



HAL
open science

La place de l'objet exotique dans les expositions coloniales françaises (1850-1900): impact sur les regards

Christelle Lozère

► To cite this version:

Christelle Lozère. La place de l'objet exotique dans les expositions coloniales françaises (1850-1900): impact sur les regards. Garnier. Poétique et politique de l'altérité: colonialisme, esclavagisme, exotisme XVIIIe-XXIe siècles (dir. Karine Bénac-Giroux), collection "Rencontres", Série Le Dix-Huitième (31), Garnier, p. 287-300, 2019. hal-01948009

HAL Id: hal-01948009

<https://hal.science/hal-01948009>

Submitted on 9 Apr 2020

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.

La place de l'objet exotique dans les "expositions coloniales" françaises (1850-1900) : impact sur les regards

Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, Bordeaux, Nantes, Metz, Le Havre, Lyon, Rochefort, Cherbourg, Beauvais, Nice, Montauban, Rouen, Tours ou encore Marseille ouvrent leurs expositions nationales, internationales ou universelles aux objets issus des colonies. Dans un premier temps, organisées par des amateurs et soutenues par des sociétés savantes, ces premières expositions témoignent à la fois d'une volonté de s'ouvrir à la mondialisation en imitant la Capitale et de revendiquer, pour les villes portuaires par ces manifestations populaires, leurs identités coloniales et maritimes.

Le XIX^e siècle voit ainsi l'émergence du concept de « salon colonial », organisé par quelques amateurs, collectionneurs d'objets exotiques, et celui de « section coloniale », puis d'« exposition coloniale », bien structurée par une classification et à la scénographie maîtrisée et sous contrôle. Ce passage, orchestré par l'État, sous la III^e République, eut pour dessein de vulgariser, par la diffusion de modèles scénographiques populaires, des expositions qui, au second Empire, s'adressent en priorité aux élites locales.

L'objet non occidental, écarté progressivement des pavillons métropolitains et des salons artistiques qu'il occupe au départ, se trouve progressivement mis à l'écart, rassemblé parmi les produits commerciaux et industriels de même origine géographique dans une « section coloniale », dans un pavillon thématique ou dans un village ethnographique. Il convient d'analyser l'impact de ce changement de place sur la fonction et le regard porté sur l'objet. Deux espaces scénographiques seront étudiés : dans un premier temps, la place de l'objet exotique dans le « salon colonial », puis sa place dans la « section coloniale¹».

1^e espace : le salon colonial.

Modèle peu commun, ce type de salon colonial, organisé souvent par des amateurs ou des professionnels du monde colonial, se retrouve essentiellement dans les villes portuaires,

¹ Par cette définition, l'exposition coloniale est alors la réunion de plusieurs « sections coloniales » agencées avec plus ou moins de cohérences au sein d'un même lieu.

comme en témoignent les exemples des expositions de Bordeaux (1865²), Cherbourg (1879³) ou encore celle de Rochefort (1883⁴). L'analyse de leurs catalogues d'exposition révèle que l'objet non occidental se trouve présenté au public soit dans les salons des beaux-arts ou des arts anciens, ainsi l'association de l'objet occidental et non occidental est possible dans un même espace d'exposition. L'étude du catalogue de l'exposition de Rochefort de 1883 est particulièrement intéressante⁵.

[...] Les salons étaient pleins d'objets intéressants, rapportés de contrées lointaines, représentant l'industrie de tous les pays du globe. Nos colonies françaises, l'Extrême-Orient surtout, nous ont offert leur contingent de choses rares et précieuses, tant en ameublement chinois, japonais ou indien, des riches étoffes de soie, des bijoux du plus haut prix et en bronze d'art. Il fallut, pour loger tant d'œuvres artistiques, trouver un nouveau local ; c'est alors qu'on créa, à droite de l'entrée de l'exposition, et aux dépens d'une partie des jardins, une galerie annexe où on mit le trop-plein de l'exposition des artistes vivants. [...]

Dans cette salle étrange se pressaient toutes les œuvres d'art faisant partie des collections privées, pouvant intéresser l'histoire du pays, comme les Bernard Palissy, les faïences populaires, si curieuses au point de vue historique, de M. d'Aviau de Piolant, celles de M. Thomé, ainsi qu'une série très variée de kakemonos, de lanternes japonaises, des statuette chinoises, égyptiennes, etc. ; un éléphant de pierre provenant des ruines d'Angkor (Cambodge), une pagode chinoise, des poteries anciennes de l'Europe et de l'Asie, des armes étrangères, des collections de flèches, de casse-tête, d'armes tout à fait primitives rapportées de l'Océanie ou du Gabon, des instruments de musique en usage chez les peuplades sauvages, des modèles en miniature de navires, dont un fort curieux, puisqu'il fut fabriqué par un marin prisonnier sur les pontons anglais avec les os de sa ration de bœuf quotidienne ; des meubles du temps de Henri II ; des sceaux et autographes très précieux appartenant à la Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis ; enfin, une vitrine contenant les échantillons des divers terrains [...]

Il faudrait un volume pour énumérer tout ce que ce musée colonial et des arts rétrospectifs renfermaient de

² La onzième exposition bordelaise organisée par la Société philomathique est également ouverte aux produits de l'Algérie (et aux colonies françaises). L'inauguration a lieu le 15 juillet 1865, et la cérémonie est présidée par Forquade de la Roquette, vice-président du Conseil d'État, désigné par l'Empereur. La place des Quinconces est en fête pendant trois mois, durant lesquels l'exposition, qui s'étend sur 12 000 m², n'accueille pas moins de trois cent mille visiteurs. Deux mille cinquante-huit exposants figurent dans cette grande exposition officielle, sans compter ceux envoyés par les colonies françaises. Ces derniers bénéficient d'une exposition spéciale mise en place par les soins du ministre de la Marine et des Colonies : cinquante et un exposants représentent les Antilles, quatre, l'île de la Réunion, deux, la Guyane, et trente-quatre, l'Algérie. Le Sénégal, le Gabon, la Cochinchine, l'Inde, Tahiti, Mayotte et Nossi-Bé sont également présents au rendez-vous bordelais. SOCIÉTÉ PHILOMATIQUE DE BORDEAUX, *Exposition de 1865, Galerie spéciale de l'art ancien, catalogue général des objets d'art exposés*, Bordeaux, G. Gounouilh, 1865.

³ L'exposition de Cherbourg a eu lieu du 16 août au 5 septembre 1879 dans les bâtiments de la ville (halle aux grains) et place Divette. Cf. SOCIÉTÉ ARTISTIQUE ET INDUSTRIELLE DE CHERBOURG, *Catalogue complet de l'exposition*, Cherbourg, 1879. ARCHIVES MUNICIPALES DE CHERBOURG, *Séance du conseil municipal*, Dossier 1D27.

⁴ Sous l'impulsion de son concours régional agricole, le conseil municipal de Rochefort adopte à l'unanimité, le 27 octobre 1882, le projet d'ouvrir une exposition nationale qui puisse mettre l'accent sur une importante section maritime, « dans une ville où la marine occupe une si large place ». L'idée d'une exposition maritime est à peine décidée que quelques Rochefortais (marins, médecins, pharmaciens, etc.) proposent d'y ajouter un salon spécial ouvert aux « collections particulières (objets des colonies, etc.) » rapportées « des contrées lointaines par eux parcourues et représentant l'industrie de tous les pays du globe » par les officiers de la marine en retraite ou encore en activité. Cf. ARCHIVES MUNICIPALES DE ROCHEFORT, série 2 F5 et 2 F6.

⁵ Idem.

merveilles (Rochefort, 1883, p.92-93⁶).

L'exotisme apparaît ici comme une sorte d'inventaire d'objets précieux, à travers le récit d'un voyage immobile, renfermant des « merveilles » issues de la diversité du monde. Cette évocation de richesse, de rareté, de beauté évoquée par le rapporteur de l'exposition de Rochefort, se retrouve également, dans le récit des expositions de Bordeaux et Cherbourg, ou comme à Rochefort « kakemonos », « lanternes japonaises », collections d'armes et de flèches de l'Océanie et du Gabon y côtoient là aussi meubles Henri II, sceaux officiels et faïences populaires. L'association de l'objet occidental et du « non occidental » est possible, et même voulue et assumée. Le concept d'objet d'art est affirmé, particulièrement pour les objets asiatiques (Chine, Japon et Indes), qui sont qualifiés de « précieux », de « rares » et sont assimilés à des « œuvres artistiques ». La description des collections océaniques et africaines renvoie à une terminologie usuelle pour l'époque : les armes rapportées sont « tout à fait primitives » et les « instruments de musique » répondent à un « usage » propre aux « peuplades sauvages ». Toutefois, ces qualificatifs sont inscrits dans une énumération des collections présentées dans le salon, sans distinction de statut par rapport aux autres objets ne révélant pas, semble-t-il, d'une mise à l'écart ou une taxonomie narrative des objets océaniques et africains par rapport aux autres collections. L'origine lointaine de ces objets, évocatrice de mystères et de mondes « sauvages » et « primitifs », semble garantir à l'objet océanique et africain un intérêt, une rareté, une authenticité, une valeur et un prix, trouvant donc leur place dans le salon artistique. Certes, le rapporteur parle d'une salle « étrange », mais simplement pour son caractère inhabituel et surprenant.

Ainsi, l'association entre des objets d'art européens et des objets des mondes non européens crée des rencontres inattendues : le hochet tahitien présenté par M^{me} Lavigerie se trouve brutalement et singulièrement mis en relation avec une pendule de style Henri IV. Le poignard sénégalais, exposé par le Bordelais Soulié-Cottineau, est en correspondance surprenante avec une montre or de style Louis XV⁷. Le hochet tahitien ou le poignard du Sénégal, qui dans d'autres circonstances ou d'autres lieux auraient été simplement réduits au concept de « curiosité » ou d'« objet d'étude », cessent d'être un hochet ou un poignard issus de contrées sauvages pour devenir, un « objet d'art », ou de « collection » parmi d'autres, dignes de figurer à côté des plus beaux objets de l'art occidental.

⁶ ARCHIVES MUNICIPALES DE ROCHEFORT, série 2 F6. Expositions des collections particulières (Objets des colonies, etc.), *Catalogue de l'exposition nationale de l'exposition de Rochefort, Rochefort, 1883*, p. 92-93.

⁷ SOCIÉTÉ PHILOMATIQUE DE BORDEAUX, *op.cit.*

Le goût pour la collecte et la collection des objets exotiques, renvoyant au « merveilleux », à la rareté et à la diversité de la nature, n'est pas nouveau. Dès la Renaissance, les érudits et les amateurs occidentaux aiment rassembler autour d'eux des objets venus d'ailleurs, afin de constituer des cabinets de curiosités ou cabinets de *singularitez* ou *Wunderkammer*, offerts à la vue de cercles intimes.

C'est, en effet, déjà dans une vocation universelle que le cabinet de curiosités de la Renaissance a tenté de « domestiquer, soigner, classer et calmer tous les désordres⁸ » du monde. La multiplication des voyages vers les outre-mers avait permis à la fois l'accumulation d'objets rares pour l'époque et la composition de catalogues encyclopédiques des productions de la terre. À mi-chemin entre l'artefact et les produits naturels, les curiosités arrivaient dans les cales de navires « en même temps que les crocodiles, les oiseaux du paradis ou les coquillages ». De nombreux princes, savants ou amateurs, collectionnaient des coquilles, des écailles ou des cornes de rhinocéros devenues à leurs yeux des objets fabuleux⁹. Certaines pièces étaient parfois transformées et « reconverties », par ajouts de matériaux, pour créer des objets prestigieux¹⁰. Chaque fragment était considéré comme important, précieux, magique, car il témoignait parfois d'un sentiment d'un paradis perdu. Ces savoirs constituent une mise en scène mêlant miniaturisation et totalisation¹¹. Dès le XVI^e siècle, les collections exotiques sont associées à des œuvres d'art, en particulier en Italie, avec une volonté de rechercher une certaine forme de beauté, annexée cependant à une terminologie soulignant l'étrangeté de ces objets¹². Le même engouement se retrouve dans la littérature : l'exotisme est évoqué à travers un inventaire d'objets précieux, une sorte de bric-à-brac de merveilles et de bizarreries ramenées d'expéditions maritimes, de campagnes militaires ou de trocs sur le quai d'un port¹³.

⁸ Christine DAVENNE, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, Histoire et Idées des Arts, 2004, p. 13-18.

⁹ Antoine SCHNAPPER, « Les cabinets de curiosités », *La découverte du paradis, Océanie, Curieux, navigateurs et savants*, Paris, Somogy, 1997, p. 19-22.

¹⁰ Yves LE FUR, *D'un regard l'autre, Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie, exposition présentée au musée du Quai Branly du 19 septembre 2006 au 21 janvier 2007*, Paris, RMN, 2006.

¹¹ Christine DAVENNE, *op.cit.*

¹² Antoine SCHNAPPER, *Le géant, la licorne, la tulipe. Collections françaises dans la France du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

¹³ Dominique de COURCELLES, *Littérature et exotisme XVI^e-XVIII^e siècle, Études et rencontres de l'École des chartes, L'exotisme en France à la Renaissance de Rabelais à Léry*, Paris, Librairie Droz, 1997, p. 11.

L'Objet et son collectionneur : une relation intime

Regardons de plus près les catalogues de ces premiers salons coloniaux. Il est intéressant d'observer que l'objet non occidental est lié à un nom de collectionneur, souvent une personnalité locale, qui a prêté temporairement, pour les besoins de l'exposition, un objet lié à son quotidien, à son intimité. Grâce à l'étude des archives privées et publiques, ainsi que d'ouvrages biographiques, une grande partie de ces exposants a été identifiée. Trois profils se dégagent : le groupe le plus important est celui des scientifiques (médecins et pharmaciens de la Marine, particulièrement), puis celui des marins, particulièrement les capitaines de navire, enfin les négociants commerçants.

Lié à l'histoire personnelle de son propriétaire, l'objet peut ainsi évoquer une expérience, un voyage, une anecdote, un souvenir, un rêve, un plaisir, une peur, un regret : des sensations ou des faits que le propriétaire en question peut faire partager, s'il le souhaite, avec le visiteur du salon. L'objet est alors vecteur d'une mémoire individuelle. Avant d'être offert aux regards d'un public, l'objet collectionné était peut-être précieusement conservé dans une pièce spéciale, offert à la vue d'un cercle intime et privilégié ? Peut-être était-il disposé ostensiblement sur une console en bois exotique, ou caché derrière les battants d'un meuble, ou encore pressé entre les feuilles de papier d'un précieux herbier ? Peut-être avait-il appartenu aux collections d'un père, une mère, d'un grand-père, d'un oncle... ? L'objet, cédé temporairement à l'exposition, a donc une identité, une histoire, au-delà de sa fonction primitive ou de sa provenance géographique, car il est rattaché à une mémoire privée ou familiale. Son propriétaire entretient par conséquent avec lui une relation affective, ou du moins liée à un souvenir ou à une expérience¹⁴.

Les salons coloniaux, ouverts à un public dépassant le cercle intime, créent obligatoirement un dialogue mémoriel entre l'exposant amateur, le visiteur curieux et l'objet. Cet échange tripartite conduit à une multitude de discours et de regards sur l'objet : ceux-ci en effet varient et évoluent selon les intérêts, les expériences, le niveau d'érudition ou la sensibilité de l'exposant et du spectateur. Chaque acteur a donc une perception singulière de la collection et une relation particulière avec elle, selon qu'il est scientifique, marin, commerçant, explorateur, artiste, athée ou catholique.

¹⁴ Brigitte DERLON, Monique JEUDY-BALLINI, *La passion de l'art primitif, enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard 2008.

Les exemples des expositions de Rochefort, Bordeaux et Cherbourg montrent également combien l'historiographie des « salons coloniaux » peut être aussi liée au concept de mémoire historique. La présentation de l'objet issu des outre-mers semble avoir pour fonction de servir aussi de preuve et de témoignage à un récit qui retrace une expédition maritime ou scientifique inscrite dans l'histoire locale : c'est-à-dire elle met en relief une trace du passé afin de construire un langage. L'exposition de collections associées à des personnalités célébrées (celles de Lesson¹⁵, de Savigny¹⁶, de Coudein¹⁷, par exemple) a vraisemblablement pour but de transmettre une mémoire et de nourrir par conséquent l'identité des villes. L'objet, inscrit dans le patrimoine local, sert d'abord à la valorisation des élites exposantes d'hier et d'aujourd'hui. Sa mise en valeur est donc consciente. Il devient un indice, un élément matériel servant à argumenter un discours. La finalité en est de glorifier d'abord les exploits et les découvertes du propriétaire de l'objet, puis les institutions et les sociétés savantes auxquelles il se rattache (école de médecine, troupe maritime, société de géographie, d'anthropologie, d'archéologie, etc.). La présence des objets d'outre-mer dans les salons des beaux-arts ou des arts anciens est ainsi légitimée et nécessaire. Il y a donc, dans le choix de montrer ces collections, le désir de construire une histoire régionale, celle proposée par les élites, qui dépend d'une politique, d'une idéologie¹⁸ et de la volonté de quelques individus¹⁸. Ce procédé prouve également combien la muséalisation des cultures matérielles ultramarines a pu construire et forger l'histoire coloniale des villes et des élites. Cette exaltation d'une identité portuaire par la mise en scène de l'objet d'outre-mer correspond aussi à une montée des régionalismes en province, dès la fin du XIX^e siècle : elle permet en effet de valoriser des traditions, parfois dans un but d'autonomie politique, mais surtout pour des raisons économiques. La volonté des villes du Havre (1868-1887) et de Bordeaux (1907) d'affirmer à travers leurs expositions leur vocation maritime et coloniale, par l'exhibition de symboles, marque leur ambition d'afficher leurs particularités, leur identité par l'objet.

2^e espace. La section coloniale

La constitution de l'empire colonial français, au XIX^e siècle, place progressivement l'objet africain, océanien ou indochinois, non plus au rang d'objet, sauvage ou lointain, mais au rang d'objet « colonisé », donc sous domination française. Elle a pour conséquence la

¹⁵ ARCHIVES MUNICIPALES DE ROCHEFORT, série 2 F6.

¹⁶ Id.

¹⁷ Id.

¹⁸ Dominique POULOT, *Musée, nation, patrimoine (1789-1815)*, Paris, Gallimard, 1997.

diffusion d'un discours académique, stéréotypé et vulgarisé à grande échelle, discours qui fait de l'objet collecté un argument justifiant le projet français. Ce changement de statut, brutal ou progressif selon l'historiographie des colonies, a des résonances sur sa place, sa classification, sa localisation dans l'exposition et sa fonction.

Les années 1880 voient donc une évolution dans le statut de l'objet : cette évolution qui correspond au développement d'un impérialisme populaire et à une volonté de faire de l'objet colonisé un objet concept, un objet pédagogique.

Écarté des salons des beaux-arts ou des arts anciens, l'objet des colonies prend désormais place dans les expositions françaises dans une ou des sections coloniales, des pavillons coloniaux et/ou des villages ethnographiques¹⁹.

La section coloniale adopte désormais un langage pédagogique utilisant des procédés muséographiques. Elle est désormais structurée par une classification thématique géographique, avec une mise en scène didactique et populaire. La première innovation majeure consiste à faire identifier immédiatement au public la section coloniale dans l'exposition, en lui offrant une place centrale et attractive. Elle est par conséquent isolée des sections européennes. Le parcours du visiteur est facilité, et les produits sont plus facilement visibles. La lecture de l'exposition est ainsi simplifiée et le message immédiat.

Elle est agencée de manière utile et accessible au « grand public » ; les échantillons sont numérotés et légendés. L'imaginaire colonial est sollicité. Le visiteur est invité au voyage : les peaux, les plumes, les ivoires d'animaux se mélangent aux produits alimentaires. Les premiers servent à illustrer les mœurs et les coutumes dans les colonies, et les seconds, à mettre en relief la richesse des ressources coloniales. L'aspect pittoresque et folklorique est privilégié : poteries, gris-gris et armes indigènes faciles à transporter donnent au public une vision fantasmée et métaphorique des colonies.

Parallèlement à la taxonomie humaine scientifique, se met en place une hiérarchisation de l'objet colonial, au sein même des expositions françaises – un phénomène également lié au succès des théories darwinistes et au développement de l'évolutionnisme, qui alimentent un

¹⁹ Cf. Définition de l'exposition coloniale à la note 1.

discours colonisateur se voulant bienfaiteur et civilisateur²⁰. Les discours, nourris par les imaginaires profondément ancrés dans l'esprit occidental, façonnent la perception de l'objet, qui devient progressivement un outil de propagande. L'objet africain, relégué au bas de l'échelle de l'évolution, reste longtemps perçu comme un simple témoin et ne sert qu'à illustrer des mœurs et des coutumes. Il trouve ainsi aisément une place à partir de 1894, soit dans un pavillon thématique, soit dans un village ethnographique. L'objet indochinois, une fois devenu un objet colonisé, est écarté des premiers salons extrême-orientaux pour être associé aux autres colonies. Présent souvent dans des pavillons distincts, il est différencié par le vocabulaire stylistique des objets japonais et chinois qui obtiennent la faveur du public. L'objet antillais issu des « vieilles colonies » est petit à petit dissocié des palais coloniaux généraux pour trouver une place nouvelle dans les pavillons métropolitains.

L'intention n'est plus seulement de montrer des produits et des objets lointains pour leur intérêt scientifique ou esthétique, mais d'illustrer l'ensemble des productions de la nation française, afin d'en montrer la grandeur et le prestige. Les exhibitions de ces objets ont parfois pour but de remédier à la tiédeur de l'opinion publique face à l'actualité de l'empire, et de donner corps et crédit au projet colonial.

De l'objet rare à l'objet sérialisé

Alors que le salon artistique offrait une liberté de lecture à l'objet, le concept de « sections coloniales » suggère au contraire une méthode de lecture, par l'élaboration d'un classement ordonné et structuré. Les objets d'art rassemblés parmi les produits deviennent eux-mêmes de simples témoins du taux d'évolution des productions commerciales et artistiques. Par les discours, les choix des artefacts exposés, qui doivent être « représentatifs » et bannir la rareté et la préciosité au profit de la banalité et de la multiplicité, se réduisent donc à une fonction, à un but. Les objets coloniaux deviennent donc des objets sérialisés – une panoplie d'armes, de costumes, d'objets usuels –, c'est-à-dire le contraire de la définition d'un objet d'art, qui se qualifie par son unicité, sa rareté et sa particularité. Ils sont accumulés, exposés en abondance. Ils sont présentés par rapport à une position au sein d'une série du même genre, afin de créer un langage didactique. Cette mise en relation d'objets qui auraient un point commun fonctionnel et géographique entraîne obligatoirement des choix arbitraires

²⁰ Laurick ZERBINI, « Les objets du musée ethno-anthropologique soumis à la polémique : présentation « esthétique » ou présentation « culturelle », *Sociologie de l'art*, 1993, n°6, p. 117-134.

dont les limites restent floues. Cette manière de percevoir les objets, comme le démontre Jean Jamin, revient à placer sur la même échelle de valeurs une cuillère ou un couvercle dealebasse, et un masque ou une statue Baoulé²¹. En choisissant une classification géographique, les vitrines des expositions ou des musées ethnographiques encouragent l'association entre l'objet véritablement usuel, banal, et celui qui a une valeur esthétique réelle. Cette méthode scénographique a pour conséquence de ne mettre aucun objet davantage en valeur qu'un autre, donc de leur ôter toute valeur esthétique.

Pour Michèle Coquet, l'accumulation d'objets et l'échantillonnage répondent à une nécessité de « démontrer que l'ethnologie était une science qui utilisait des méthodes taxinomiques comparables aux autres²² », donc scientifiques. Les objets présentés dans une scénographie coloniale cessent également d'être des objets vecteurs d'une mémoire privée et affective, car ils perdent le lien avec leur propriétaire, pour devenir des objets publics, standardisés et sérialisés, qui ont pour unique but d'éduquer le peuple.

Quand il se trouve réduit à une fonction didactique, celle de donner une information culturelle plus ou moins réelle, l'objet entretient toujours une relation éloignée de sa destination primitive. L'objet, alors qu'il est peut-être vénéré au-delà des mers, perd d'abord son identité dans les cales des navires, puis lorsqu'il est publiquement exhibé dans les expositions, les musées ou les boutiques de curiosités. Pour reprendre les écrits de Sally Price, l'objet est « saisi, transformé en marchandises, vidé de sa signification sociale, replacé dans un nouveau contexte, reconceptualisé pour répondre à des besoins économiques, culturels, politiques et idéologiques²³ ». Ainsi, le fétiche, le gri-gri, la lance, ou encore le casse-tête, ne sont plus un fétiche, un gri-gri, une lance ou un casse-tête, mais de simples instruments, des outils de l'impérialisme, qui viennent illustrer, renforcer, prouver, justifier, et compléter un concept défini : celui de l'état de sauvagerie, de primitivisme ou de fanatisme des peuples lointains. Plus un objet est porteur d'un imaginaire fantasmagorique, comme celui qui est utilisé pour casser des têtes, pour envoûter ou pour protéger, et plus cet objet devient utile et répond à sa nouvelle fonction. Aux premiers récits des voyageurs viennent s'ajouter, au XIX^e siècle, les écrits des scientifiques, lesquels donnent du crédit à l'imaginaire.

²¹ Jean JAMIN, « Les objets ethnographiques sont-ils des objets perdus ? », *Temps perdu, Temps retrouvé*, musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1985. Michel LEIRIS, « Introduction à Miroir de l'Afrique », *Michel Leiris – Miroir de l'Afrique*, Paris, Quarto, Gallimard, 1996.

²² Michèle COQUET, « Des objets et leurs musées : en guise d'introduction », *Journal des africanistes*, volume 69, 1999, p. 16.

²³ Sally PRICE, *Arts primitifs, regards civilisés*, école nationale des beaux-arts, Collection Espaces de l'Art, *The University of Chicago*, 1989, p.22.

Le rôle des villages nègres : animer des objets inanimés

Diorama grandeur nature, la présence des villages nègres dans les expositions permettra à l'objet inanimé de s'animer et à sa fonction de devenir une réalité tangible pour le visiteur. La vue des villages et de ses pensionnaires, eux-mêmes mis en scène comme des objets de curiosité et de fascination, enclenche chez le visiteur une sorte de procédure qui ravive les émotions ressenties lors de la lecture d'un récit de voyage ou accrédite des écrits scientifiques taxonomiques. Pour le public des expositions, l'objet, une fois mis dans la main de son créateur ou de son utilisateur, ne sert plus à définir un concept abstrait et lointain, mais devient une vérité visuelle, palpable, olfactive, animée et surtout immédiate. S'il est replacé dans son milieu familier, celui d'un petit village typique d'Afrique, et même si sa présence reste inattendue et improbable sur la place des Quinconces de Bordeaux, le parc de la Tête d'Or à Lyon ou le Champ de Mars de Rouen ou Paris, l'objet s'anime tout d'un coup d'un pouvoir didactique et imaginatif qu'il n'aurait pas pu avoir s'il avait été simplement présenté dans une vitrine de musée ou de pavillon d'exposition. Toutefois, la présence du village nègre a aussi pour fonction de démystifier les fantasmes. Certes, la force de l'imaginaire est encore très présente, mais l'objet transféré dans un quotidien (totalement fabriqué) perd un peu de sa magie et de son pouvoir de séduction, car lorsqu'il est placé dans les mains d'individus, bien qu'« étranges » par leurs coutumes et leur façon d'être, il s'avère en réalité peu hostile, voire commun, banal, usuel. Finalement, ce couteau, qui avait dans l'imaginaire peut-être violenté, voire égorgé une personne, devient un simple outil primitif aux formes primaires et simplistes. L'objet, privé dans le village de sa cruauté et sa barbarie, devient le témoin de mœurs peut-être « bizarres et primitives », mais en réalité peu dangereuses pour l'Européen, qui peut alors envisager de s'expatrier sans avoir peur de se faire trancher la gorge.

Le regard porté sur l'objet apparaît donc être tributaire à la fois de son lieu d'exposition, de sa relation avec son propriétaire, des autres objets qui lui sont associés, et surtout de la volonté des scénographes qui orientent les discours et les regards en imposant un langage. La localisation et la présentation de l'objet dans son espace ont donc des conséquences directes sur la perception que le visiteur en aura.

D'un espace à l'autre ou d'un langage à l'autre, l'objet non occidental peut ainsi passer du statut d'objet curieux, étrange, lointain, voire merveilleux, rare, précieux, intime, beau, esthétisé et magnifié par son propriétaire (l'exposant), à un objet sérialisé, hiérarchisé,

dominé. Parfois les deux espaces se mêlent au sein d'un même lieu. Mais qu'il soit présenté dans un salon colonial ou dans une section coloniale, il est toujours lié à une représentation fantasmée de l'Autre, totalement façonné par les imaginaires européens. L'objet, présenté dans les expositions coloniales, devient pour le visiteur un ailleurs, une porte entrouverte sur un mystère, un monde aussi inquiétant et barbare que merveilleux ou voluptueux. Porteur de sensations ou d'émotions, entre le rejet ou la fascination, sa perception est toujours une projection personnelle des propres fantasmes de celui qui l'observe.

Le retour de ces salons coloniaux, présentés par des collectionneurs privés, témoignera, au début du XX^e siècle, d'une relation à nouveau intime entre les propriétaires et leurs objets, d'une relation parfois perceptible dans les discours, qui permirent parfois à l'objet colonial d'exister au-delà d'une narration purement pédagogique et ethnographique. L'histoire de l'art connaît l'impact majeur qu'auront ces objets dits primitifs, bientôt qualifiés d'œuvres d'art par les artistes d'avant-garde, tels que Paul Gauguin, Pablo Picasso ou Georges Braque.

1^e ESPACE : LE SALON COLONIAL	2^e ESPACE : LA SECTION COLONIALE
Association assumée avec l'objet d'art occidental. Liberté de l'espace, accumulation d'objets hétéroclites.	L'objet non occidental est mis en scène dans un espace défini (salle, pavillon, village ethnographique), classification géographique et fonctionnelle formant l'exposition coloniale. Exclusion des pavillons artistiques.
Lien intime avec son collectionneur, dialogue tripartite entre l'objet/l'exposant et le public. Liberté du regard.	Le lien avec le collectionneur privé est rompu. Un seul message est véhiculé par une scénographie contrôlée.
Marqueur de l'identité maritime et coloniale de la ville organisant l'exposition. L'objet témoigne du goût des élites locales pour les collections « exotiques » en lien avec le développement des sciences coloniales.	L'objet issu des colonies témoigne, en premier lieu, de mœurs et coutumes des peuples colonisés tandis que le produit des colonies renvoie au potentiel commercial.
Considéré comme rare, donc précieux. Fascination autour de l'objet. Mots qualifiant l'objet non occidental : « merveilleux », « beau », « artistique », « étrange », « sauvage », « primitif ».	L'objet colonial est sérialisé, il devient banal, usuel, fonctionnel. Il est hiérarchisé. Objet concept. L'objet est présenté dans le même espace que les produits commerciaux. Mots qualifiant l'objet : « curieux », « étrange », « bizarre », « primitif », « barbare ».

Christelle Lozère, Maître de conférences en histoire de l'art, CNRS UMR 8053 LC2S.