auteurs se sont penchés sur la « véridicité » (Passeron, 1991) ou la « plausibilité » (Olivier De Sardan, 1995, 2004) des données issues du terrain ethnographique ; tous se rejoignent sur plusieurs points qu'il me paraît important de rappeler ici.

Tout d'abord, le caractère qualitatif du terrain et la nature des données récoltées, parfois sur la base d'une forme de subjectivité, peuvent être considérés comme recevables par la communauté scientifique, si leur traitement répond à quelques conditions. La première de ces conditions est la rigueur adoptée lors de la production des données, celles-ci ayant dû faire l'objet d'une systématique et d'un tri ; cette même rigueur doit se retrouver dans le traitement des données et leur analyse, au travers de l'explication – par le chercheur – de ses changements de stratégies, de ses choix, des exceptions faites, ainsi que *du parcours de l'information* : comment celle-ci a-t-elle été recueillie, où, par qui, à quel moment<sup>234</sup> ? Cette position refuse de considérer « une pureté pré-interprétative » des données, réfutant ainsi tout positivisme.

---

<sup>234</sup> Notons que le chercheur peut détailler au maximum le parcours de l'information, mais que celle-ci reste soumise à ce qu'Olivier de Sardan nomme le « pacte ethnographique », qui « atteste pour le lecteur que l'anthropologue n'a pas inventé les discours dont il rend

En outre, si les données ne peuvent figurer entièrement dans le travail, le chercheur effectuant une forme de « montage » avec ses *rushs*<sup>235</sup>, une présence forte de ces dernières dans le rendu final assure leur visibilité et les consacre en tant que preuves – ou *testum* – pouvant être réfutées – ou *contestées*<sup>236</sup>.

La méthode inductive itérative a pour particularité de se construire en grande partie par une confrontation de la théorie au terrain et inversement, relevant davantage de l'action-réaction que de la planification totale en amont. Si cette méthode a pu être qualifiée de bricolage<sup>237</sup>, elle permet à mon sens des ajustements fins et des combinaisons de méthodes variées selon les contextes, mais aussi selon les individus concernés, leurs rôles, leur personnalité ou les groupes auxquels ils appartiennent. Comme le rappelle Christian Ghasarian (2006: 8) :

« Les idiosyncrasies de l'anthropologue, la situation de terrain, la nature de la recherche, les questions de confidentialité et l'énorme variété de personnes étudiées font qu'un manuel de terrain avec des instructions définitives sur l'enquête ethnographique, une méthode qui respecte les évidences et minimise les distorsions sans prétendre au rationalisme des sciences naturelles, ne peut voir le jour ».

L'ethnologue se doit donc de faire de continuel ajustements personnels au gré des circonstances, tout en respectant un certain nombre de règles, notamment éthiques, sur lesquelles je reviendrai *infra*<sup>238</sup>, lors de l'exposition de la posture de recherche adoptée sur le terrain.

---

compte et qu'il n'a pas rêvé les descriptions qu'il propose » (Olivier De Sardan, 1995: 107).

<sup>235</sup> Une métaphore empruntée à George Marcus (1990).

<sup>236</sup> Voir Jean-Pierre Olivier de Sardan (1995), mais aussi Roger Sanjek (1991).

<sup>237</sup> Voir Lévi-Strauss qui développe la notion de bricolage pour l'anthropologie dans *La Pensée sauvage* (Lévi-Strauss, 1962). Pour une actualité de cette notion et de sa critique en anthropologie, voir le numéro 52 de *Social compass* consacré à la question : « Au-delà du syncrétisme : le bricolage en débat », *Social Compass*, 52 (3) et 52 (4), 2005.

<sup>238</sup> Voir *infra*, Chapitre 3, point 3.3.3 Posture de recherche, p. 209.

Cette méthode offre la possibilité à la recherche de se moduler et de s'ouvrir à d'autres axes d'enquêtes et de réflexion au fil du terrain, sans s'enfermer dans les *a priori* qui pourraient formater toute première problématique de recherche. Celle-ci est en effet souvent élaborée alors que le terrain n'est encore en grande partie qu'une équation à plusieurs inconnues. Cette méthode permet de combiner l'anecdote et la généralité, l'illustratif et le théorique, l'entretien et l'observation, l'analyse du discours et du métadiscours, de prendre pour acquis ou de prendre du recul, de croiser et trianguler les informations, de combiner questions directives et intérêts généraux, de générer – ou de s'appuyer – sur du chiffre tout en tenant compte des ressentis, de tester, d'explicitier, d'échouer, de recommencer, d'affiner et de re-tester.

La partie qui suit a donc pour objectif d'exposer comment ce canevas général d'enquête ainsi que ces problématiques inhérentes à l'enquête par terrain ethnographique ont été appliqués à la situation des musées d'ethnographie et des marchés de l'art telle que présentée *supra*<sup>239</sup>. Dans un premier temps, il s'agit de considérer la production des données : quelles ont été les méthodes adoptées pour produire ces données, quels sont leur provenance et leur *parcours*, quels ont été les ajustements opérés aux différents moments de l'enquête ? Dans un deuxième temps, je m'arrêterai sur les outils utilisés pour traiter ces données et sur les portes d'entrée que j'ai choisies pour amorcer une analyse, à savoir l'anecdote, l'analyse d'expositions, la mise en image et la statistique. Finalement, je reviendrai sur les considérations éthiques et déontologiques de ce terrain, et sur la posture d'enquête adoptée au vu de ses caractéristiques propres.

---

<sup>239</sup> Voir *supra*, Chapitre 3, point 3.1 Les musées d'ethnographie et les marchés d'art africain et océanien, des années 80 à aujourd'hui 2 : situation actuelle, p. 167.

### 3.3.1 Production des données

« Regardez fonctionner les salles des ventes, où l'artiste, de son vivant, peut assister à son authentification sans y prendre part. Prenez acte des contradictions inhérentes au lieu où l'art est exposé et vendu » (O'doherty, 1976-1981: 149).

Lorsque Brian O'Doherty écrit sa postface aux essais sur le *white cube* en 1986, il revient sans ambiguïté sur les évolutions du monde des galeries et du marché : soulignant l'importance grandissante du monde économique et des processus d'industrialisation dans les secteurs artistiques, il offre une plaidoirie en plusieurs points qui rejoint de façon étonnante les grandes lignes de cette enquête. Comme O'Doherty le prescrivait, celle-ci place en son cœur l'observation, particulièrement celle des contradictions et des conflits. Outre l'observation, non seulement du fonctionnement quotidien des acteurs cités ci-dessus, mais aussi des événements ponctuels plus importants, l'enquête qualitative menée entre 2013 et 2016 se compose d'entretiens et de la récolte des sources écrites. Ces trois méthodes de terrain permettent d'effectuer une triangulation des données (Olivier De Sardan, 1995: 92-93) nécessaire à une enquête de terrain rigoureuse : en recoupant les données produites, la triangulation évite au chercheur de s'enfermer dans un point de vue ou une seule source et le force à complexifier l'analyse en cherchant l'hétérogénéité des données plutôt que leur homogénéité.

#### **Observation et observation participante**

Deux types de situations d'observation se sont déroulés sur ce terrain. Le premier type relève d'une observation stricte, simple ou participante, donnant lieu à une production de descriptions selon les canevas d'observation réfléchis en amont des situations identifiées. Ces observations concernent principalement les événements ayant lieu régulièrement dans le milieu : expositions, foires, salons et rencontres.

Le deuxième type concerne des observations ayant relevé davantage d'une fréquentation informelle du milieu que de situations précisément localisables dans le temps et l'espace. La fréquentation des salons, des expositions, des galeries et

des ventes publiques, en dehors de celles de l'échantillon d'enquête ; les lectures systématiques des journaux et des revues d'art ; la proximité, voire l'amitié, installée parfois avec certains acteurs du champ ; tous ces éléments ont induit une familiarisation progressive avec le milieu, générant une connaissance produite davantage sur une forme d'expérience sensible et participant à une certaine compréhension ou interprétation des données (Olivier De Sardan, 1995: 75). Les deux types d'observation ne sont pas toujours strictement dissociables et se sont parfois combinés.

L'observation s'est aussi doublée d'une participation à un certain nombre d'activités du milieu muséal : ainsi mon intégration successive dans les équipes du Musée d'ethnographie de Genève, de Neuchâtel puis au Musée royal de l'Afrique centrale a permis de participer à la vie collective des institutions et à leurs activités formelles (recherche, conception d'expositions, acquisitions, édition, etc.) ou informelles (repas, activités de groupe, etc.). Une participation qui a trouvé son pendant à mon implication, du côté du marché, dans l'organisation et dans la vie des équipes de certaines galeries et maisons de ventes aux enchères.

L'observation stricte a pris place en plusieurs endroits et à différents moments de l'année et porte sur plusieurs aspects. Les événements annuels marquants ont donc alimenté une grande partie des observations. Dans le champ de l'art africain et océanien, plusieurs événements sont considérés comme importants, voire primordiaux. Il s'agit principalement de foires et de salons auxquels participent les galeries, parfois les institutions muséales, et que visitent la grande majorité des acteurs du champ. Tout comme pour les galeries ou les maisons de ventes aux enchères, ces événements peuvent être généralistes ou spécialisés. Au niveau des événements spécialisés, on trouve le *Parcours des Mondes*, qui a lieu tous les ans en septembre à Paris, et le *BRUNEAF*, qui a lieu deux fois par an (en janvier et en juin) à Bruxelles. Du côté des événements non spécialisés où sont présentes des galeries d'art africain et océanien, les foires de *BRAFA* en janvier à Bruxelles et de la *Biennale de Paris* en septembre à Paris sont considérées comme les foires

les plus importantes pour le milieu par les acteurs concernés<sup>240</sup>. Des foires considérées comme mineures ont aussi lieu tous les ans, comme le *Paris Tribal* en avril à Paris, le *Brussel Art Square* (BAS) en septembre et *Thema* en novembre, à Bruxelles.

Notons que pour des raisons de calendrier, l'observation de *Bruneaf d'été* n'a pu être effectuée en 2014. En outre, les foires *Paris Tribal*, *Brussel Art Square* et *Thema*, jugées comme plus confidentielles, n'ont pas été portées à ma connaissance lors de la première année d'enquête. En effet, ces foires sont davantage considérées comme des événements entre experts que comme des occasions de faire connaître l'art africain et océanien à un public élargi – comme c'est par exemple le cas pour le *Parcours des Mondes* ; elles ne bénéficient donc que d'une communication réduite. Les observations de *Bruneaf d'été*, de *Paris Tribal*, de *Brussel Art Square* et de *Thema* manquantes pour 2014 ont donc été compensées par une récolte de matériel photographique et de sources écrites (catalogues, presse, etc.).

L'observation de ces événements a suivi un canevas en cinq points : observation de l'organisation, de la participation des professionnels, de la participation du public, des objets et finalement des dispositifs.

En ce qui concerne l'observation de l'organisation, l'intérêt s'est porté sur deux points : quels sont les organisateurs de l'événement (un comité, des institutions, des individus, des privés) ? Comment est organisé l'événement et avec quels moyens ? L'observation de la participation des professionnels visait à savoir quelles étaient les galeries sélectionnées pour tenir un stand et, si possible, sur quels critères. L'observation du public a consisté en l'identification du genre, de l'âge et des attitudes des observateurs, des acheteurs et des amateurs présents sur les stands des galeries sélectionnées. Dans un troisième temps, il a été question de la réception de l'exposition : quelle a été sa fréquentation ? Qu'en ont dit la presse

---

<sup>240</sup> Une présentation plus détaillée de ces foires est faite dans la deuxième partie de cette recherche, Chapitre 4, point 4.3.1 Les galeristes et les foires, p. 284 ainsi que dans les annexes du chapitre 4.



et le public ? L'observation des objets s'est quant à elle structurée autour de plusieurs axes : les types d'objets présentés (sculpture, peinture, mais aussi masque, cuiller, etc.), leur nombre, leur provenance et la création d'une éventuelle cohérence thématique entre eux.

Comme nous l'avons vu dans le cadre conceptuel *supra*, le dispositif est au centre de la problématique de recherche. Envisagé de façon large, le dispositif est transversal à tous les acteurs de l'échantillon d'enquête : musées, mais aussi maisons de ventes aux enchères, galeristes, vendeurs aux marchés aux puces, etc. Les expositions et les dispositifs d'exposition sont un phénomène qui ne se circonscrit pas aux musées.

Comme nous l'avons vu dans la revue de littérature présentée *supra*, Cécilia Hurley-Griener et François Mairesse (2012) rappellent quelques recherches ayant développé l'analyse d'exposition comme outil d'enquête : l'analyse du dispositif des collections permanentes du MoMA par Duncan et Wallach (1978), mais aussi l'analyse par Nathalie Heinich et Michael Pollak (1989) de l'exposition *Vienne, naissance d'un siècle* qui s'est tenue au Centre Pompidou à Paris. Ces enquêtes nous montrent à quel point il peut être pertinent de relever et d'étudier l'ensemble des éléments qui amènent à la présentation d'une exposition de façon à saisir le dispositif dans son ensemble.

La méthodologie adoptée a donc consisté à s'interroger sur deux éléments. Les lieux d'exposition tout d'abord : comme le préconise Pierre-Alain Mariaux (2007), il convient de s'interroger sur les cadres institutionnels dans lesquels les objets, les êtres et les idées sont présentés, selon un ordre précis et une intention claire. Ainsi, selon cette approche, je me suis intéressée à l'institution et à ses contraintes ou avantages, aux budgets, aux personnes qui ont conçu et présenté les expositions et à leurs liens institutionnels ou personnels, etc.

Le deuxième élément d'observation est celui de l'exposition en elle-même et au relevé systématique des points suivants :

- Quelles sont la taille et la disposition générale de l'exposition ? Quelle est la répartition des espaces, notamment dans les expositions de galerie, entre les espaces de monstration, d'achat, etc. ?
- Quels sont le type d'exposition et la présentation des expôts (narration, juxtaposition, etc.) ? Comment sont disposés les objets (en série, individuellement, etc.) ?
- Quelle est la scénographie adoptée (en termes de lumière, de socles, de couleurs, de disposition, etc.) ?
- Comment le texte est-il traité, par qui et comment a-t-il été écrit ? Y a-t-il présence de cartels ou de légendes, de textes explicatifs ? Quelle est leur disposition et quel est le type d'information présente ?

Notons que les réponses à ces questions se sont souvent élaborées en complément des deux autres méthodes que nous verrons *infra* : les entretiens et les sources écrites.

Outre les foires et les salons, deux autres types de dispositifs étaient observables : les expositions temporaires des musées d'ethnographie – et les éventuelles ouvertures d'expositions permanentes dans le cadre de réouverture de musées – ainsi que les ventes aux enchères d'art africain et océanien.

Nous pouvons constater que la liste des expositions des musées concernés est relativement longue ; ainsi l'entier des événements n'a pas pu être observé et certains choix ont dû être opérés, pour des questions de calendrier et de lieux (certaines expositions pouvant être relativement courtes). La priorité a donc été donnée aux expositions de grande envergure concernant l'art africain et océanien ou les départements concernés par les autres événements. Ainsi, dans le cas du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, les expositions des unités patrimoniales des collections « Mondialisation historique et contemporaine » ou des collections photographiques n'ont pas été observées systématiquement.

Le même canevas d'observation a été appliqué à tous les événements, avec certains ajustements selon les contextes. Pour les expositions, l'observation de la

participation des professionnels ne pouvait s'appliquer ; cependant, le canevas reprenait les quatre autres points, à savoir l'observation de l'organisation, du public, des objets et des dispositifs.

Finalement, l'observation des ventes aux enchères s'est faite autour de deux types de ventes : les ventes effectuées par des maisons possédant leur propre salle, telles Sotheby's et Christie's, et les ventes effectuées par des commissaires-priseurs indépendants ou de petites maisons de vente (Native et Cornette de Saint-Cyr à Bruxelles ainsi que Artcurial, Binoche et Giquello et Cornette de Saint-Cyr à Paris) et s'effectuant dans des hôtels de vente, tel Drouot<sup>241</sup>.

Pour les ventes aux enchères, les cinq points précités restent sensiblement les mêmes : l'observation de l'organisation, de la participation, du public, des objets et des dispositifs. Ce dernier point comporte cependant une particularité, car il concerne autant le dispositif d'exposition des objets avant la vente que la vente elle-même (disposition de la salle, emplacements des personnes et des objets, gestuelle, etc.). De même que pour l'observation des expositions, toutes les ventes aux enchères n'étaient pas observables, car certaines avaient lieu simultanément. En effet, les ventes aux enchères sont généralement regroupées en saison, avec deux temps forts : juin et septembre, les deux principales maisons qui maintiennent le duopole – Christie's et Sotheby's – ajoutant un temps supplémentaire en fin d'année, généralement à la mi-décembre. De même que pour les expositions, la priorité a donc été donnée aux ventes consacrées à l'art africain et océanien et les observations manquantes pour certaines ventes ont été compensées par la récolte de sources écrites et de matériel photographique (et parfois filmique, lorsque les ventes étaient retransmises en ligne).

Un dernier événement a finalement été observé : les marchés aux puces, où de plus en plus de stands sont consacrés à des objets ethnographiques. A Paris, le principal marché est celui des puces de Saint-Ouen, et à Bruxelles celui de la place du Jeu de Balle. Cependant, ces deux marchés ne fonctionnent pas

---

<sup>241</sup> La liste de ces ventes et des éléments collectés durant leur observation est reprise dans l'annexe 3.2 : les observations, section « listes des ventes aux enchères observées ».

exactement de la même façon : le marché aux puces de Saint-Ouen est plus clairement structuré (en différents sous-marchés), avec des brocanteurs et antiquaires possédant leur stand couvert à l'année (et pouvant donc stocker certaines pièces), ce qui les rapproche davantage des galeristes. De nombreux galeristes ont d'ailleurs commencé leur carrière en possédant un stand à Saint-Ouen. Cette relative pérennité des structures et des acteurs des différents marchés constituant le marché aux puces de Saint-Ouen a permis de définir des galeries intégrant l'échantillon de recherche<sup>242</sup>. Du côté belge, le marché de la place du Jeu de Balle est un lieu à ciel ouvert, certes circonscrit dans l'espace mais ne possédant pas de structure pérenne : les brocanteurs et antiquaires doivent donc déployer leur propre matériel les jours de marché, et les stands sont beaucoup plus changeants.

### **Les entretiens**

L'entretien est une des méthodes les plus importantes de cette enquête. La totalité des acteurs sélectionnés a été interrogée sur plusieurs catégories de questions, dans le cadre de discussions formelles ou informelles.

Un ou plusieurs entretiens formels ont été effectués avec chaque acteur, un chiffre qui a varié selon leur disponibilité et la précision des réponses fournies. Les questionnaires se sont articulés autour d'axes théoriques définis, à savoir une catégorie de questions générales introduisant la recherche et une catégorie de questions visant à l'approfondissement du sujet, selon le rôle et la place de la personne dans le champ. Cinq canevas de questionnaires ont été élaborés selon les différentes catégories d'acteurs<sup>243</sup> : galeristes et vendeurs à la sauvette (15 personnes), professionnels de musée (30 personnes), professionnels de maison de ventes aux enchères (5 personnes), journalistes ou critiques (3 personnes), et finalement une catégorie plus large englobant des individus aux rôles divers ou plus satellitaires (5 personnes). Les entretiens ont été construits sur cinq axes<sup>244</sup> :

---

<sup>242</sup> Voir l'annexe 3.2 : les observations, section « liste des stands de marchés aux puces observés ». Les marchés aux puces possèdent un statut particulier dans ce travail : si le terrain les a inclus dans la recherche, partant du principe qu'ils faisaient partie du marché des objets ethnographiques, les observations ont cependant mis en évidence leur peu de liens avec les musées. Ainsi, ils n'apparaissent que peu dans l'analyse qui suit.

<sup>243</sup> Voir l'annexe 3.1 : les acteurs de l'échantillon de recherche.

<sup>244</sup> Voir l'annexe 3.3 : canevas d'entretiens.

- Parcours de la personne : formation, parcours professionnel, éventuelle spécialisation, etc.
- Considérations sur la catégorisation et les problèmes lexicaux des objets : quel(s) terme(s) emploient-ils et pourquoi, quels sont les critères de définition de l'objet, font-ils une différence entre objet usuel et objet d'art, etc.
- Structure du marché de l'art africain et océanien : quels sont les lieux importants et pour quelles raisons, quelle est la place des objets ethnographiques sur le marché en général, quel est l'avenir de ce marché, etc.
- Liens existants avec les institutions et les marchés : quels sont les liens qu'ils entretiennent, quels sont les liens dont ils ont connaissance, comment fonctionnent-ils, ont-ils des exemples concrets, quel est leur avis sur ces échanges, etc.
- Fonctionnement des foires et de l'événementiel : quels sont les grands événements du milieu, quelle est leur utilité, quel est l'événement idéal et pourquoi, vers quoi ces foires et événements vont-ils tendre à l'avenir, etc.

Ces entretiens formels ont tous été enregistrés et retranscrits, et des notes de ressentis ont été prises au moment des entretiens, de façon à pouvoir opérer une véritable analyse du discours et du méta discours<sup>245</sup>.

Je ne reviens pas sur les avantages et désavantage de cette collecte de donnée et me contenterai de mentionner le fait que, bien que consciente que l'analyse de discours ne peut en théorie être la seule méthode de ce terrain de recherche, elle a parfois été pour certaines catégories d'acteurs, une des seules méthodes possibles : pour les galeristes par exemple, la collecte de leur chiffre d'affaire ou de toute autre donnée relative à leur entreprise personnelle s'est révélée compliquée. L'entretien a donc parfois été la seule possibilité offerte d'avoir accès aux informations, avec les biais que cela peut contenir (discours orientés selon les enjeux des intervenants, informations enjolivées ou dissimulées, consciemment ou non, etc.).

---

<sup>245</sup> Voir *infra*, Chapitre 3, point 3.3.3 Posture de recherche, p. 209.

### **Les sources écrites**

Aux observations et aux entretiens s'ajoute la récolte ou la consultation de productions écrites. Par productions écrites, j'entends l'ensemble des écrits produits par ou sur les différents acteurs, évènements et objets du champ. Ces productions peuvent se résumer en quatre grandes catégories : les catalogues d'expositions, les archives des institutions et des différents acteurs (bilans, rapports d'activité, projets scientifiques, budgets, etc.), les articles et la revue de presse et, finalement, le matériel écrit divers concernant l'organisation ou la promotion des événements ou de l'actualité des musées d'ethnographie et du marché de l'art.

Les catalogues sont tout d'abord une précieuse archive des dispositifs des expositions, bien que souvent, l'entier de l'exposition n'y soit pas présenté – voire pas du tout pour les catalogues orientés davantage vers des articles scientifiques. Ils offrent cependant dans ce cas une image du projet de l'exposition et révèlent parfois les collaborations qui ont eu lieu durant le projet d'exposition, que ce soit dans sa conception, sa réalisation ou dans la publication.

Les archives des institutions ou des particuliers constituent une source précieuse d'informations quant aux budgets alloués aux acquisitions par exemple, mais aussi quant aux intérêts concernant les acquisitions ou les autres formes de relations : quels sont les grands axes que les institutions désirent privilégier ? Quels ont été les projets des galeristes ? Quels ont été leurs intérêts durant les ventes aux enchères ? Etc.

Les productions écrites autour des divers événements ont permis de réunir toutes les informations pratiques et scientifiques autour de leur organisation et ont aussi, dans de très nombreux cas, servi de base à la production des statistiques : nombre de stands à chaque foire et salon, nombre d'objets exposés, nombre d'expositions thématiques proposées, etc.

La revue de presse effectuée durant cette recherche a eu pour objectif de réunir la majorité des articles des grands quotidiens français, belges et suisses sur les expositions des musées d'ethnographie (annonces, critiques, compte-rendu, etc.), mais aussi sur l'état du marché de l'art africain et océanien ou sur les résultats de ventes aux enchères. La recherche s'est effectuée sur l'ensemble des articles parus

sur les ventes aux enchères en général (tendances, analyses du marché, etc.) du 1<sup>er</sup> janvier 2000 au 31 décembre 2016, ainsi que, plus particulièrement, sur les ventes d'art africain et océanien chez Sotheby's, Christie's et Artcurial du 1<sup>er</sup> janvier 2013 au 31 décembre 2016. Une deuxième recherche s'est effectuée sur les articles concernant les musées d'ethnographie et de leurs expositions et a porté uniquement sur les musées et expositions sélectionnés dans l'échantillon de recherche<sup>246</sup>. Finalement, la revue de presse a aussi englobé les articles traitant des foires et des salons sélectionnés dans l'échantillon<sup>247</sup>.

L'ensemble de ces sources écrites a permis d'observer dans quels cadres et sur quelles modalités les relations entre acteurs du marché et institutions ont pris place ou ont, au contraire, été inexistantes.

### **3.3.2 Traitement des données**

En dehors de l'analyse classique des données du terrain ethnographique<sup>248</sup>, quatre pistes ont été envisagées comme particulièrement pertinentes pour ce terrain de recherche : l'entrée dans les logiques et les normes du champ par l'anecdote, la transcription d'un certain nombre de données en chiffres, la mise en exergue des caractéristiques du champ par l'utilisation d'outils visuels et, finalement, l'analyse des expositions et des dispositifs selon un canevas précis basé sur des enquêtes précédemment menées en muséologie ou en histoire de l'art.

#### **Les histoires**

Que ce soit à travers les entretiens menés dans le cadre précis de cette thèse, ou dans la quantité de textes produits au sein du champ – catalogues, mais aussi textes d'expositions, flyers promotionnels, etc.<sup>249</sup> – nous avons vu jusqu'ici à quel point la narration est au cœur de ce terrain d'enquête. A cela s'ajoute un grand nombre de dispositifs narratifs écrits ou oraux produits autour des objets ethnographiques lors de leur exposition ou de leur vente. Le champ de l'art

---

<sup>246</sup> Voir annexe 3.1 : acteurs de l'échantillon de recherche.

<sup>247</sup> Voir annexe 3.2 : les observations.

<sup>248</sup> Par exemple, le tri et le classement des données, la transformation des notes en production structurée, et donc déjà interprétative et contextualisée, l'analyse des discours et des textes, etc. Voir Howard Becker (2002) ou Leonard Schatzman et Anselm Strauss (1973).

<sup>249</sup> Voir *supra*, point Les sources écrites, p.204.

africain et océanien, de même que celui de l'art contemporain comme le relève Nathalie Heinich (2014a: 9), est un milieu au sein duquel les gens discutent beaucoup, se racontent des histoires et les illustrent d'anecdotes. L'analyse de texte et de discours a donc été un outil majeur du traitement des données produites dans le cadre de cette enquête. Cependant, de façon plus spécifique encore, cette particularité a été choisie pour structurer les entretiens ainsi que leur traitement. Comme l'avait déjà fait Erving Goffman (2009 [1974]), l'entrée par l'anecdote a semblé être une voie pertinente, tant dans la production des entretiens que dans leur traitement, car comme le rappelle Nathalie Heinich (2014a: 19) :

« Toute anecdote est le révélateur d'un moment de saillance dans la continuité du normal, de ce qui va de soi et n'attire donc ni l'attention, ni le récit. Pour qu'il y ait matière à anecdote, il faut qu'il y ait, même de façon mineure, entorse à la normalité du monde, accroc aux attentes, accident du vécu. A l'opposé de l'approche par la statistique, qui fait émerger la *norme* – au double sens de ce qui est récurrent et, parfois, de ce qui est prescrit – l'approche par l'anecdote pointe l'exceptionnel, qui acquiert un statut d'outil d'analyse non en tant qu'il serait "représentatif" mais en tant qu'il est "symptomatique" : symptomatique d'une déviation par rapport à la norme et donc, en négatif, bon indicateur de celle-ci ».

L'anecdote est donc non seulement un bon outil pour pointer les « saillances » du champ, mais est aussi facile à mobiliser par les acteurs concernés pour montrer à quel point un comportement donné est à la fois représentatif du comportement général dans le champ, et en porte-à-faux avec ce qui peut sembler acceptable ou normal dans la société en général. L'anecdote contient donc en son sein toutes les caractéristiques que son locuteur juge pertinentes et est, non seulement, particulièrement illustrative des pratiques et des discours spécifiques au champ, mais aussi illustrative de ce que les acteurs concernés jugent comme important ou représentatif de leurs propres pratiques et de leur milieu.

Deux utilisations de l'anecdote ont donc été faites dans cette recherche : sur le terrain, premièrement, où les interlocuteurs étaient expressément invités à illustrer leur propos d'histoires et d'anecdotes qu'ils jugeaient pertinentes ; dans le



traitement et la restitution de l'enquête, où j'ai choisi d'entrer dans certaines thématiques et certains axes d'enquête par des anecdotes en particulier<sup>250</sup> ou d'illustrer un grand nombre d'hypothèses et de conclusions par des citations.

### **Les chiffres**

Qualitatif et quantitatif n'ont pas été appréhendés dans cette recherche de façon opposée ou, même comme fortement distincts ; je les ai davantage considérés comme des méthodes complémentaires, estimant que toute méthode quantitative contient une part de qualitatif et inversement. La volonté d'intégrer des données chiffrées dans cette enquête tient aux spécificités de ce terrain traversé par les chiffres (prix de vente, statistiques de fréquentation, estimations de prix, etc.), mais aussi à une volonté d'illustrer et de traiter de façon alternative certaines données, afin de ne pas fournir uniquement un compte-rendu narratif et explicatif. Cette volonté implique cependant de savoir *quoi* compter et *comment*, ainsi que de savoir avec quelle méthode rendre compte de ces chiffres (logiciels statistiques, diagrammes, etc.).

Trois pans importants ont été pris en considération. Tout d'abord, l'analyse des sources écrites : si celle-ci passe par une analyse de textes et de discours, elle s'appuie aussi sur une analyse quantitative concernant le vocabulaire employé, puisque comme nous l'avons vu, la lexicographie est dans ce champ un problème récurrent et relativement insoluble. Ainsi, une analyse lexicale des sources écrites et des entretiens formels retranscrits a été effectuée grâce à Iramuteq, avec pour objectif de dégager les terminologies employées et les critères de valeur de l'objet les plus souvent cités.

Une deuxième catégorie de chiffres provient des données compilées par les entreprises d'information sur le marché de l'art, telle ArtPrice (qui ne s'intéresse cependant pas – encore – à l'art africain et océanien), TribalIndex ou Artkhade (la plus récente sur ce marché) : ces entreprises permettent de connaître les tendances du marché (rapport du marché d'ArtPrice), les évolutions des prix de vente (TribalIndex et Artkhade), la situation et l'historique du marché de l'art africain et océanien (le rapport d'Artkhade).

---

<sup>250</sup> Comme nous le verrons déjà *infra* avec la posture de recherche, p. 209.

Finalement, la dernière catégorie de chiffres est celle des comptages effectués dans le cadre des observations citées *supra* : types des objets vendus et exposés et nombre des objets vendus et exposés dans les ventes et les expositions des musées d'ethnographie de l'échantillon.

### **Les images**

Une des caractéristiques de cette enquête, comme nous l'avons vu *supra*, est non seulement de se dérouler sur plusieurs sites (Bruxelles et Paris, principalement, et la Suisse), mais aussi, au sein même de ces villes, de s'ancrer dans des lieux précis dont la géographie s'est révélée, au fil de cette recherche, primordiale. Ainsi, la majorité des galeristes sont implantés dans des quartiers précis des deux capitales (le Sablon à Bruxelles et Saint-Germain-des-Prés à Paris) et de nombreuses mentions de rues ou de quartiers sont apparus au fil de l'enquête, révélant l'importance de la territorialité et de l'organisation géographique dans la structure du marché et du champ de façon générale.

Il a donc paru important de pouvoir situer précisément les toponymes et les aires géographiques concernées, de même que les différents lieux où se développent les concurrences ou collaborations. Ainsi, la cartographie a été un outil majeur de visualisation non seulement des lieux tels qu'ils existent, mais aussi des lieux tels qu'ils sont perçus par les différents acteurs du champ (proximité, éloignement, collaborations, concurrence, importance au sein du marché, etc.). C'est pourquoi ce terme est aussi employé au chapitre 4 pour désigner les caractéristiques du champ, leur articulation et leur fonctionnement, bien qu'au final l'exercice s'apparente moins à une cartographie des relations – beaucoup trop complexe vu la multiplication des informations – qu'à une description des acteurs et de leur(s) rôle(s).

Ces trois méthodes de traitement des données permettent d'utiliser au mieux les informations fournies par les acteurs du champ ou relevées par moi-même. Il est nécessaire de noter qu'elles ne sont pas égales pour chaque catégorie d'acteurs ou d'institutions de l'échantillon d'enquête : ainsi, les galeristes ont été beaucoup plus facilement abordables pour des entretiens que les responsables de département des maisons de ventes aux enchères par exemple. Lors de l'analyse,

leur parole peut sembler en conséquence plus présente que celle des autres ; il convient de se rappeler que cela s'équilibre avec les autres types de données et leur traitement mentionnés ici, comme les statistiques ou la cartographie.

### 3.3.3 Posture de recherche

Aucune recherche ne peut s'affranchir d'une forme de subjectivité ; l'exposition des résultats ne peut donc passer celle-ci sous silence. Cependant, si cette subjectivité ne peut être complètement annihilée, elle peut être soumise à une forme d'objectivation (Bourdieu, 2003). Ce moment réflexif, nécessaire à toute appréhension des résultats de recherche, porte sur plusieurs points : les observés (leurs attentes, leurs rôles, etc.), l'observateur (son intérêt, son parcours, etc.), l'histoire racontée (le style, l'écriture adoptée, etc.) ou la prise en compte du destinataire du texte de recherche (le lecteur étant impliqué dans sa propre reconstruction de l'histoire). Comme la méthode, pour être pertinente, cette partie réflexive doit être pensée par rapport aux caractéristiques et spécificités du terrain de recherche, ceci afin d'éviter une introspection excessive qui ne servirait en rien la compréhension des résultats et de l'analyse effectuée. Il s'agit davantage de saisir les situations et connexions qui ont induit tel processus de traduction plutôt que tel autre (Callon, 1986, Sluka et Robben, 2012) et donner au lecteur les outils pour appréhender et resituer certains biais.

Nous verrons donc dans la partie qui suit, et toujours en nous référant à la situation actuelle évoquée *supra*<sup>251</sup>, quelles ont été les deux grandes caractéristiques de ce terrain ayant induit une posture de recherche spécifique ou généré des enjeux importants. Partant d'anecdotes considérées comme significatives<sup>252</sup>, nous verrons dans un premier temps quels problèmes la proximité du terrain, géographique mais aussi professionnelle, a pu poser. Dans un second temps, nous aborderons les conséquences de la cristallisation du débat entre esthétique et ethnologie ainsi que de l'actualité muséale (fondation de nouveaux musées, rénovations, etc.) sur la situation d'enquête.

---

<sup>251</sup> Voir *supra*, point 3.1 Les musées d'ethnographie et les marchés d'art africain et océanien, des années 80 à aujourd'hui, p. 167.

<sup>252</sup> Voir *supra*, point Les histoires, p. 205.

Une fois ces caractéristiques exposées, nous pourrions, dans un troisième temps, aborder les stratégies mises en place pour surmonter ces problèmes ainsi que nous interroger sur la posture adoptée et le rendu des résultats. Plusieurs questions traverseront donc cette partie réflexive : quelle a été ma place en tant qu'ethnologue dans ce champ ? Au vu des enjeux et des relations entretenues avec les acteurs du milieu, quels ont été les contrats mis en place – explicitement ou non – entre les observés et l'observateur ? Quelle influence ces éléments ont-ils eu sur l'analyse et sur l'écriture ? Si ces questionnements et les réponses qui suivent peuvent peut-être paraître communs aux chercheurs aguerris, il me semble cependant nécessaire de les évoquer pour juger au mieux les résultats de cette recherche.

### **Entre rapports d'enquête et rapports professionnels**

#### **Anecdote 1 : « Mais vous le savez bien ! » (Paris, 25 février 2016)**

Lors d'un entretien avec un responsable d'exposition temporaire, nous discutons du dispositif d'exposition. Mon interlocuteur connaît mon parcours académique et professionnel, ainsi que les institutions dans lesquelles j'ai travaillé. M'intéressant aux textes, je lui pose différentes questions concernant le procédé d'écriture des cartels et textes d'exposition. Son étonnement est important et il me répond sans développer « Mais vous le savez bien, comme pour toutes les expositions ! ».

Une des premières caractéristiques de ce terrain d'enquête réside dans la proximité avec les acteurs concernés ; une proximité géographique, d'une part, mais aussi professionnelle et intellectuelle, d'autre part, impliquant une proximité linguistique.

#### **PROXIMITÉ GÉOGRAPHIQUE**

Les lieux d'enquête ont en effet été identiques à mes lieux de résidence et de travail en dehors de l'activité de recherche et je n'ai été confrontée à une autre langue que ma langue maternelle qu'au Musée royal de l'Afrique centrale et ce pour la consultation de certains documents seulement, en néerlandais. Cette situation a appelé à relativiser, au fil de l'enquête, la notion de terrain du « proche », de même que la distance envisagée par certains ethnologues et sur

certains terrains, comme paramètre objectivant<sup>253</sup>. Le terrain d'enquête a en effet intégré une « quotidienneté » non strictement dissociable dans l'espace et le temps de la vie journalière et personnelle. Cette proximité géographique n'a cependant pas empêché des formes d'incompréhension ou une distance avec certains acteurs ou situations, entretenant par conséquent un paradoxe dans l'enquête : les lieux où se déroulaient la majorité des actions à observer et où se trouvaient les acteurs à interroger étaient, comparés aux terrains dits classiques de l'ethnologie, relativement proches de mon – ou de mes – lieu(x) de résidence. Cependant, certains règlements du milieu, certains événements, certains langages me restaient étrangers ; je me suis sentie proche des acteurs de mon terrain et de certaines situations que j'ai pu observer, car j'ai évolué dans le même monde professionnel et académique qu'eux et vécu ces situations avec eux. Cependant, je suis parfois restée étrangère à certains codes, car les disparités administratives, institutionnelles et culturelles se révélaient plus grandes qu'envisagées.

Cette situation a eu plusieurs conséquences concrètes sur la méthodologie d'enquête et sur les résultats produits ; premièrement, ma présence continue sur les lieux d'enquête, et la proximité géographique lorsque ce n'était pas le cas, ont permis la multiplication des discussions informelles, ont augmenté ma participation à des événements non programmés en amont ou prévus de longue date et ont ainsi permis de pallier les manques et lacunes des premières observations ou entretiens. Cependant, cette proximité a aussi eu la conséquence désagréable de morceler fortement le terrain ethnographique et a exigé que je sois prête à être rapidement en situation d'enquête, lorsqu'un événement ou un acteur important croisait, par hasard, la route de ma vie quotidienne. Ce morcellement du terrain dans le temps et dans l'espace, s'il a augmenté les observations et données en général, a aussi augmenté les chances d'oublier une information importante ou de manquer de systématique dans les relevés d'observations, notamment lors des débuts de l'enquête.

---

<sup>253</sup> Une réflexion menée depuis quelques années maintenant en anthropologie et partie intégrante d'une déconstruction des enquêtes et des méthodes ethnographiques, voir, pour exemple, l'analyse que fait Marc Abelès de ses méthodes de collecte des données au sein des institutions européennes (Abelès, 1995).

#### PROXIMITÉ PROFESSIONNELLE

La proximité ne fut pas seulement géographique, mais aussi professionnelle : l'activité professionnelle entretenue aux musées d'ethnographie de Genève et de Neuchâtel, avant et sur les débuts du terrain d'enquête, ainsi que la proximité au niveau académique avec certains acteurs – nous partageons parfois le même métier, la même formation, voire avons fréquenté la même école – ont contribué à me rapprocher, explicitement ou non, de certaines familles ou groupes professionnels<sup>254</sup>. Mes expériences professionnelles aux musées d'ethnographie de Neuchâtel et de Genève m'ont en effet intégrée dans le monde des musées d'ethnographie suisses : comme pour toute activité professionnelle, j'y avais des collègues, des supérieurs, des amitiés ou des inimitiés. J'y ai en outre développé un certain nombre de compétences : pratiques, de l'ordre de savoir-faire dans les domaines de gestion de collections, de travail de recherche, de conception d'exposition, de soilage ou d'écriture de textes ; culturelles et institutionnelles, dans la connaissance factuelle ou sensible des spécificités d'un travail en institution muséale, et dans le domaine de l'art ou de l'ethnologie.

Comme pour la proximité géographique, la proximité intellectuelle et professionnelle a offert des facilités : des contacts directs et fréquents avec des gens proches, des contacts indirects ou facilités avec leurs réseaux, des entretiens informels plus fréquents, un accès facilité à des informations considérées comme plus sensibles ou généralement mises de côté, etc. Cependant, elle a aussi posé quelques problèmes, le plus important étant illustré par l'anecdote mise en exergue en tête de ce chapitre. Les pratiques intégrées par les acteurs ont été plus difficilement accessibles, car ces derniers me considéraient comme appartenant à leur champ et donc au fait des logiques sous-jacentes, des implicites et des bases du domaine. Cette réaction relève d'un phénomène plus général consistant à « mettre en boîte » le chercheur : les acteurs que ce dernier interroge et côtoie le rangent dans une catégorie spécifique et projettent sur lui les qualités relatives à

---

<sup>254</sup> Sur le sentiment d'appartenance à un groupe professionnel et sur la formation d'une identité professionnelle, voir les travaux menés en sociologie du travail ou en sociologie des professions, par exemple Jean-Michel Chapoulie (1973), Everett Hughes (1971), Marc Maurice (1972) ou Talcott Parsons (1968).

cette catégorie (savoirs, formation, etc.). Cependant, la boîte peut différer selon les interlocuteurs, et les éléments censés être connus ou non varier d'un acteur à un autre. Par conséquent, ce qu'ils pensaient que je savais était différent à chaque fois, et était parfois réellement su, parfois non.

La dernière conséquence relative à cette situation d'enquête particulière est le rapport de confiance induit par cette proximité intellectuelle et professionnelle qui entraîne une contractualité – implicite ou non – sur les choses dites et vues, ainsi que sur la façon de les rapporter. Il est cependant important de noter que la contractualité de façon générale n'est pas spécifique à mon terrain d'enquête. Celle-ci fait partie intégrante de la pratique ethnographique et est toujours présente sur le terrain. L'information n'est jamais gratuite, mais « s'inscrit dans une relation qui prend en compte la position de l'ethnographe » (Ghasarian, 2006: 38).

#### **Un sujet sensible**

Si étudier le marché de l'art africain et océanien ainsi que les musées d'ethnographie en France, en Belgique et en Suisse amène forcément à croiser la route d'enjeux de société forts, tels que le pillage des biens culturels, la restitution des objets ou les circuits illégaux d'arrivée des objets, ce ne sont pas ces thématiques qui ont eu un fort impact sur ma position dans le champ ainsi que sur les rapports entretenus avec les différents acteurs. Ce sont davantage la restructuration du paysage des musées d'ethnographie dans les pays concernés, d'une part, et la dichotomisation des positions entre esthétisants et ethnologues, d'autre part.

#### **Anecdote 2 : « c'étaient mes objets » (Paris, 16 février 2016)**

Lors d'un entretien avec un chercheur du Musée de l'Homme, nous évoquons l'histoire de l'institution. C'est une personne que j'ai rencontrée plusieurs fois et avec laquelle j'entretiens un bon contact. L'entretien n'est pas enregistré. Nous en venons à parler du départ des collections au Musée du quai Branly-Jacques Chirac. Elle me dit alors, très émue, « C'était horrible. Ces gens en blouse blanche, silencieux, qui sont venus et ont tout pris. C'étaient mes objets » et elle commence à pleurer.

Comme déjà évoqué à plusieurs reprises, l'espace géographique et temporel pris en compte dans cette recherche se caractérise par une transformation du paysage des musées d'ethnographie ; qu'il se soit s'agit d'ouvertures (Pavillon des Sessions du Louvre ou Musée du quai Branly-Jacques Chirac à Paris) ou de rénovations (Musée royal de l'Afrique centrale à Bruxelles ou Musée d'ethnographie de Neuchâtel), les expositions qui se sont tenues durant ce laps de temps ont souvent été des expositions d'ouverture (pensées très en amont, avec des objectifs précis impliquant par exemple la légitimation du projet de rénovation du musée) et le milieu a connu une effervescence particulière. Le champ étant relativement réduit, les différents acteurs concernés de près ou de loin par ces rénovations ont entretenu des contacts réguliers, ont observé ce que leurs collègues développaient, ont créé des réseaux et se sont interrogés parfois très longuement et très profondément sur la pertinence ou l'adéquation de leur projet. Cette caractéristique a participé à la création d'un sentiment et d'un climat particulier au sein du milieu.

Cette reconfiguration du paysage muséal n'a donc pas échappé à de profondes réflexions et remises en question, dont l'origine tient très certainement en partie aux réactions suscitées par la première reconfiguration muséale dans le champ de l'ethnographie : la création du Musée du quai Branly-Jacques Chirac en France a suscité un très grand débat tant scientifique que populaire au début des années 2000<sup>255</sup>. Vu de l'extérieur, ce projet n'est rien de plus que la création d'un nouveau musée par le Président de la République en cours. À la suite du Musée du quai d'Orsay par Valéry Giscard d'Estaing, du projet du Grand Louvre par François Mitterrand, du Centre national d'art et de culture de Georges Pompidou, Jacques Chirac s'attelle à son grand chantier muséal. Cependant, vu de l'intérieur, ce projet est l'histoire de tensions, de conflits, d'enjeux personnels et professionnels bousculés ou déployés ; il a mobilisé des registres de valeurs importants et suscité un grand nombre de confrontations, étalées dans le temps, de l'ouverture du Département des arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des

---

<sup>255</sup> Voir *supra*, point 3.1.2 Le Musée du quai Branly-Jacques Chirac et le Pavillon des Sessions du Louvre, p. 170.



Amériques au Louvre en 2000 à l'ouverture du musée entièrement consacré à ces derniers en 2006.

Comme le montre l'anecdote mise en exergue en tête de ce chapitre, ce projet a laissé son empreinte sur les acteurs du milieu concerné. Bien que plus de dix années se soient écoulées depuis l'ouverture du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, et plus de quinze depuis l'ouverture du Pavillon des Sessions du Louvre, les émotions sont parfois toujours fortement présentes et les rancunes tenaces. En dehors des tensions entre les différentes positions professionnelles, politiques ou épistémologiques, certains acteurs ont parfois été touchés très personnellement par cette reconfiguration muséale. Cette émotion a imprégné le milieu et marqué durablement toutes les initiatives semblables qui ont suivi, en France et à l'étranger.

#### AU CŒUR DU SCHISME

##### **Anecdote 3 : « je n'ai rien à vous dire » (Paris, 10 septembre 2015)**

En entretien avec un conservateur de musée, je lui expose mon sujet de recherche et explique que je m'intéresse aux musées d'ethnographie et à toutes les formes de collaborations ou de relations que les musées peuvent entretenir avec le marché de l'art. Il s'exclame alors vivement « Le marché de l'art ? Je n'ai rien à vous dire, les musées n'entretiennent pas de relation avec les marchands ». Remarquant le catalogue du salon *Parcours des Mondes* sur son bureau, je lui demande alors s'il a visité la foire. Il me répond positivement et ajoute « Oui, parfois, il y a des relations ».

Parmi les accusations qui ont été portées au projet du Musée du quai Branly-Jacques Chirac et les thématiques qui ont été débattues à la suite de ce projet, l'intrication entre volonté privée et projet d'état ainsi qu'entre intérêts marchands et intérêts publics a marqué durablement le milieu. Si le rapport entre culture et argent n'a aujourd'hui plus rien de tabou, il reste, notamment au sein de certaines professions de musée, un sujet sensible. Comme en témoigne l'anecdote ci-dessus, les relations ne sont pas toujours clairement conscientisées ou assumées et de nombreux conservateurs de musées m'ont fait état – explicitement ou en

filigrane – d’une limite parfois spécifique à la France (pour des raisons administratives, historiques, etc.) :

« En France, je pense que c’est dû au statut des conservateurs, qui n’est pas le même qu’en Belgique, il y a une ligne rouge qui est tracée et qu’on essaye de ne pas franchir »<sup>256</sup>.

« Il y avait un mot d’ordre “pas de liens directs avec le monde des marchands”. Mais ce n’était pas spécifique à notre musée, c’était général : en France, il y avait une relation “je t’aime – moi non plus” [entre marchands et musées] où au final, nous les scientifiques ou conservateurs on déclarait qu’on n’était pas du tout du côté vénal »<sup>257</sup>.

Comme spécifié *supra*, la problématique de recherche traite entre autres de ces rapports ; ainsi, le terrain de ma recherche est marqué par ces événements et débats<sup>258</sup> et qui se sont cristallisés autour de deux pôles communément réduits aux esthétisants d’un côté et aux ethnologues de l’autre. Ma recherche s’est donc déployée sur cette carte, schématiquement séparée entre deux partis. Cette catégorisation était appliquée, consciemment ou non, par tous les acteurs à tout nouveau venu sur le terrain. Au vu de mon parcours (une formation en ethnologie) et de mon expérience (une expérience professionnelle en musée d’ethnographie), j’ai été régulièrement rangée du côté des institutions muséales. Cependant, cette place et mon rôle dans le champ se sont révélés beaucoup plus complexes au fil de mon terrain.

---

<sup>256</sup> Citation extraite d’un entretien mené avec un conservateur du Musée du quai Branly-Jacques Chirac, le 10 septembre 2015.

<sup>257</sup> Citation extraite d’un entretien mené avec un chercheur du Musée de l’Homme, le 10 septembre 2014.

<sup>258</sup> Monique Jeudy-Ballini et Brigitte Derlon (2011) rappellent l’histoire de cette réception et le contexte de débat : la critique des spécialistes postmodernistes, les débats autour d’une approche contextualisée, le marchand vu comme un prédateur, etc.

**Anecdote 4 : le chercheur zone de contact (Bruxelles et Neuchâtel, janvier 2015)**

Un de mes interlocuteurs privilégiés dans le monde de galeries, apprenant que je travaille au Musée d'ethnographie de Neuchâtel s'exclame : « ah ! Mais je connais quelqu'un là-bas, un jeune ethnologue que j'ai rencontré aux Philippines lorsque je collectais des objets... ! ». Essayant d'en apprendre davantage, je comprends qu'il s'agit aujourd'hui d'un des conservateurs du musée. Je vois que ce galeriste est ému et heureux de se remémorer cette rencontre et nous évoquons alors ses voyages passés en Indonésie.

Rentrée à Neuchâtel, j'apprends en discutant avec le conservateur que le galeriste lui a écrit un petit mot et l'a invité à le revoir lors d'une foire d'art.

Cette anecdote montre comment, par ma présence sur le terrain, un conservateur de musée et un galeriste ont repris contact, contacts qui sont justement l'objet de ma recherche ; elle prouve que le chercheur ne peut être totalement transparent sur son terrain et qu'il impacte, d'une manière ou d'une autre, son enquête.

Comme vu précédemment, le champ est schématiquement séparé en deux partis opposés et si, par mon parcours et mon expérience, certains acteurs ont eu tendance à me ranger du côté des institutions muséales, la spécificité de ma recherche et mes contacts répétés avec les milieux du marché de l'art ont mis en avant ma position d'intermédiaire. Ainsi, j'ai souvent fait figure de chaînon entre les deux partis qui y trouvaient tous deux des avantages certains : sans abandonner leur jeu de représentation d'appartenance à l'une ou l'autre catégorie, chacun avait la possibilité, grâce à mon intermédiaire, d'entrer en contact avec l'autre ou de tenter d'obtenir des informations. Ce sont ces deux éléments qui ont constitué le cœur des contrats implicites ou explicites passés avec les différents interlocuteurs, car les informations et les contacts sont, comme j'aurai l'occasion de le démontrer plus loin, deux éléments d'une valeur inestimable dans le milieu.

Pour exemple, j'envisageais la prise de contact avec les marchands et notamment les galeristes, comme relativement ardue ; partant de la dichotomie exposée ci-dessus, ces derniers relèveraient de la catégorie des esthétisants, opposés aux ethnologues. De ce point de vue, le versant académique est souvent sujet de mépris. Comme l'avaient relevé Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, les chercheurs sont perçus comme « les tenants patentés d'un savoir clinique ignorant toute sensibilité esthétique et émotionnelle » (Derlon et Jeudy-Ballini, 2008: 30). Cependant, la réalité du terrain s'est révélée plus nuancée : premièrement, ma figure d'intermédiaire constituait un contre-don potentiellement très intéressant pour les marchands qui me faisaient don de leurs informations et de leur temps. Les contacts ont donc été facilités par les échanges possibles. Deuxièmement, la dichotomie telle qu'évoquée ci-dessus, entre esthétisants et ethnologues, connaissance intuitive et émotionnelle et connaissance académique clinique, s'est révélée beaucoup plus complexe : de nombreux galeristes et marchands m'ont prouvé leur intérêt pour des considérations plus théoriques et académiques, par exemple, et d'autres segmentations, entre différentes catégories d'acteurs, se sont ajoutées aux précédentes, brouillant cette bipartition simpliste.

#### DÉPASSER LA DICHOTOMIE

Si la séparation disciplinaire évoquée *supra* a bien été présente sur mon terrain, un autre type de différenciation des acteurs était aussi appliquée : la séparation entre professionnels et non professionnels, ou entre théorie et pratique, que ce soit au sein d'institutions muséales ou au sein du marché de l'art. Selon cette catégorisation, les chercheurs ne sont pas considérés comme ayant une expérience professionnelle pratique et de nombreux acteurs de mon terrain ajoutaient au « savoir clinique » un manque d'expérience pratique, inhérent au travail théorique supposé du chercheur.

Du côté des musées, cette séparation est clairement visible dans la différence faite entre muséologie et muséographie ; force a été de constater, au fil de mon enquête, une considération différente de la part de certains professionnels de musées pour les individus pouvant prétendre à une expérience professionnelle, par opposition à ceux qu'ils considéraient comme uniquement préoccupés par la

théorie et des concepts peu applicables en situation concrète ou dans la gestion quotidienne d'une institution muséale, par exemple.

En ethnologie, cette différence s'est illustrée par une séparation entre les ethnologues conservateurs de musées et les ethnologues chercheurs à l'Université, conséquence de la fin du paradigme liant le musée d'ethnographie à l'ethnologie comme nous l'avons vu *supra*<sup>259</sup> : les premiers ont très souvent insisté sur le contact accru qu'ils entretenaient avec les objets, par opposition à un intérêt focalisé davantage sur les relations ou les groupes sociaux pour les chercheurs, un intérêt marqué davantage pour des études géographiques – souvent imposées par la séparation des départements des musées d'ethnographie, historiquement constitués par zones géographiques – par opposition à des recherches plus transversales ou thématiques pour les chercheurs d'Université. Concrètement, cette situation a parfois amené certains conservateurs de musées à ne pas considérer ma recherche comme un terrain ethnographique, celle-ci ne s'intéressant que peu aux objets et pas du tout à un groupe social tel que traditionnellement étudié par l'ethnologie. Cette catégorisation, bien que ressentie et parfois explicitement formulée sur le terrain, est cependant parfois brumeuse, puisque, comme nous l'avons vu dans la revue de littérature évoquée *supra*, les pans scientifiques et professionnels sont profondément liés et fortement intriqués dans le domaine qui nous concerne.

Cette situation se complexifie encore si l'on considère le fait que dans tous les cas, ma recherche implique d'employer une approche ethnographique face à des acteurs eux-mêmes en grande partie ethnologues, ou une approche muséologique face à des acteurs eux-mêmes en grande partie muséologues ou muséographes. Cette situation conduit rapidement à une dimension réflexive très importante, tant du côté de l'observé que de l'observateur : que ce soit dans le monde des marchés ou dans celui des musées, la plupart des acteurs de mon terrain connaissent les méthodes de l'ethnologie, l'histoire de la muséologie, les enjeux scientifiques ou professionnels autour de telles recherches, etc. Ils font partie du champ étudié mais produisent eux-mêmes une réflexion critique sur leur monde, leurs pratiques

---

<sup>259</sup> Voir point 3.1.4 Bilan : les relations entre les musées et les marchés entre 1980 et 2006, p. 181.

et leurs représentations ; ils ont parfois un recul et une réflexivité très importante. Sur ce terrain, ils ont été parfois experts, parfois sources d'informations, parfois acteurs à observer, lors du même entretien ou de la même situation.

Cette situation amène à considérer deux éléments importants : premièrement, la complexité d'une cartographie du terrain, qui, considérée dans un premier temps comme une simple opposition dichotomique, s'est révélée un rhizome plus complexe d'influences et d'identités composées de plusieurs strates, différentes selon les expériences, les formations et les situations institutionnelles. Deuxièmement, ce brouillage des catégories d'acteurs implique de considérer quelle influence cette situation a pu avoir sur l'enquête, les entretiens et la récolte de données de façon générale.

Ma place sur le terrain a donc été marquée par un paradoxe entre proximité des lieux d'enquête et étrangeté des situations, mais aussi par mon rôle en tant qu'intermédiaire entre différents segments du champ. Cependant, cette place ne peut se résumer en une simple passerelle entre deux partis opposés, mais constitue davantage un point de contact sur une toile complexe où les sources primaires et secondaires se confondent et où les individus principaux sont à la fois acteurs et chercheurs, producteurs de pratiques et de discours et récepteurs critiques dans un champ composé d'enjeux brûlants où le chercheur est souvent pris à parti. Comment, dans ce cadre, développer une stratégie d'enquête constructive et adéquate, productrice de données et d'analyses scientifiquement validables ?

### **Intégrer les spécificités de la situation d'enquête**

#### QUELQUES OUTILS MÉTHODOLOGIQUES

Plusieurs pistes méthodologiques ont été appliquées pour composer une enquête et une analyse adaptée à la situation. Le chercheur n'est en effet pas désarmé face à ces contraintes de terrain, relativement récurrentes dans les domaines de la socio-anthropologie de l'art, de la muséologie et de l'anthropologie du proche et ces spécificités n'empêchent pas une production de données et une analyse valables. Quatre outils ont semblé particulièrement adéquats pour développer une méthodologie cohérente avec les caractéristiques de cette recherche : la description multifactorielle, l'entrée par le conflit, la posture anti-réductionniste, compréhensive et neutre, et, finalement, le relativisme historique et géographique.

Premièrement, dans la description des pratiques et situations, il a semblé pertinent d'appliquer une description multifactorielle, telle que la propose notamment Nathalie Heinich dans son analyse de l'art contemporain (2014a: 21). Cette description se base sur une approche ontologique, qui prend en compte les propriétés de l'objet, mais aussi pragmatique (la description des effets de l'objet) et contextuelle (la description de l'univers dans lequel circule l'objet). Si cette méthodologie ne semble pas inédite dans le monde des sciences humaines et sociales, il nous semble important de garder à l'esprit pour la suite que la méthode employée, selon cette condition, s'est focalisée tant sur l'objet lui-même que sur ce qui l'a entouré. La description multifactorielle se complète, dans un deuxième temps, d'un axe syntagmatique, impliquant de considérer les relations des objets et acteurs les uns avec les autres, de façon collective, et d'un axe paradigmatique, impliquant de considérer en quoi ce modèle est différent et distinct des modèles disponibles.

Deuxièmement, les conflits et oppositions ainsi que les émotions générées par ces situations ont semblé être d'excellentes portes d'entrée au contact et à la compréhension du champ, notamment lors des entretiens, comme le préconise Jean-Pierre Olivier de Sardan (2005). L'approche du conflit, telle que proposée par l'École de Manchester<sup>260</sup>, envisage le conflit comme révélateur, voire même comme un outil de reproduction, des fonctionnements sociaux. Il permet donc de mettre en évidence les codes, les normes et les divergences d'intérêts liées aux positions des acteurs dans un champ donné ; les espaces sociaux dans lesquels se mettent en place le conflit, mais aussi sa prévention ou sa résolution ; les logiques des acteurs impliqués dans les conflits (des logiques d'actions, mais aussi de représentations et de stratégies).

L'objet ethnographique, nous l'avons vu, met en rapport des acteurs relevant de catégories variées, appartenant parfois simultanément à plusieurs segments du champ et développant des stratégies personnelles et professionnelles multiples

---

<sup>260</sup> Notamment Max Gluckman (1940), considéré comme une des figures principales de l'École de Manchester et pour qui le conflit permet aussi de reproduire l'équilibre social et de souligner les situations de pluri-appartenance des acteurs, c'est-à-dire leurs comportements apparemment contradictoires selon les situations.

autour de cet objet : renforcer ou légitimer une position, accroître son réseau, augmenter ses biens, se rendre indispensable, etc. L'entrée par les conflits permet de mettre en évidence les enjeux de pouvoir à l'œuvre dans le champ et de prendre en compte la multiplicité des groupes impliqués, plutôt que de les réduire à deux camps opposés. Penser le champ en groupes stratégiques, un concept à géométrie plus variable que celui de parti, de camp ou de classe, permet de saisir les systèmes de sens toujours différents mobilisés par les acteurs selon les enjeux et les situations<sup>261</sup>.

Ainsi, une majorité des canevas d'entretiens élaborés pour cette enquête s'attarde sur la structure du champ et les ressentis des acteurs par rapport aux conflits ayant eu lieu, ou encore en cours, dans le milieu. La présence importante de ces émotions a imposé une retranscription d'entretien particulière, tenant compte des silences et des non-dits autant que des dits, ainsi que du non verbal. Ces éléments constituent différents niveaux d'un « sens en creux » (Ghasarian, 2006: 98) fourni par les acteurs eux-mêmes et éclaire considérablement leur interprétation, leur compréhension et donc leurs pratiques individuelles, mais aussi le fonctionnement général du champ et les relations qui s'y tissent.

Cette situation implique, troisièmement, d'appliquer une neutralité axiologique sans concession, afin « d'expliquer et de comprendre l'expérience des acteurs, plutôt que de la stigmatiser au nom de nos propres valeurs » (Heinich, 2012a: 193). Cette neutralité permet la prise de recul nécessaire à l'analyse de ces tensions et permet de considérer les mots et les actions des différents acteurs – par rapport à un objet – et non de se focaliser uniquement sur l'objet même de ces discours et de ces actions, comme proposé dans le cadre conceptuel évoqué *supra*<sup>262</sup>. Dans ce contexte où s'affrontent plus ou moins explicitement différents registres de valeurs et où chacun s'oppose aux catégories de pensée et aux valeurs supposées de l'autre, appliquer la neutralité axiologique implique d'adopter une posture anti-réductionniste stricte. Celle-ci nous permet de sortir de la confrontation de ces valeurs et de leur dichotomisation, de dégager la multiplicité

---

<sup>261</sup> Ce qui n'est pas sans nous rappeler la notion de « sélection situationnelle » (*situational selection*) d'Evans-Pritchard (1958 [1937]).

<sup>262</sup> Chapitre 1, point 1.3 Cadre disciplinaire, p. 77.



des représentations et pratiques autour de l'objet ethnographique et d'observer la (re)construction des valeurs, tant morales, qu'économiques, esthétiques ou patrimoniales induite par le processus d'artification de l'objet ethnographique. Cette posture générale s'inscrit dans une approche compréhensive et non critique de la sociologie et de l'anthropologie. Elle vise non à dévoiler les illusions supposées de l'un ou de l'autre camp, mais à cartographier les relations entre des acteurs ayant des systèmes de représentations et des approches différentes sur un des objets identiques. Elle cherche alors à comprendre ainsi quels sont les différents groupes structurant le champ, comment fonctionne la mobilisation des représentations ou de certains registres selon les situations, etc.

Enfin, pour effectuer cette cartographie en échappant le plus possible aux enjeux dans lequel le chercheur peut être pris à parti, il m'a semblé pertinent d'envisager un relativisme historique, dont l'historique de la situation actuelle est une partie importante, et géographique, en adoptant la comparaison et une enquête multi-site, comme expliqué *supra*<sup>263</sup>.

#### IMPACTS SUR L'ÉCRITURE

Si la posture de recherche s'applique au moment de la production des données et de leur analyse, il s'agit de ne pas oublier qu'elle transparaît aussi dans l'écriture et la retranscription de ces analyses ainsi que dans le choix des retours effectués une fois la recherche terminée. Ainsi, de la conception du canevas de recherche au point final du manuscrit, la posture du chercheur doit être pensée en fonction de la caractéristique du terrain, des situations et événements qui s'y sont déroulés, des contacts qui ont été noués, des contrats tacites ou non effectués, ainsi que de la position – personnelle et professionnelle – du chercheur dans le champ.

Dans ce cadre et au vu du contexte spécifique de cette enquête, il convient de se demander à quoi cette recherche peut servir, mais surtout, à quoi elle ne doit pas servir. Ainsi, afin d'éviter une instrumentalisation abusive de cette recherche, qui porte notamment sur des fonctionnaires d'État et des institutions, ou d'aviver des tensions inutiles, tout en étant consciente qu'une influence nulle est impossible et qu'il est du ressort du chercheur de s'interroger sur sa responsabilité et sa tâche au

---

<sup>263</sup> Voir Chapitre 3, point 3.2.1 Temporalité et espace de la recherche, p. 185.

sein de son terrain, un certain nombre de décisions ont été prises concernant la forme de ce travail. Le matériau le plus sensible restant très certainement l'entretien, une procédure a été mise en place avec chaque interlocuteur concernant sa volonté ou non d'apparaître dans le travail final. Ainsi, si aucun entretien n'a été mené de manière anonyme, chaque entretien formel – enregistré ou non – a été soumis à la validation de l'enquêté. Dans un deuxième temps, et lors de l'exploitation des sources, chaque interlocuteur a pu choisir entre trois niveaux d'utilisation de son entretien : un niveau zéro, dans lequel l'entretien n'a servi qu'à m'informer et à constituer une réserve de savoirs et d'informations. Les entretiens relevant de cette catégorie ne sont pas cités dans ce travail ; un premier niveau, dans lequel l'enquêté a donné son accord pour que des extraits de l'entretien ou des citations soit présentés dans le travail, afin d'appuyer l'analyse, mais en gardant un anonymat relatif. C'est souvent cette solution qui a été plébiscitée. L'anonymat relatif consiste à indiquer, comme source de l'entretien, uniquement le lieu, la date de l'entretien, et à éventuellement situer l'interlocuteur : institution muséale, maison de ventes aux enchères, galeriste ou marchand à la sauvette. Le deuxième niveau est finalement celui d'une totale transparence concernant l'entretien mené, l'enquêté ayant donné son autorisation à l'exploitation totale de l'entretien, sans anonymat.

Au vu de l'importance de ma place de chercheuse au sein du terrain et dans le but d'assumer la part de subjectivité inhérente à ce positionnement, l'entier de la recherche est rédigé à la première personne. Contrairement à d'autres pratiques de chercheurs engagés sur des terrains où acteurs du terrain et experts se confondent parfois, il a été décidé de ne pas différencier par une typographie spécifique les citations extraites d'entretiens ou les citations extraites d'une littérature scientifique. Cette différenciation aurait impliqué, selon ce que nous avons vu plus haut concernant le brouillage des frontières entre experts critiques et professionnels impliqués, de différencier non les individus ou les types de productions, mais leur propos selon le type de propos tenus, son contexte, etc. Bien que cette solution ait été envisagée, elle s'est révélée impossible à appliquer strictement, le flou entre les catégories et, surtout, leur superposition étant beaucoup trop fréquents.