

# INTRODUCTION

## GOÛTS PRIVÉS ET ENJEUX PUBLICS

### DANS LA PATRIMONIALISATION

#### XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> SIÈCLE

— Dominique Poulot

Dans son livre sur *Les Mondes de l'art*, Howard Becker avait entrepris de démontrer que les œuvres d'art ne sont pas ou pas seulement produites par des fabricants individuels, des artistes qui possèdent un talent rare et spécial, mais qu'elles sont bien davantage les fruits de tous ceux qui coopèrent au sein des mondes de l'art pour les faire naître. Dans cette perspective, les artistes dépendent des manufactures et des usines pour leurs produits, des marchands, collectionneurs et conservateurs de musées pour leurs expositions et leur vie matérielle, des critiques et des esthéticiens pour le sens de ce qu'ils font, de l'État pour ses commandes ou pour ses encouragements<sup>1</sup>. C'est en des termes similaires qu'on envisage ici le phénomène de patrimonialisation : comme le résultat de conventions, mises en œuvre différemment selon les temps et les lieux, par des agents de nature et de statut très divers.

Trois volets composent ce volume, respectivement consacrés aux modes d'appropriation d'un patrimoine dans l'espace public, aux relations entre artistes, amateurs, marché et institutions, enfin à un certain nombre de patrimonialisations de l'autre et de l'ailleurs, exportées ou croisées, « projetées »

1. Voir H. S. Becker et A. Pessin, « Dialogue sur les notions de monde et de champ » pour les définitions et les enjeux de ce classique de la sociologie de l'art, *Opus. Sociologie de l'art*, n° 8, mai 2006.

à l'extérieur, en particulier dans un contexte colonial, puis post-colonial. La plupart des auteurs sont de jeunes docteurs, ou des doctorants proches de l'être, inscrits à l'université Paris 1, majoritairement issus du Master *Politique et histoire du patrimoine et des musées*, fondé il y a une dizaine d'années, ou liés au groupe *Art, patrimoine, institution*, de l'équipe d'accueil « Histoire culturelle et sociale de l'art ». Des collègues d'universités françaises et canadiennes m'ont fait l'amitié de participer à quelques-unes des journées d'études que l'équipe a organisées au cours de ces dernières années et sont également représentés ici<sup>2</sup>. Cette ouverture internationale témoigne d'une perspective d'histoires croisées et d'échanges culturels. Elle est le reflet d'une situation qui voit le patrimoine devenir chaque jour davantage une priorité politique et économique, indispensable pour toute ville qui veut faire figure de métropole « mondiale », pour toute communauté soucieuse de cultiver ses mythes, sa construction imaginée, enfin pour tout musée préoccupé de son attractivité.

La première partie du livre s'ouvre sur le rappel de l'historiographie de l'espace public inaugurée par l'œuvre de Jürgen Habermas. Jean-Philippe Uzel donne d'entrée de jeu le tableau des fluctuations des notions de public et de privé grâce à l'analyse serrée des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de Jean-Baptiste Du Bos et de leur (in)fortune critique. Après Richard Wrigley, et son analyse de l'émergence de la critique d'art, il s'agit d'interroger la vraie nature du « public » postulé par la théorie, académique ou non, et ses enjeux lorsque le Salon suscite une critique anonyme imprévue accordée à la « foule » qui s'y presse. Contestant la priorité des *Réflexions* d'Étienne La Font de Saint-Yenne en 1747, et la lecture de Thomas Crow entre public au sens empirique et public au sens philosophico-critique, Jean-Philippe Uzel plaide pour la reconnaissance antérieure d'une vision élargie du public dans laquelle la finalité des arts est d'emporter l'assentiment de tous. Suivant la lecture politique de Du Bos chez Thomas E. Kaiser et J. A. W. Gunn, Jean-Philippe Uzel montre que la notion de « public » a pu jouer un rôle central dans le nouveau discours des défenseurs tout à la fois de la monarchie et des préjugés « utiles à la conservation de la société ».

L'article de Richard Wittman permet un accès commode à son livre fondamental sur l'espace public de l'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Il prend

2. Principalement la journée d'études « Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation, XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle », organisée le 24 juin 2010.

3. R. Wittman, *Architecture, Print Culture, and the Public Sphere in Eighteenth-Century France*, New York, Routledge, 2007.

naissance dans l'opposition entre l'espace réel et l'espace virtuel pour montrer comment l'architecture, art de l'espace réel par excellence, s'inscrit à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'espace virtuel, lorsque les pages d'un livre tendent à redoubler, pour ainsi dire, l'inscription du monument dans le tissu urbain. La démonstration s'appuie sur le constat d'une multiplication des publications architecturales : de 1754 à 1760, le nombre de titres consacrés à des objets d'architecture double par rapport aux huit années précédentes, tout en gagnant en variété. Au terme du processus, la publicité de l'architecture permet le passage d'une architecture chasse gardée des professionnels à une architecture partie prenante d'une sphère publique. L'appel aux lecteurs vaut expérimentation critique des constructions à venir. Deux grands projets concentrent à cet égard les énergies : la dispute autour du Louvre, à restaurer sinon à terminer depuis son abandon pour Versailles, et celle qui entoure l'aménagement de la place Louis XV, vers 1748-1749. La modernité architecturale, entendue comme son devenir virtuel dans l'espace de l'imprimé et de l'image, dépend d'une sphère publique émergente, formée de personnes privées mises en relation les unes avec les autres grâce à la circulation de l'information.

Davantage qu'une histoire des publications d'architecture, ou qu'un tableau des théories savantes, R. Wittman donne ici une analyse de la communication architecturale, de son efficacité et de ses limites, de ses angoisses aussi. Car le ressort de cette stratégie de l'information tient à la conviction d'une faiblesse irrémédiable de l'architecture par rapport au langage, parlé ou écrit. L'une de ses traductions spectaculaires est la prosopopée de bâtiments, présentés dans les nouveaux discours d'architecture comme autant de personnages, sinon d'acteurs sur une scène. De *l'Architecture des églises anciennes et nouvelles* (1733), qui fait parler les façades de Saint-Pierre de Rome, de Saint-Paul de Londres et de la cathédrale de Reims, jusqu'au pamphlet d'Étienne La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre du Grand Colbert, le Louvre et la Ville de Paris* (1749), qui personnifie le Louvre, l'architecture s'incarne en une succession de porte-parole. Or, pour beaucoup de théoriciens de « l'architecture d'histoire », mettre des mots sur des monuments est une preuve pathétique de la décadence des Modernes, incapables de maintenir cet art au rang de poème symbolique qu'il occupait jadis. Jean-Louis Viel de Saint-Maux, dans des *Lettres sur l'architecture des Anciens et celle des Modernes* (1787), nourries des méditations d'Antoine Court de Gébelin sur le primitif, reconnaît ainsi dans la Renaissance et l'invention de l'imprimerie le début de l'infirmité architecturale.

Les monuments de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dont traitent l'« instrument périodique » et les réflexions administratives paraissent alors tendre à la fragilité de représentations de papier, à l'image de cette éphémère pyramide de neige érigée en 1784, et couverte d'inscriptions à la gloire de Louis XVI, dont se fait l'écho le *Journal de Paris*. Sous la Révolution, la quête exacerbée d'une architecture parlante, entendue comme celle où, pour citer Léon Dufourny en l'an II, « les murs doivent parler », témoigne à la fois d'un recours généralisé à l'inscription pour assurer la lisibilité du programme et d'une quête de stabilité des lois qui croit trouver dans la matérialité du monument sa garantie.

L'étude des lotissements parisiens de la rue Grange-Batelière au cours des années 1770-1780, menée par Fabienne Seillan dans le cadre de sa thèse de doctorat consacrée à l'architecte Jean-Benoît-Vincent Barré (1735-1824), s'inscrit dans une perspective d'histoire des tissus urbains à l'époque moderne. Les lotissements réalisés par Jean-Joseph de Laborde (1724-1794) dans le quartier de la Grange-Batelière durant les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'ouverture des rues d'Artois (aujourd'hui Laffitte), de Provence et Le Pelletier, fournissent un cas remarquable de cette forme de spéculation. On y voit combien la dislocation et la constitution du tissu urbain est le fruit d'un urbanisme privé à base de lotissements juxtaposés – jusqu'aux travaux haussmanniens. L'initiative privée et son influence déterminante sur la physionomie des quartiers, et sur ce qu'on appellera ensuite le patrimoine, se retrouve dans la série de cas examinée ensuite.

À propos d'Istanbul, Aysegül Cankat, architecte et historienne de l'architecture, fait apparaître de manière exemplaire le décalage entre le processus de patrimonialisation de l'habitat et les valeurs historiques et architecturales sur lesquelles il s'appuie. Remontant aux réformes modernisatrices lancées à partir de 1839, quant à l'égalité devant les lois de tout sujet ottoman, elle montre comment celles-ci amènent peu à peu la différenciation des quartiers et des maisons, nourrissant l'imaginaire d'une spécificité communautaire. Au cours des grandes manifestations de patrimonialisation liées à la désignation d'Istanbul comme l'une des trois capitales européennes de la culture en 2010, des expositions ont systématiquement rapporté telle ou telle architecture à la communauté d'origine de l'architecte, du constructeur, du propriétaire ou du commanditaire. Au contraire, pour Madame Cankat, la spécificité confessionnelle, qui a favorisé le rassemblement de populations de même confession, n'a pas débouché sur une quelconque spécificité des formes à l'échelle

de l'édifice et de la ville. Le chapitre conclut ainsi que « l'image publique, dans le cas de l'habitat stambouliote du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, contribue à fabriquer une histoire erronée de la commande privée, qui se déclare produit d'une "hypothétique" production spécifique ». Aujourd'hui, c'est la qualité d'espace et d'usage de cet habitat qui est à transmettre, et à réactualiser, pour permettre à ce patrimoine de s'inscrire dans la dynamique urbaine.

La dialectique du patrimoine public, en l'occurrence celui des musées, et des propriétés privées qui l'alimentent (par les dons), est au cœur du propos de Christina Ntaflou consacré à l'histoire culturelle des musées d'art dans la Grèce contemporaine. Elle y donne le récit de l'évolution de la Pinacothèque nationale, dont l'idée remonte au début du XX<sup>e</sup> siècle mais dont la véritable installation date des années 1950 – grâce au directeur Marinos Kalligas –, et le bâtiment définitif de 1976 seulement. Cette institution a eu une importance considérable, notamment en raison de la fondation de galeries annexes. La ville de Ioannina, en 1961, ouvre le bal des pinacothèques provinciales à partir de l'activité d'une association, tandis que le cas de Thessalonique est plus complexe, plongeant plus loin dans les années 1930, mais se concrétisant plus tardivement – d'abord en 1975, puis en 2006 avec un nouveau bâtiment. Enfin, la pinacothèque de Larissa est fondée en 1983 à partir du don de Georges Katsigras et reçoit un nouvel édifice en 2003.

Mobilisant un très riche arrière-plan théorique, nourri tant de la lecture de Paul Veyne que des réflexions des sciences sociales sur le don et le contre-don – ainsi chez Maurice Godelier –, Christina Ntaflou donne une analyse serrée du cas du collectionneur Katsigras à Larissa, avant de considérer un cas similaire à Sparte, autre annexe de la galerie nationale. On est aisément convaincu de l'intérêt anthropologique de cette plongée dans l'intimité de collectionneurs qui est aussi, pour reprendre la formule de Michael Hertzfeld, une intimité sociale et nationale. Le cas des pinacothèques grecques fournit un exemple convaincant pour étudier dans le détail le fonctionnement de sociabilités et de singularités, soit le jeu entre donateurs, collectivités, et professionnels capables de valider une collection.

La dernière étude de cette partie porte sur une série d'expositions patrimoniales peut-être les plus remarquables de l'Europe actuelle, à savoir les expositions « Las Edades del Hombre », organisées pour l'essentiel dans le nord de l'Espagne, à partir de 1988, au rythme d'environ une tous les deux ans, et qui ont réuni en 22 ans d'existence plus de 9 millions de visiteurs. Issues de l'initiative de José Velicia (1931-1997), prêtre de Valladolid

militant des réformes de Vatican II, qui voulait réunir mémoire et pastorale, ces manifestations témoignent à la fois d'une affirmation identitaire, d'une volonté politique et d'une perspective entrepreneuriale que l'on retrouve à l'œuvre dans maintes opérations de patrimonialisation contemporaine.

Le second ensemble du livre se consacre à des analyses de collections et de musées qui mettent en évidence la circulation des objets et des informations entre les amateurs, les conservateurs, le marché et les institutions.

Christine Godfroy-Gallardo s'attache d'abord à une analyse des premières modalités de la différenciation du public et du privé dans l'expertise muséale française. L'analyse des acteurs et des pratiques de l'inventaire des collections est particulièrement intéressante en raison du cadre descriptif que requiert la gestion administrative du Louvre napoléonien. On connaissait l'admiration portée par Beyle et son double littéraire à la clarté du Code civil : on découvre que la littérature des inventaires n'est pas moins fascinante lorsqu'il s'agit de fixer la valeur des choses, du mobilier aux chefs-d'œuvre. L'évaluation de la propriété publique intervient au moment même où la création d'un domaine privé distinct du domaine public entend séparer les biens personnels du souverain de ceux de la nation. Trois marchands de tableaux – Bonne-maison, Lafontaine et Constantin – sont ainsi responsables d'inventaires qui permettent à terme la préservation d'un patrimoine inaliénable.

Dans la galerie des hommes de musée du Second Empire (où la princesse Mathilde et Hortense Cornu figurent à l'arrière-plan, mais avec des interventions parfois décisives), qui compte Clément de Ris, Soulié et Villot, Reiset et Longpérier, ou encore Morel-Fatio, Arnaud Bertinet inscrit la figure d'Achille Jubinal. Il dresse le tableau des évolutions, parfois contradictoires, des établissements de Tarbes et de Bagnères, qui dépendent plus ou moins directement de Nieuwerkerke. Son étude rend compte de la complexité des situations particulières, de l'inégalité des talents et des travaux, de la distribution incertaine des capacités et des collections, comme du manque de continuité des desseins de la cour impériale ou des bureaux.

L'invention des nouveaux musées repose d'une part sur l'acquisition d'œuvres, qu'il faut trier et exposer, d'autre part sur le transfert et le (re) découpage de collections antérieures. Elle donne lieu tantôt au redéploiement d'anciens espaces, tantôt à l'édification de nouveaux bâtiments. Reste que la manière dont ces nouveaux musées peuvent ensuite faire sens est souvent difficile à envisager.

Géraldine Masson en fournit la preuve au travers de son enquête, fondée sur le rapport Lapauze, publié en 1908, qui portait sur les 242 conservateurs de musées de province. Le conservateur du XIX<sup>e</sup> siècle revendique un goût privé au service de sa fonction publique. Il doit satisfaire à ses responsabilités vis-à-vis de l'utilité publique tout en cultivant volontiers une nature d'artiste, d'amateur, sinon d'esthète. Il doit aussi travailler à nourrir l'identité et l'orgueil de sa petite patrie, satisfaire les initiatives locales tout en recevant dans son établissement les œuvres envoyées par l'État – les distributions de la III<sup>e</sup> République sont restées célèbres –, et surtout les dons privés. Car le manque de crédits des musées explique que souvent tel legs (consenti par le conservateur lui-même à l'occasion) éclipse le plus important de leurs achats. L'initiative privée est ici le meilleur adjuvant de la patrimonialisation publique.

Le cas de Champfleury et de son activité au « nouveau » musée de Sèvres (1872-1889), traité par Anne-Lise Auffret, est une bonne illustration de ces interventions souvent décisives. L'écrivain organisa à Sèvres les collections de l'ancien musée à des fins d'admiration et d'étude, dans le but de promouvoir l'art industriel, mais aussi d'alimenter le développement du *connoisseurship* et de l'expertise de la céramique pour les marchands et les collectionneurs. Sous la forme d'un « Petit Luxembourg », son musée didactique vient s'inscrire dans un paysage à la fois national et international, marqué par les projets de musée des arts décoratifs.

Les deux dernières contributions de cette partie sont consacrées à des exemples marginaux dans la tradition muséale française, car participant directement de la sphère commerciale. À des titres divers, le Musée Grévin et la collection Coverdale sont pourtant éminemment représentatifs du « complexe d'exposition », comme l'a nommé Tony Bennett, du XIX<sup>e</sup> siècle. L'entreprise de Grévin s'inscrit dans la tradition des musées de cires, autant que dans l'histoire plus récente des entreprises de presse et de la commercialisation de l'information. Dans son fameux texte sur la fin du conteur d'histoires<sup>4</sup>, Walter Benjamin reconnaissait pour modernité l'avènement d'un nouvel intérêt collectif pour l'information et pour le roman de grande diffusion. Pascale Dhaussy-Martinez montre que le Musée Grévin, fondé sur l'idée d'exposer l'information la plus immédiate, a voulu aussi jouer des succès de librairie, en l'occurrence celui d'un fameux roman d'Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis* :

4. « Le Conteur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (parfois traduit par « Le Narrateur »).

le dessein de ses administrateurs était de rattacher les sujets historiques mis en scène à l'actualité journalistique.

Nathalie Hamel analyse pour sa part la destinée du décor de l'Hôtel Tadoussac, du début des années 1940 jusqu'à la fin des années 1960. La démarche de réunir des objets à des fins décoratives dans un établissement commercial, si elle est banale dans son principe, est ici singulière parce qu'elle procède d'une réelle collection, entreprise par William H. Coverdale, le président de la compagnie Canada Steamship Lines, et parce qu'elle débouche sur une patrimonialisation nationale. La démarche fait même figure de modèle du musée d'entreprise en Amérique du Nord, quand le président de l'Association américaine des musées, le célèbre Laurence Vail Coleman, dans un manuel consacré aux musées de sociétés, l'évoque en exemple. Son entrée ultérieure dans le patrimoine canadien, comme figure de l'identité nationale, répond à une combinaison de facteurs partout indispensables au processus. D'une part, la légitimité de la collection, qui était d'abord le fait du collectionneur lui-même, s'affirme définitivement en raison de la reconnaissance collective de sa valeur. D'autre part, la menace de sa perte éventuelle amène une revendication d'achat et de présentation.

Cette articulation fondamentale entre la reconnaissance de la qualité d'objets réunis par un pionnier et le militantisme conservateur issu de la crainte de leur disparition n'est pas propre à une patrimonialisation de l'autochtonie : elle vaut aussi dans les entreprises de collecte exotique, en particulier coloniales.

Le leitmotiv de la dernière partie du volume, consacrée aux patrimonialisations pour ainsi dire « projetées » d'un pays à l'autre, se nomme circulation. C'est d'abord une histoire internationale de la collecte d'objets et d'informations, qui évoque quelques figures centrales de l'organisation du savoir des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Les épisodes envisagés participent d'une histoire des explorateurs et des collectionneurs qui cultivent avec soin leurs réseaux de connaissances dans les musées par la correspondance et l'envoi d'échantillons ou de représentations figurées. Le jeu des instructions, des publications, des dons et du commerce apparaît ici constitutif des multiples liens tissés au cours de la pratique du voyage de collecte et de recherche. À la vie sociale des objets amassés, vendus ou échangés, se superpose celle des images, les spécimens étant transformés en figures de papier qui permettent à l'information de circuler : les aquarelles de Roulin étudiées par María Paola Rodríguez Prada sont à cet égard d'excellents instruments.

Certaines des études réunies ici brossent la naissance d'une nation au milieu d'expéditions et de traversées, de mesures et d'enquêtes, de campagnes militaires et de proclamations philanthropiques. On y voit la construction des sciences au sein de pays qui doivent tout inventer de leur futur, mais qui disposent de ressources presque incommensurables. Coïncidant avec des découpages nationaux parfois éphémères, ces entreprises savantes revêtent, rétrospectivement, la beauté des commencements et participent de l'illusion des utopies. Car les missions scientifiques et techniques menées entendent développer et transmettre des connaissances autant qu'encourager des applications pratiques.

María Paola Rodríguez Prada étudie la création d'un musée issu de la collaboration entre le gouvernement colombien et, à Paris, le Museum national d'histoire naturelle, l'Académie des sciences, et l'École des Mines. L'histoire d'un tel musée colombien coïncide avec la naissance d'une nation – avec les aléas de sa fondation, la quête de son identité, dans une série d'échanges avec les nations voisines, elles-mêmes émergentes, comme avec les puissances européennes. Le projet de collecte et d'étude que portent ses différents protagonistes, qui se sont frottés à tous les esprits et à toutes les ressources de l'Europe scientifique, est autant avide de Lumières qu'il est désireux de bâtir une nouvelle « communauté imaginée ». En témoigne largement le personnage de Francisco Antonio Zea, concepteur du Musée et de l'École des mines, devenu vice-président de la Colombie nouvelle.

L'île de Pâques constitue un laboratoire minuscule mais remarquable de la patrimonialisation contemporaine. Son passé mystérieux a alimenté depuis sa découverte, au cours des grandes explorations européennes du XVIII<sup>e</sup> siècle, un ensemble de spéculations à propos des origines perdues et de la destinée de l'humanité. Par la suite, l'île a acquis une place d'abord marginale puis de plus en plus importante dans la construction de l'imaginaire national chilien, s'inscrivant finalement au cœur de ses représentations sur la scène tant régionale qu'internationale. Enfin, elle est devenue à l'heure du patrimoine naturel et immatériel une pierre angulaire des politiques indigènes et multiculturelles nouvelles, autant qu'un terrain privilégié pour l'élaboration d'un tourisme patrimonial susceptible de répondre aux exigences inédites du développement durable.

Paulina Faba Zuleta rappelle qu'Alfred Métraux affirmait que « la vieille civilisation de l'île de Pâques est morte entre 1862 et 1870 », sous l'effet réuni des déportations massives et de l'évangélisation. Les raids esclavagistes

à travers le pays pour satisfaire les entreprises péruviennes, les maladies importées du continent, ont provoqué une catastrophe démographique qui voit la population passer de 3000 à 5000 habitants, sans doute, à une centaine, autour de 1870, tandis que les élites de la mémoire, les Anciens, s'enfuient ou disparaissent. La désintégration de l'organisation sociale, la liquidation des traditions et des rites, la perte des savoirs traditionnels, l'arrivée des missionnaires aboutissent à la fin d'un cycle de la mémoire. Malgré révoltes et grèves, la situation de l'île ne change guère jusqu'aux années 1950, date à laquelle le gouvernement chilien reprend son bien à la compagnie étrangère qui l'exploitait jusque-là, et le place sous le contrôle militaire. Depuis 1933, les terres sont toutefois nationalisées, en ignorant les réclamations des Rapa Nui en la matière, et la scolarisation en espagnol est généralisée.

L'histoire ici proposée est celle des formes d'appropriation successives du passé matériel et immatériel rapanui, certaines privées, certaines confessionnelles, certaines nationales. L'imaginaire des îliens vient s'inscrire à neuf dans la parole chrétienne et chilienne, mais il peut négocier avec les demandes d'originalité et d'authenticité que lui apportent les missionnaires d'un nouveau genre, ceux de la science archéologique, fût-elle fantaisiste. Sebastian Englert, Thor Heyerdahl et William Mulloy incarnent à cet égard le jeu des échelles entre différentes dimensions de la patrimonialisation, à la fois locale et internationale. Dans cette succession d'aléas, intérieurs et extérieurs à l'île, se jouent à chaque fois des formes de censures et d'oublis, d'effacements et de disparitions, mais aussi d'inventions à neuf, ou presque, de traditions.

L'île, malgré son histoire tragique, apparaît ainsi un terrain particulièrement privilégié de la recherche, dans la mesure où l'on peut y reconnaître les instaurations successives de patrimoines archéologiques, historiques, folkloriques, naturels et finalement immatériels, musicaux ou festifs. La tête de *moai* a pris ces dernières années l'allure d'une icône : moderniste devant le Seagram Building à New York en 1968, ou bien postmoderne dans telles ou telles installations ultérieures, elle s'inscrit dans une série de processus et de reproductions, au point qu'on peut se demander si elle ne figure pas désormais l'équivalent de l'obélisque antique dont chaque capitale européenne devait s'orner pour témoigner de l'appropriation de l'art et de la culture des Anciens. Elle incarne en ce sens l'une des ultimes et des plus frappantes figures du bon sauvage, ainsi lorsqu'elle devient symbole de la paix au Japon, de la sagesse ailleurs.

Paz Núñez-Regueiro étudie les collections nationales françaises mapuche-tehuelche provenant de l'extrême sud du continent américain : la Patagonie, la Terre de Feu et les canaux magellaniques, ainsi que l'Araucanie. Elle montre de manière exemplaire comment Ernest-Théodore Hamy, à la tête du musée d'Ethnographie du Trocadéro de 1878 à 1907, sut profiter des réseaux privés en France et à l'étranger pour solliciter les collectes et les donations nécessaires à l'enrichissement de son institution, en liaison avec la Société de Géographie commerciale de Paris. L'analyse repose notamment sur le matériel dispersé de la collection La Vaulx – conservé au musée du Quai-Branly, au Muséum national d'histoire naturelle, à la Bibliothèque nationale de France et aux Archives nationales. Un autre cas est celui de Charles Wiener, dont la documentation permet de lire les réseaux sociaux et surtout les centres d'intérêts. À travers les collectionneurs et les musées de l'époque, ce dernier chapitre éclaire l'anthropologie coloniale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en la replaçant dans le contexte idéologique de la III<sup>e</sup> République, mais il analyse aussi les interventions privées et publiques en vue de la création d'un patrimoine kanak.

Depuis une génération, la muséologie internationale est dominée par le thème de l'identité et de la différence. Simultanément, le terme de « musée universel » fait désormais florès, alors qu'il n'avait jamais été tellement utilisé auparavant, pour défendre la thèse d'un cosmopolitisme battu en brèche par les tenants de musées d'identités. Aux musées « mondiaux » semblent donc s'opposer, ainsi dans le Pacifique, les musées des premières Nations ou des aborigènes, qui s'inscrivent dans un processus de reconnaissance, aux implications multiples<sup>5</sup>. Mais plaider la cause émouvante des arts « primitifs », ou sacrifier à la défense de valeurs cosmopolites non autrement définies ne permet pas de comprendre les enjeux de tels patrimoines dans les musées : il faut ici pratiquer une ethnographie des institutions et des configurations culturelles qu'elles promeuvent ou permettent. Rendant compte d'une exposition d'art australien au MAAO en 1993 (« La Peinture des aborigènes d'Australie »), Fred Myers écrivait ainsi : « L'accent récemment mis sur l'appropriation et sur les représentations primitivistes ne suffit pas à comprendre ce qui se passe lorsque de tels objets circulent [...] comment ils sont produits, infléchis, et invoqués dans des dispositifs institutionnels concrets, qui ont

5. F. Myers, *Painting Culture : The Making of an Aboriginal High Art*, Durham, Duke University Press, 2002.

des histoires distinctes, des buts et des structures qui leur sont propres<sup>6</sup>». C'est de cette perspective que se réclament les différents travaux présentés ici, témoignage d'une approche historique attentive aux analyses institutionnelles comme aux singularités des acteurs individuels.

6. « Uncertain Regard : an Exhibition of Aboriginal Art in France », *Ethnos*, vol. 63 : 1, 1998, p. 7-47.