



HAL
open science

Éditorial : Des choses entre les mondes. Fabriquer l'exotique et l'authentique en Occident, du 19e siècle à aujourd'hui

Noémie Etienne, Manuel Cnrs Charpy, Jean Estebanez

► To cite this version:

Noémie Etienne, Manuel Cnrs Charpy, Jean Estebanez. Éditorial : Des choses entre les mondes. Fabriquer l'exotique et l'authentique en Occident, du 19e siècle à aujourd'hui. *Material Culture Review*, 2014. hal-01659386

HAL Id: hal-01659386

<https://hal.science/hal-01659386v1>

Submitted on 22 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Éditorial : Des choses entre les mondes. Fabriquer l'exotique et l'authentique en Occident, du 19^e siècle à aujourd'hui

2014, 79, p. 1-6

Noémie Etienne¹, Manuel Charpy², Jean Estebanez³

Ce numéro interroge l'usage d'objets « étrangers » à la culture qui les expose ou les manipule. Il s'agit ainsi parallèlement d'étudier la migration des produits de la culture matérielle d'un territoire vers un autre et ainsi leur mise à disposition : de lointains, ils deviennent proches.

La délocalisation et la relocalisation des objets opère à des échelles extrêmement variables, que ce soit entre différents continents, au sein d'un même pays, ou encore à l'intérieur d'un appartement, comme le montre l'exemple des collectionneurs d'art africain étudié par Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini. Mais la relocation est aussi une recreation : à l'échelle institutionnelle ou à l'échelle personnelle, celui qui relocalise s'approprie l'objet et lui confère une signification, le fige, quoique temporairement, dans une potentielle identité. Ce processus de décontextualisation extrait un objet d'un système social et culturel dans lequel il n'avait rien de curieux pour le recontextualiser dans un nouvel ensemble, un cadre à partir duquel on peut contempler son étrangeté. Autrement dit, le regard à distance fabrique le lointain.

C'est par cet écart que l'exotisme se produit, dans un mouvement qui associe les caractéristiques du lieu et celles de l'objet. Un masque africain est étrange (Derlon et Jeudy-Ballini) parce qu'il est africain : il porte avec lui son origine, qui ne détermine pas qu'une localisation, mais bien une identité et des qualités *a priori*. Ce processus d'assignation identitaire est d'autant plus puissant qu'il revêt l'évidence de la naturalité. Si beaucoup des objets qu'analyse ce volume sont pensés comme exotiques c'est d'abord *parce qu'ils* viennent d'ailleurs et que *de ce fait*, ils sont étranges.

Le lointain, le curieux, le bizarre, l'étrange(r), qui ont l'air d'avoir un sens autonome, ne le font que par rapport à un système implicite qui règle et définit le proche et le normal - dont se démarque l'exotique. L'altérité d'un objet n'est ainsi jamais un fait ni une caractéristique, mais un processus dans lequel se déploie un point de vue et un

¹ Université de Bern, noemie.etienne@ikg.unibe.ch

² CNRS, IRHiS, manuel.charpy@wanadoo.fr

³ Upec, Lab'Urba Jean.Estebanez@u-pec.fr

imaginaire géographique du monde. Car, si caractériser l'exotisme n'est pas chercher à le localiser mais bien contextualiser le système discursif et matériel dans lequel il est produit, on observe que les objets exotiques viennent toujours des mêmes espaces -par exemple l'Afrique (Derlon et Jeudy-Ballini) ou l'Amérique du Sud (Crossman, Etienne). Les fruits, les bois ou les masques n'ont bien sur rien de lointain ni de curieux pour les habitants des pays où ils se trouvent.

A ces centralités qui sont le lieu d'où se déploient les dispositifs d'exposition et le regard sur les objets (Macy's, le Museum, les espaces privés des marchands et des collectionneurs), s'opposent des périphéries « sauvages » qui sont l'objet de la mise en scène. La statue du charmeur de serpent présentée par Maria Gindhart est ainsi exotisée par son implantation à la Ménagerie du Jardin des Plantes et sa juxtaposition avec les animaux qui s'y trouvent. Le dispositif moderne du Muséum met en scène la naturalité des animaux qui y sont présentés et le caractère primitif des populations qui y sont associées. Cette hiérarchisation implicite, qui s'appuie sur le grand récit de la dichotomie entre Nature et Culture, souligne combien l'étrangeté est située socialement et politiquement.

Circulation et requalification des objets

Différents espaces sont activés par la circulation des biens matériels et des œuvres d'art. Les objets traversent l'espace marchand, comme le montrent notamment les textes de Manuel Charpy et Lisa Crossman. Tous les articles de ce numéro s'inscrivent dans un moment où ce commerce s'étend et se structure. Et ce commerce apparaît singulier : s'inventent ainsi des chaînes de conversion des objets en marchandise qui doivent en même temps ne pas se donner comme des procédures marchandes. Qu'il s'agisse d'objets de musées – eux aussi souvent issus du commerce – ou d'objets commercialisés à destination d'une clientèle et quand bien même ces ventes sont organisées dans des espaces commerciaux que sont les galeries ou les grands magasins, ces objets doivent avoir l'air d'avoir échappé au commerce, d'être vierge de toute économie, venant d'un autre régime de valeurs. Pour apparaître authentiques, ils doivent être « naïfs », comme directement prélevés du quotidien.

Ces objets traversent aussi les espaces privés : micro-territoires domestiques qui sont autant de manière de les (re)contextualiser, de les mettre en relation, de les opposer ou

de les classer via le choix des places, des positions relatives et des meubles pour les exposer (Derlon et Jeudy-Ballini, Charpy). Ils traversent enfin les espaces institutionnels que ce soit les galeries et les musées d'art (Myers) ou d'histoire naturelle (Etienne, Gindhart). Dans tous les cas, le dispositif d'exposition à la fois révèle et construit le statut accordé à l'objet : ainsi, certains sont-ils rendus artistiques (Myers) ou ethnographiques (Etienne, Crossman) par leur insertion au sein de musées. Le simple acte d'encadrer une peinture est encore une pratique qui définit l'objet. La collection et l'exposition deviennent alors création : l'objet est à la fois circonscrit et prolongé par le dispositif qui le donne à voir, par son « horizon », pour reprendre une métaphore utilisée par Manuel Charpy. Ces objets émergent ainsi dans des dispositifs spatiaux qui rendent concrets, efficaces mais discrets des normes et de bonnes pratiques en les inscrivant matériellement en un lieu. Du musée à la galerie, celui-ci ne se réduit pas à son architecture mais fonctionne comme le point de condensation d'un système hétérogène de règlements, de discours, d'outils, de techniques et d'acteurs humains et non-humains.

Alors même que ces artefacts objet se donnent comme incréés, tous ces déplacements, toutes ces opérations, tous ces gestes sont réalisés par des acteurs et des intermédiaires qui inventent les objets en les extrayant de leur contexte et en les recomposant. Tous les articles soulignent que l'exotisation d'un objet nécessite une longue chaîne d'acteurs : peintres, galeristes, conservateurs, collectionneurs... chaînes d'acteurs qui au demeurant se reconfigurent selon les objets et les périodes. Ces objets apparaissent ainsi bien à la croisée de plusieurs disciplines, de plusieurs savoirs, de plusieurs communautés humaines – la communauté productrice, mais aussi les communautés de collectionneurs, les communautés savantes, et bien souvent les communautés artistiques et les communautés marchandes...

Quand les pratiques construisent les objets

Les modes de production de l'authenticité et de l'altérité occupent une place centrale dans ce numéro. L'idée principale est que les pratiques construisent les objets. Ce recueil invite à déplacer une question de nature à priori philosophique ou culturel (tel ou tel artefact est-il authentique ? exotique ?) pour la reposer dans une perspective anthropologique (comment tel ou tel artefact devient-il authentique ? exotique ?). Notre

hypothèse est que l'identité des objets est produite par des gestes, au sens large, incluant la collection, l'exposition, mais aussi des opérations de transformation – teinture, soclage, réparation... La corporéité des pratiques et la manière dont celles-ci altèrent les objets est au centre de ce numéro : le toucher, les techniques, les savoir-faire influent sur l'artefact manipulé et sur le monde dans lequel celui-ci s'insère.

La notion d'objet même, de ses limites et de ses prolongements, est aussi en jeu. Quand un objet finit-il et quand commence-t-il ? Les dioramas anthropologiques, ces installations utilisées en Europe et aux États-Unis autour dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, reviennent régulièrement dans ce volume comme une tentative de relocaliser les objets dans l'espace muséal occidental, par la recréation d'un contexte prétendument « original » mais entièrement fictionnel (Etienne, Crossman, Gindhart). Les dioramas incluent en outre des œuvres d'art occidentales, sous la forme de mannequins de plâtre (Etienne) ou de statues de bronze (Gindhart). Ceux-ci sont présents dans les institutions muséales mais aussi dans les foires à vocation commerciale. De même, des œuvres d'art latino-américaines sont vendues dans les grands magasins Macy's à New York autour de 1940 (Crossman). Les espaces commerciaux, ethnographiques ou artistiques s'entrecroisent alors, tandis que l'identité des objets s'hybride.

Ce qui est produit par ces pratiques et ces circulations influe sur la culture matérielle des sociétés qui les reçoivent, notamment dans le domaine de l'art et de l'artisanat, mais aussi d'une culture scientifique et d'un imaginaire du monde. Le mouvement dit du « primitivisme » – désigné pour qualifier le rapport de l'occident à la culture matérielle qualifiée de « primitive », potentiellement africaine (Derlon, Jeudy-Ballini, Gindhart) ou encore pré-colombienne (Crossman, Etienne), mais aussi préhistorique ou paysanne (Charpy) – permet d'articuler temporalité, matérialité et politique. D'une part, l'idée d'une modernité comme moment « civilisé » est construite notamment par les manières de mettre en scène les objets. L'électricité, par exemple, est associée dans les expositions universelles à la culture matérielle occidentale quand les reconstitutions de villages africains sont éclairés à la lumière naturelle (Crossman). D'autre part, certains vêtements réalisés par les amérindiens vont, dès la Première Guerre mondiale, servir de modèle à un renouveau du textile américain au sens large. La création d'un art et d'un artisanat typiquement nord américain voire pan-américain, est à l'horizon des articles de Lisa Crossman et de Noémie Etienne : les enjeux sont alors à la fois politiques, culturels et économiques. Le désir de créer des racines communes, un art commun,

sous-tend l'usage des objets déplacés et projette ceux-ci dans le futur des cultures qui les possèdent désormais.

Enfin, l'objet est aussi transformé dans sa matérialité même : l'exemple de la broderie, présenté par Noémie Etienne et Mei Mei Rado, montre comment un geste technique ancre un objet dans une ère culturelle spécifique. La broderie est alors le moment d'une hybridation, d'une transformation : c'est elle qui confère au vêtement son identité et l'inscrit dans un territoire. Mei Mei Rado accorde ainsi une attention particulière aux techniques de broderies chinoises sur des kimonos produits au Japon, montrant comment celle-ci participe à donner un certain goût d'exotisme aux vêtements vendus sur le marché européen. La broderie colonise alors le vêtement. L'exotisme (Rado) et l'authenticité (Etienne) de l'habit est produite par des gestes opérés.

L'une des conclusions de ce volume est que l'étrangeté d'un objet et son caractère exotique sont profondément liés à sa représentation comme témoin authentique qui doit assurer d'une origine. Pour le dire autrement, la production de l'altérité est articulée à la production de son authenticité, qui en garantit les qualités. C'est ainsi que paradoxalement, l'authenticité est souvent construite dans le cadre d'une culture du faux : les décors, les costumes, les retouches servent à mieux dire le vrai, quand celui-ci est incomplet ou trop peu explicite. L'imitation, l'artifice voire le pastiche font alors parties intégrantes de la production d'authenticité. C'est vrai chez les consommateurs de cette authenticité ; c'est aussi vrai en retour chez les usagers primitifs/originaux qui s'adaptent à l'imaginaire des consommateurs.