



# SORBONNE UNIVERSITÉ

**ÉCOLE DOCTORALE 124**

**Centre André Chastel**

## THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

**Laure FORDIN**

le : 30 novembre 2024

**Le musée et l'exposition à l'épreuve des sciences  
humaines**  
**Etude des croisements entre l'art, l'ethnologie et l'anthropologie  
de Georges Henri Rivière et Jean Gabus à Harald Szeemann**

**Position de thèse**

**Sous la direction de :**

M. Arnauld PIERRE – Professeur en Histoire de l'art contemporain, Sorbonne Université

**Membres du jury :**

Mme Cécilia HURLEY GRIENER – Professeure en Histoire de l'art, enseignante et membre du Centre de Recherche de l'Ecole du Louvre, senior Researcher et Reader à l'Université de Neuchâtel

M. Serge CHAUMIER – Professeur en Muséologie, Université d'Artois

M. Thierry DUFRÈNE – Professeur en Histoire de l'art contemporain, Université de Nanterre

M. Arnauld PIERRE – Professeur en Histoire de l'art contemporain, Sorbonne Université

Mme Felicity BODENSTEIN – Maîtresse de conférences en Histoire de l'art contemporain, Sorbonne Université



L'ampleur de cette étude, centrée sur trois acteurs de trois générations différentes, démultiplie le réseau des relations et le nombre d'expositions à analyser. Elle est cependant nécessaire à la recherche des différents prismes à travers lesquels s'exercent et évoluent les rapports entre l'art et l'anthropologie. La première thèse de cette étude tente de démontrer que les rapports d'interdépendance et de dissonance entre l'ethnologie et le musée, à l'origine d'une transformation de l'institution muséale, mettent en tension de manière fructueuse la science et l'art. Ces rapports conflictuels, faisant s'opposer l'observation scientifique de populations vivantes et la collecte d'objets, mettent en jeu la capacité du musée à transmettre un savoir vivant, évolutif et questionnant par le biais de l'exposition d'objets extraits de leur contexte originel.

À Paris et à Neuchâtel, l'ethnologie s'institue au musée et y demeure plus tardivement, jusque dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, en comparaison d'autres musées d'ethnographie occidentaux qui amorcent cette séparation entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette séparation plus tardive entre l'ethnologie et le musée mène à des expérimentations et des réflexions où l'art et la science se rejoignent. La présence de l'ethnologie au musée l'incite tout d'abord à se reconfigurer. Au Musée d'ethnographie du Trocadéro, Georges Henri Rivière participe à la définition d'une méthode de collecte, de classification et d'analyse plus scientifique des collections destinée à combler certaines lacunes du savoir existant. Plusieurs services scientifiques sont créés ou réorganisés afin d'accompagner ces nouvelles pratiques : une bibliothèque, une photothèque, une phonothèque et un atelier de restauration. Différents départements sont voués à étudier les collections selon leur provenance géographique et disposent d'une salle de travail. Toute cette nouvelle organisation, que Georges Henri Rivière nomme le musée-laboratoire, permet d'extraire un savoir scientifique des objets collectés. En 1945, Jean Gabus s'appuie sur l'exemple du Musée de l'Homme pour opérer les mêmes transformations au Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Ce développement de la recherche au musée est essentiel, il permet de renouveler le savoir issu des collections et de préciser l'histoire complexe de chaque objet. Dans son activité de commissaire d'exposition indépendant, Harald Szeemann endosse ce rôle de chercheur. Les archives qu'il constitue sur la création artistique contemporaine, son exposition et les ouvrages pluridisciplinaires qu'il rassemble sont autant d'informations qui nourrissent son analyse de l'art. Lors de la *documenta 5* en 1972, Harald Szeemann partage avec les visiteurs ce rapport à l'information et à la documentation. Au Museum Fridericianum, une bibliothèque organisée par Walther König est ouverte au public, Hans Haacke affiche la liste des visiteurs et Charles Harrison expose des archives mettant en

question différentes manières de constituer l'histoire de l'art, entre pratique et discours<sup>1</sup>. La dimension informative de la *documenta 5*, qui se documente elle-même, permet au visiteur de porter un regard réflexif sur l'exposition et fait de cette manifestation une méta-exposition qui réalise pleinement ce qu'elle indique dans son titre. Le catalogue de l'exposition, qui prend la forme d'un classeur épais, réunit une grande quantité d'informations sur les œuvres et ressemble davantage à un empilement d'archives qu'à un catalogue conçu pour le public. Par ces différents biais, Harald Szeemann délivre au public des informations qui lui permettent d'aborder avec un certain recul l'ambitieux plan théorique de l'exposition. De même que Georges Henri Rivière établit un « programme »<sup>2</sup> de recherche que doit transmettre l'exposition, Harald Szeemann et son équipe conçoivent un plan théorique qui détaille en une vingtaine de sections les différentes manières dont des productions diverses se rapportent à la réalité sociale. Certains artistes<sup>3</sup> s'opposent à ce tissu analytique dans lequel leurs œuvres sont empêtrées. Ils formulent officiellement leurs protestations dans une pétition qui rend compte de cette tension entre la réalité concrète et particulière de tout objet exposé et le discours auquel il participe. Lors de la *documenta 5*, les productions exposées, qu'il s'agisse d'affiches publicitaires, d'objets populaires, d'œuvres d'art ou de performances, exemplifient le propos de l'exposition et endossent le rôle de documents. Jean Clair analyse cette situation et souligne le paradoxe inhérent à l'élaboration d'une exposition dont la grille théorique, si présente, renvoie à l'origine allemande d'une histoire anonyme de l'art, la *Kunstgeschichte ohne namen*<sup>4</sup>, tout en s'appuyant sur des travaux d'artistes possédant leur propre singularité. Il explique que le propos de l'exposition s'auto-justifie, qu'il traverse toutes sortes de créations sans rendre vraiment compte de leurs particularités. Le discours l'emporterait sur les œuvres et les objets qu'il invoque. Dans cet anonymat généralisé, l'artiste perdrait son identité et son travail serait assimilé à d'autres productions semblables. L'art et le non-art ne feraient plus qu'un, le « savoir » se substituerait au « voir »<sup>5</sup>. Ces rapports complexes entre l'information et la contemplation, le discours et la monstration, l'analyse d'ensemble et la prise en compte de particularités, s'exercent dans deux autres lieux que sont l'art contemporain et les revues.

---

<sup>1</sup> L'historien et critique d'art Charles Harrison mène cette étude dans le cadre de l'enquête de l'Institut Art & Language, créé par le mouvement artistique du même nom.

<sup>2</sup> Association des amis de Georges Henri Rivière, *La muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989, p. 172.

<sup>3</sup> Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra et Robert Smithson.

<sup>4</sup> Traduite par Jean Clair : « Histoire de l'Art sans nom ».

<sup>5</sup> CLAIR, Jean, « La Kunstgeschichte ohne namen », *Chroniques de l'Art vivant*, n° 32, août-septembre 1972, p. 3.

Dans son analyse de l'art contemporain, Jean Clair rend compte de la dématérialisation des œuvres qui sont de plus en plus informatives, centrées sur le contenu et moins sur la forme :

Comme si l'œuvre d'art (employons encore provisoirement ici ce qualificatif) jouait désormais à l'extrême jointure de la parodie d'un savoir et de l'illusion d'un voir. Comme si l'image, au plus près de son triomphe, se dérobaient dans la pure invisibilité, cessait de pouvoir être vue, et comme si, au seuil d'une connaissance, elle n'affirmait que le désir de cette connaissance : la forme en creux d'un leurre ?<sup>6</sup>

Le savoir semble prendre le pas sur la matérialisation de l'œuvre. Les critiques formulées à propos de la *documenta 5*, accusée d'évincer l'individualité des artistes et la particularité des œuvres au profit du discours, peut s'appliquer également à la création artistique contemporaine. Cherchant à rendre compte plus directement de leur société, de nombreux artistes s'expriment par le biais de performances comme Joseph Beuys, attendant d'échanger avec les visiteurs de la *documenta 5* à son Bureau de l'Organisation pour la démocratie directe par référendum. D'autres œuvres se concentrent sur la transmission d'informations brutes. Dans le parc faisant face au Museum Fridericianum, Ben Vautier expose son œuvre *Écriture* qui est une pancarte sur laquelle est écrite : « in the park : 1. the trees 2. the grass 3. the insects ». Le mot « people » écrit en gras en bas de la pancarte a été ajouté après. Cette œuvre descriptive rappelle au visiteur une partie des éléments, plus ou moins visibles, qui l'entourent. Elle illustre le caractère évident de certaines informations et leur capacité à faire exister des éléments peu visibles ou invisibles, à les rappeler à notre conscience. Plusieurs œuvres contenues dans la section *Réalisme*, plus représentatives, dépeignent la réalité sociale comme le tableau monumental de Paul Sarkisian, intitulé *Untitled (Mapleton)*, représentant en détails une habitation usée débordant d'objets, d'outils et de linges. Ces œuvres, délivrant des informations ou représentant des scènes de la réalité sociale, suscitent l'observation ethnographique. Plusieurs artistes des années 1960-1970, notamment exposés lors de la *documenta 5*, opèrent alors un syncrétisme : ils adoptent la démarche documentaire de l'ethnographie pour matérialiser leur histoire personnelle.

Assimilant de plus en plus les enjeux de l'exposition, de nombreux artistes contemporains questionnent ou cherchent à dépasser ce clivage entre la matérialisation de l'œuvre et la transmission d'informations. Christian Boltanski et Joseph Beuys se saisissent

---

<sup>6</sup> CLAIR, Jean, « De l'invisibilité du voir au non-savoir », *Chroniques de l'Art vivant*, n° 32, août-septembre 1972, p. 5.

des codes de l'exposition ethnographique pour exposer leur histoire personnelle à laquelle ils confèrent une dimension fictive. Dans ses *Vitrines de référence* réalisées dans les années soixante-dix, Christian Boltanski expose ses fabrications, des photographies et des documents manuscrits et imprimés, succinctement étiquetés, qui racontent son histoire tout en étant neutralisés par l'anonymat de la vitrine. En 1969, Joseph Beuys expose au Kunstmuseum de Lucerne différents objets altérés semblant être marqués par leur histoire. La prégnance de la matérialité dans chaque objet ou matériau qu'il présente renvoie physiquement au dénuement et aux altérations provoqués par la guerre qu'il a vécue. À l'inverse de Christian Boltanski, dont les objets exposés sous vitrine sont plongés dans l'oubli et l'anonymat, Joseph Beuys, par les marques qu'il applique sur les objets et la matière, rend tangible et sensible un vécu. La disposition des objets dans la vitrine renforce ces effets : Christian Boltanski espace méthodiquement chaque objet tandis que Joseph Beuys les réunit avec une certaine proximité et recrée des environnements. Chacun à leur manière, ces deux artistes mettent en question la capacité du musée à transmettre une histoire vivante. Ils explorent les différents paramètres impliqués dans cette transmission : l'exposition d'objets banals, de matières et de documents, leur disposition dans la vitrine ou en dehors, l'étiquetage et l'usure visible par les traces laissées sur la matière et les objets. Lorsque Christian Boltanski rend compte de la froideur du document, Joseph Beuys montre la charge mémorielle présente dans chaque objet sans avoir recours à l'étiquetage. En exposant leur histoire personnelle, en partie fictive, tout en usant des codes de l'exposition ethnographique, ils partagent leur mémoire individuelle en faisant appel à la mémoire collective, à une histoire partagée. Le fait de mettre en question la transmission d'un savoir vivant au sein de l'exposition pérennise les réflexions menées par Georges Henri Rivière dès les débuts de la muséographie. Les artistes contemporains adoptent la posture d'anthropologues de leur société. Comme le rappelle Hal Foster<sup>7</sup>, ils allient la prise en compte du collectif à travers l'analyse des échanges sociaux et de l'individuel par le biais de la culture matérielle et de son contexte. Ce tournant anthropologique de l'art contemporain, qui investit également le commissariat d'exposition et les pratiques d'Harald Szeemann, hérite de la lente séparation entre le musée et l'université.

Harald Szeemann perpétue les pratiques de l'ethnologie et de l'anthropologie qui portent un regard réflexif sur leur propre société. En 1978, il organise l'exposition *Monte Verità* à Ascona qui documente la vie de communautés utopistes ayant vécu dans cette région où le commissaire d'exposition s'installe, la même année, avec sa compagne. Pour cette

---

<sup>7</sup> FOSTER, Hal, « L'artiste comme ethnographe, ou la fin de l'histoire signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? », *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, 1996, p. 501.

exposition, Harald Szeemann effectue de nombreuses enquêtes, recueille des témoignages, des objets personnels et de nombreux documents. Sa démarche s'assimile à celle de Georges Henri Rivière qui mène plusieurs enquêtes de terrain, notamment en Sologne en 1937, à Barbentane en 1938 et en Bretagne occidentale en 1939, pour documenter et préserver un patrimoine agricole français en voie de disparition. L'action du conservateur parisien, bien qu'empreinte d'une vision plus traditionaliste de son territoire, participe à porter un regard sur sa propre société. À Neuchâtel, Pierre Centlivres participe également à l'étude de son propre territoire. En 1974, il succède à Jean Gabus à la Faculté des lettres de Neuchâtel où il dirige la chaire d'ethnologie qui se sépare de la géographie et du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, dirigé par Jean Gabus jusqu'en 1978. Cette séparation, associée au fait que Pierre Centlivres soit spécialisé en orientalisme, permet de refonder l'ethnologie et de l'éloigner des préoccupations essentiellement africanistes du musée. Cette volonté de renouveler la discipline incite l'ethnologue suisse à étudier également son propre pays. De manière à dispenser un enseignement complet, à la fois général et régional, théorique et pratique, il associe des cours d'ethnologie générale, d'anthropologie économique et de méthodologie, à une étude des cultures locales. Ce va-et-vient entre une étude générale et locale de plusieurs territoires dont la Suisse nourrit considérablement la collaboration entre la Faculté et le Musée d'ethnographie de Neuchâtel jusqu'à aujourd'hui. De manière générale, le renouvellement de l'anthropologie nourrit les pratiques artistiques qui sont de plus en plus réflexives.

Dans son article « Art et ethnographie »<sup>8</sup>, Claire Fagnart rappelle que les artistes des années soixante s'intéressent à la question de l'autre qu'a posée initialement la colonisation. La culture devient leur objet d'étude. Avec la décolonisation, l'altérité ne concerne plus qu'un brassage des cultures qui s'opère au sein d'une même ville. Cette diversité et proximité culturelle génère paradoxalement des tensions et divise les individus qui se retranchent dans leur culture au lieu de favoriser l'échange. L'ethnologie se tourne ainsi vers l'étude de sa propre société et l'anthropologie élabore des théories plus générales sur le rapport que l'homme entretient avec sa culture et sa société. Dans les années soixante-dix, l'anthropologie effectue son examen auto-critique et reconnaît qu'elle ne peut pas comprendre son sujet d'étude en restant simplement dans l'observation. Il faut que les anthropologues entrent en contact avec les populations étudiées, c'est le principe de l'observation participante. À l'inverse, dans les années quatre-vingt, l'anthropologie questionne l'interprétation des données collectées sur le terrain et la subjectivité de l'anthropologue. Ce va-et-vient entre une approche plus impliquée ou plus distante se pose également chez les artistes qui adoptent la

---

<sup>8</sup> FAGNART, Claire, « Art et ethnographie », *Marges*, 2007, pp. 10-18.

posture d'ethnologue depuis les années soixante. L'art entre en crise et entame une déconstruction du sujet. L'artiste passe d'auteur à médiateur, il est un prisme à travers lequel le spectateur accède à certaines clés de compréhension de l'objet de la création. Il ne se situe plus dans la représentation mais dans la monstration plus directe du réel. Ces nouvelles pratiques brouillent les frontières entre l'œuvre d'art, l'exposition, l'objet-document, l'objet mémoriel et l'objet esthétique. Elles montrent que ces différents statuts sont de plus en plus conciliables et qu'ils révèlent la réalité complexe de chaque objet. De même, certaines revues à partir des années 1930 expérimentent une approche interdisciplinaire qui associe le statut d'objet ethnographique à celui d'objet esthétique, conciliant l'approche scientifique et artistique, le savoir et la contemplation.

Dans le septième numéro de la revue *Cahiers d'Art*, Georges Henri Rivière rédige l'article « Archéologismes » dans lequel il annonce la volonté d'intégrer dans la revue « des documents empruntés aux civilisations diverses »<sup>9</sup> afin de faire évoluer « notre sensibilité [qui] aspire à des lois plus rigoureuses »<sup>10</sup>. Cette annonce, dans une revue d'art, d'apporter un discours plus scientifique à l'appui d'œuvres considérées comme des documents, des supports d'informations destinés à forger une sensibilité plus rigoureuse, exprime dès 1926 le statut intermédiaire qu'entretient la revue *Cahiers d'Art*. Bien que l'intérêt de la revue, comme indiqué dans son titre, soit essentiellement la création artistique, plusieurs articles introduisent une réflexion plus scientifique et des thématiques propres à l'ethnologie. L'article précédant celui de Georges Henri Rivière, rédigé par Christian Zervos, le fondateur de la revue, aborde le cas des peintures d'enfants<sup>11</sup>, un article d'Yvangot s'intéresse aux ex-voto des marins<sup>12</sup>, Georges Salles présente ses « Réflexions sur l'art nègre »<sup>13</sup>, Leonhard Adam effectue un « Parallèle entre les masques du Nord-Ouest de l'Amérique et les masques japonais »<sup>14</sup> et un autre article se réfère à une analyse psychanalytique de l'art primitif<sup>15</sup>. Dans la revue *Documents* qui paraît de 1929 à 1931, Georges Henri Rivière laisse une plus grande place à l'analyse ethnologique tout en entretenant une réflexion interdisciplinaire dans certains

---

<sup>9</sup> RIVIERE, Georges Henri, « Archéologismes », *Cahiers d'Art*, n° 7, septembre 1926, p. 177.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> ZERVOS, Christian, « Peintures d'enfants », *Cahiers d'Art*, n° 7, septembre 1926, pp. 175-176.

<sup>12</sup> YVANGOT, « Art maritime les « ex-voto » des marins », *Cahiers d'Art*, n° 4-5, 1927, p. 159, 161.

<sup>13</sup> SALLES, Georges, « Réflexions sur l'art nègre », *Cahiers d'Art*, n° 7-8, 1927, p. 247-249.

<sup>14</sup> ADAM, Leonhard, « Parallèle entre les masques du Nord-Ouest de l'Amérique et les masques japonais », *Cahiers d'Art*, n° 9, 1928, p. 376-379.

<sup>15</sup> Dr. O., « Art primitif et psychanalyse d'après Eckart von Sydow », *Cahiers d'Art*, n° 2-3, mars-avril 1929, p. 65-72.



articles et une dimension esthétique par le rapprochement de certaines illustrations. La revue *Minotaure*, fondée en 1933 à Paris par l'éditeur suisse Albert Skira et l'éditeur grec Stratis Eleftheriadis, dit Tériade, poursuit cette approche interdisciplinaire avec une plus grande liberté. Elle traite aussi bien d'arts plastiques que de science ou de poésie, comme l'indique son sous-titre : « Arts plastiques - Poésie - Musique - Architecture - Ethnographie et mythologie - Spectacle - Études et observations psychanalytiques ». Comme la revue *Documents*, elle rend compte de l'activité de Musée d'ethnographie du Trocadéro auquel elle consacre un numéro entier à l'occasion de l'exposition du retour de la mission Dakar-Djibouti. Ce numéro est entièrement rédigé par les membres de la mission et par la direction du Musée d'ethnographie du Trocadéro<sup>16</sup>. De même, la revue culturelle *Neuf*, publiée par la Maison de la médecine de juin 1950 à 1953 sous la direction de Robert Delpire, entretient cette dimension interdisciplinaire. S'inscrivant dans la continuité des revues illustrées de photographies destinées aux médecins, elle développe des réflexions rapprochant la démarche scientifique et artistique, introduit des numéros aux thématiques ethnologiques et intègre des photographies qui permettent d'apprécier la dimension esthétique des objets présentés. Les expérimentations menées dans ces revues, qui associent les textes aux images, sont une source de réflexion pour la mise en exposition.

À plusieurs reprises, Georges Henri Rivière et Jean Gabus comparent l'exposition à une publication pour s'en rapprocher et s'en prémunir. Le conservateur parisien affirme que « toute exposition sera conçue [...] comme le résultat d'une recherche menée préalablement, et donc équivalente sur le plan scientifique à une publication »<sup>17</sup>. Il impose à l'exposition une exigence scientifique qui met en jeu sa capacité à transmettre un savoir. Dans cet objectif, il se réfère à la structure d'une publication pour concevoir ses expositions. Dans le petit journal de l'exposition *Sahara* en 1934, Georges Henri Rivière précise que « chaque vitrine se regarde de gauche à droite »<sup>18</sup>, suivant ainsi le sens de lecture d'un texte. Pour le conservateur parisien, les objets se disposent comme des illustrations, « distribués comme ils le seraient dans les planches ou dans un texte d'un ouvrage, [ils] peuvent s'ordonner selon le critère choisi »<sup>19</sup>. Daniel Jacobi confirme cette vision : « les vitrines de GHR ont la même efficacité que les planches de l'Encyclopédie. L'empan du regard du visiteur correspond au coup d'oeil

---

<sup>16</sup> *Minotaure*, n° 2, juin 1933, Paris, Éditions Albert Skira.

<sup>17</sup> Association des amis de Georges Henri Rivière, *op. cit.*, p. 170.

<sup>18</sup> Muséum national d'histoire naturelle. Musée d'Ethnographie du Trocadéro, *Exposition du Sahara. Guide illustré*, Paris, 1934. Cf. Annexes p. 86.

<sup>19</sup> RIVIÈRE, Georges Henri, « Musée du monde nouveau. Conférence 22 juillet 1958 », in *Exposition universelle et internationale de Bruxelles. Entretiens et conférences donnés à l'auditorium du pavillon de France d'avril à octobre 1958*, 1959, Bruxelles, p. 235.

de celui qui consulte la planche d'une page illustrée »<sup>20</sup>. Jean Gabus compare également le parcours de l'exposition à une « mise en page »<sup>21</sup>. Il définit différentes dispositions, de la plus calme à la plus dynamique. L'exposition est ainsi assimilée à une publication scientifique qui intègre des objets, des images et divers documents. Mais cette comparaison possède ses limites. Georges Henri Rivière précise qu'il faut « se garde[r] de “céder à la tentation du livre sur le mur” »<sup>22</sup>. Jean Gabus rend compte également de cette « recherche assez vaine de « mise en page » de l'objet »<sup>23</sup> qui n'est qu'un palliatif à l'absence de son contexte d'origine. Ces comparaisons montrent bien la zone grise dans laquelle se trouve l'exposition, entre un catalogue et une réelle expérience. Le savoir que transmet l'exposition ne peut pas entièrement se reposer sur des textes explicatifs, il résulte d'une mise en espace qui associe différents objets et varie selon l'expérience du visiteur.

Georges Henri Rivière, Jean Gabus et Harald Szeemann expérimentent différentes manières d'associer les objets dans l'espace d'exposition. Ceux-ci sont catégorisés, intégrés dans des reconstitutions ou rapprochés et comparés de manière plus libre pour faire émerger différentes facettes de leur histoire. L'exposition est de plus en plus considérée comme un environnement évolutif qui crée de nouvelles relations entre les objets et qui actualise leur sens. C'est ce qu'exprime Jean-Christophe Ammann, alors directeur du Kunsthaus de Lucerne, lorsqu'il affirme qu'« après l'exposition, il faudrait que je réécrive toute la préface, parce que maintenant je sais beaucoup plus, je croyais savoir quelque chose mais à la fin, après l'exposition, après l'installation, je sais beaucoup plus »<sup>24</sup>. Les œuvres exposées ne peuvent plus se penser en dehors de leur contexte d'exposition. Jean-Marc Poinsot théorise cette nouvelle réalité : l'exposition définit « la *manière dont l'œuvre [a] lieu*, [...] l'événement et [...] son avènement »<sup>25</sup>. Cette conception va à l'encontre de la démarche de Georges Henri Rivière et de Jean Gabus qui cherchent à rendre compte du contexte originel

---

<sup>20</sup> JACOBI, Daniel, « L'esthétique de l'exposition selon GHR et la captation du regard », in CHAUMIER, Serge, DUCLOS, Jean-Claude (sous la dir.), *Georges Henri Rivière, une muséologie humaniste*, Paris, Editions Complicités, coll. Muséo-Expographie/OCIM, 2019, p. 59.

<sup>21</sup> GABUS, Jean, « Principes esthétiques et préparation d'expositions didactiques I », revue *Museum*, vol. XVIII, n° 1, 1965, p. 40.

<sup>22</sup> RIVIERE, Georges Henri, in Ste 66.99, Nouveau siège du MNATP, programme de la galerie culturelle, 1<sup>ère</sup> édition, 31 décembre 1966, p. XI, cité par SHERMAN, Daniel J., *Le primitivisme en France et les fins d'empires (1945-1975)*, traduction de Sylvie Muller, Paris, Les Presses du réel, 2018, p. 56.

<sup>23</sup> GABUS, Jean, « Principes esthétiques et préparation d'expositions didactiques I », revue *Museum*, vol. XVIII, n° 1, 1965, p. 33.

<sup>24</sup> Jean-Christophe Ammann, propos recueillis lors de l'émission « Clés du regard », RTS, 6 octobre 1976.

<sup>25</sup> POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les Presses du réel, 2020 [1999], p. 27.

des objets, suivant le concept d'objet-témoin. Toute cette évolution de la conception de l'exposition, issue des rapports entre le musée et les sciences humaines, s'opère chez Georges Henri Rivière, Jean Gabus et Harald Szeemann par le biais d'échanges disciplinaires. La deuxième thèse avancée fonde cette étude, elle soutient que Georges Henri Rivière, Jean Gabus et Harald Szeemann entretiennent des liens et possèdent un parcours favorisant la recherche interdisciplinaire dans leur pratique de l'exposition.

La collaboration de Georges Henri Rivière et de Jean Gabus résulte d'une première visite que le conservateur parisien effectue au Musée d'ethnographie de Neuchâtel en 1933, cinq ans après sa nomination en tant que sous-directeur du Musée d'ethnographie du Trocadéro à Paris. Lors de cette visite, il est sûrement accueilli par Gustave Jéquier, égyptologue et collaborateur de Théodore Delachaux, prédécesseur de Jean Gabus. C'est en 1945, dès sa prise de fonction en tant que conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, que Jean Gabus invite André Leroi-Gourhan, sous-directeur du Musée de l'Homme, à présenter le musée parisien afin de s'appuyer sur cet exemple pour reconfigurer le Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Cette visite est l'occasion pour Jean Gabus d'organiser des échanges et des stages au Musée de l'Homme pour ses étudiants et ses collaborateurs afin d'y étudier les collections et le fonctionnement des différents services du musée parisien. Cet échange mène Georges Henri Rivière à rédiger un rapport le 1<sup>er</sup> mars 1953 pour soutenir le projet d'agrandissement et de modernisation du musée neuchâtelois. Cette collaboration professionnelle soutenue mène naturellement ces deux conservateurs passionnés par l'institution muséale à entretenir une relation amicale. Le 5 septembre 1972, ils sont notamment réunis à Madrid lors d'un colloque du comité de l'ICOM pour la conservation. La relation qu'ils peuvent entretenir avec Harald Szeemann est plus lointaine.

Commissaire d'exposition bernois, Harald Szeemann exerce non loin de Neuchâtel. Malgré cette proximité, il ne semble pas avoir rencontré Jean Gabus mais il conserve dans ses archives un Texpo<sup>26</sup> de l'exposition *Temps perdu, temps retrouvé* organisée en 1985 par Jacques Hainard, successeur du Jean Gabus. L'approche plus provocatrice de Jacques Hainard, notamment lors de cette exposition qui critique l'institution muséale et l'exposition ethnographique, a sans doute suscité la curiosité d'Harald Szeemann, lui-même traversé par ces questionnements. Sans entretenir de collaboration, il côtoie Georges Henri Rivière en 1972 lors de sa participation à une réflexion organisée par l'UNESCO sur les musées d'art contemporain qu'il retranscrit en présence de François Mathey, Georges-Henri Rivière,

---

<sup>26</sup> Nom donné par l'équipe du musée neuchâtelois au petit livret accompagnant chaque exposition.

Pontus Hulten, Pierre Gaudibert, Eduard de Wilde, Michael Kustow et Jean Leymarie<sup>27</sup>. Harald Szeemann appartient à la génération suivante. Dans les années soixante, il participe à la fondation de « l'association des organisateurs d'expositions [qui n'a] plus rien à voir avec les musées et l'Icom »<sup>28</sup>. Il se différencie d'un conservateur de musée, n'étant rattaché à aucune discipline spécifique, ne cherchant pas à mettre en valeur et à compléter une collection ou à combler des lacunes scientifiques. Il est un commissaire d'exposition maniant et étudiant ce dispositif particulier. Davantage expographe que muséographe<sup>29</sup>, il ne se préoccupe pas des problématiques liées à la conservation ou à la sécurité, spécifiques au musée. Il se concentre sur la mise en espace des œuvres qu'il expose selon une certaine conception. Dans l'expérimentation et la recherche sans être un scientifique, Harald Szeemann demeure une figure inclassable, un chercheur indépendant plus proche de la transdisciplinarité. L'« histoire de l'art de l'intensité » qu'il formule, « qui ne s'oriente pas d'après les seuls critères formels, mais bien d'après l'identité sensible de l'intention et de l'expression »<sup>30</sup>, se situe dans un entre-deux, s'appuyant objectivement sur la forme apparente des œuvres et subjectivement sur la force avec laquelle est perçue l'intention des artistes à travers leurs œuvres. Il en est de même pour les « mythologies individuelles » et les « machines célibataires », expressions qui allient une analyse anthropologique de l'art par le biais de la structure du mythe et de la machine à une prise en compte de l'individualité de l'artiste, de son autonomie. Harald Szeemann s'identifie aux artistes qu'il expose ainsi qu'à leurs obsessions. Le Musée des obsessions qu'il conceptualise s'inscrit dans cette démarche. Le commissaire-artiste analyse et expérimente la création artistique. Il est un observateur-participant qui embrasse ce tournant anthropologique et biographique de l'art contemporain empruntant les pratiques documentaires de l'ethnographie pour raconter des histoires personnelles. Ces créations participent à montrer que le sujet est une construction, elles mettent en tension sa part d'individualité et sa dimension universelle. À l'appui de ces constatations, il semble évident que l'analyse structurale de la création artistique contemporaine que développe Harald

---

<sup>27</sup> « Echange de vues d'un groupe d'experts », dossier spécial « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident », *Museum*, vol. XXIV, n° 1, Paris, 1972, pp. 4-32.

<sup>28</sup> MAIRESSE, François et SZEEMANN, Harald, « Sinon, j'aurais pu devenir directeur de musée, attendre mes 65 ans », entretien avec Harald Szeemann, réalisé les 21 et 28 juillet 1996 par François Mairesse, in *Culture et Musées* [En ligne], n° 27, 2016, p. 107.

<sup>29</sup> Selon la distinction formulée par André Desvallées in DESVALLÉES, André, MAIRESSE François (sous la dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 599. Cité dans MAIRESSE, François, HURLEY, Cécilia, « Éléments d'expologie : matériaux pour une théorie du dispositif muséal », *MediaTropes eJournal*, vol. III, n° 2, 2012, p. 3.

<sup>30</sup> SZEEMANN, Harald, « Mythologies individuelles », in Harald Szeemann, Michel Baudson, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996, pp. 30-31.

Szeemann est issue de son observation. Pourtant, son approche anthropologique de l'art se manifeste dès ses premières expositions à la Kunsthalle de Berne et implique des œuvres extérieures au champ de l'art contemporain. Tout un pan des expositions qu'il organise traduit un intérêt pour l'anthropologie qui semble être ancré plus profondément.

La figure de commissaire-artiste<sup>31</sup> à laquelle est rapportée Harald Szeemann met l'accent sur son statut d'auteur mais occulte ce qui nourrit cette prise de position dans son analyse de l'art. Lors de sa période de formation, Harald Szeemann étudie l'histoire de l'art, l'archéologie et le journalisme. Il voyage beaucoup et visite de nombreux lieux anciens et atypiques, des châteaux et des églises, d'où il rapporte des objets. Ces visites alimentent les réflexions qu'il partage plus tard à propos des ex-voto et des lieux commémoratifs. Ceux-ci l'amènent à se demander « comment, à partir des objets, faire renaître artificiellement la vie ? »<sup>32</sup>. Cette question, centrale pour Georges Henri Rivière et Jean Gabus qui cherchent à partager la vie des cultures qu'ils exposent, montre que les préoccupations d'Harald Szeemann rejoignent celles de l'exposition ethnographique. Le concept d'« intensité », avec lequel il qualifie la force de la croyance à l'origine de la création des tableaux votifs, est issu des recherches qu'il a menées lors de sa thèse sur le mouvement artistique nabi. Emprunté à l'énergétisme, ce concept lui permet de concevoir des « énergies génératrices d'images [...] précédant l'individu »<sup>33</sup>, des images primordiales, suivant les théories développées par Jacob Burckhardt et Aby Warburg dans leur histoire de l'art. S'éloignant d'une histoire de l'art formelle, Harald Szeemann pense l'altérité en regroupant les œuvres selon ce concept commun d'intensité. Le fait de prendre en compte les intentions qui préexistent aux œuvres et d'y chercher des représentations et des structures communes s'assimile à une démarche anthropologique. Pourtant, Harald Szeemann ne se réfère pas explicitement à cette discipline. Dans ses archives, il conserve des ouvrages d'anthropologie au milieu d'ouvrages sur l'anarchisme, l'architecture, la philosophie, la psychologie, la théosophie, le cinéma, la bande dessinée, la littérature ou encore les traditions<sup>34</sup>. Ce sont tous ces croisements disciplinaires

---

<sup>31</sup> VON BISMARCK, Beatrice, « Harald Szeemann et l'art de l'exposition », *Perspective* [En ligne], n° 1, 2013.

<sup>32</sup> SZEEMANN, Harald, « Eloge du poil. Grand-père ou l'anti-documenta », introduction de Jean Clair, *Chroniques de l'Art vivant*, n° 49, mai 1974, p. 23.

<sup>33</sup> BREMER, Maria, « La documenta 5. Interroger la réalité comme critique de l'idéologie et comme moteur de subjectivation », trad. Françoise Joly, *OwnReality (27)*, 2016, p. 11.

<sup>34</sup> L'expression « mythologie personnelle » qu'Harald Szeemann emploie en 1963 pour qualifier l'œuvre d'Etienne-Martin lors de sa rétrospective à la Kunsthalle de Berne, devenue ensuite « mythologie individuelle », est d'ailleurs un concept commun à l'anthropologie et à la psychanalyse. Elle est utilisée par Claude Lévi-Strauss et Jacques Lacan dans leur analyse du système familial. Harald Szeemann se réfère également à la psychanalyse lorsqu'il remplace progressivement la notion d'« intention » par celle d'« obsession ».

qui construisent sa pensée transdisciplinaire sur l'art, avec l'homme pour dénominateur commun. À l'inverse, la période de formation de Georges Henri Rivière et de Jean Gabus les initie à la création artistique.

Georges Henri Rivière pratique la musique dès son enfance et reçoit une éducation artistique variée par son oncle Henri Rivière qui lui transmet le culte de l'objet, qu'il soit rare, issu du monde rural traditionnel ou reconnu dans le cercle de l'art. Henri Rivière l'introduit également dans le milieu de l'art où il côtoie divers spécialistes et conservateurs. Dans les années vingt, Georges Henri Rivière coupe tout contact avec son oncle suite à des désaccords au sujet de sa carrière et de ses goûts artistiques. Il travaille alors aux Folies-Bergères et au Casino de Paris, compose de la musique pour Joséphine Baker et rencontre Jean Cocteau, André Breton, Pablo Picasso et Tristan Tzara au *Boeuf sur le toit* et lors des représentations des *Ballets russes*. Lors de ces soirées qu'il anime, il entretient ses contacts avec l'aristocratie afin de créer différents mécénats d'artistes. Il côtoie également les Surréalistes et s'intéresse à certaines de leurs idées. Sous l'impulsion de son ami Georges Salles, il étudie l'histoire de l'art à l'École du Louvre pendant environ trois ans et se spécialise en archéologie de l'Antiquité. À partir de l'année 1923, il entre dans le cercle fermé de l'entourage du conservateur Joseph Hackin, orientaliste du Musée Guimet. Dans la revue *Cahiers d'Art*, il expérimente la critique de livres et d'expositions d'art. Il inventorie également les collections de deux célèbres collectionneurs parisiens, Charles Vignier et David David-Weill. Ce sont ces relations qui le mènent à organiser sa première exposition sur l'art précolombien en 1928 au Pavillon de Marsan, grâce à laquelle il obtient le poste de sous-directeur au Musée d'ethnographie du Trocadéro. Bien qu'il soit rattaché au monde paysan et qu'il collectionne des objets d'art populaire, il est intéressant de constater que la très riche formation de Georges Henri Rivière, essentiellement artistique, le mène à l'ethnographie. Son accession au poste de sous-directeur, bien que favorisée par ses relations, montre que l'ethnographie au musée n'est pas complètement distincte du monde de l'art. Cette relation ambiguë renforce le besoin de légitimation de la discipline. En charge de l'organisation du musée, Georges Henri Rivière défend une présentation plus scientifique des collections. La muséographie qu'il met en place, plus systématique et plus épurée, est doublement reçue. Au Musée d'ethnographie du Trocadéro, Michel Leiris et Georges Salles critiquent cet accrochage répétitif jugé lugubre et austère<sup>35</sup> dont l'inclusion de documents donne l'impression de consulter les « pages [d'un] manuel »<sup>36</sup>. Au Musée des Arts et Traditions populaires, que Georges Henri Rivière dirige

---

<sup>35</sup> JAMIN, Jean, PRICE, Sally, « Entretien avec Michel Leiris », *Gradhiva*, n° 4, 1988, p. 40.

<sup>36</sup> SALLES, Georges, *Le Regard*, Paris, RMN, [1939] 1992, p. 54.

dès la reconstruction du Musée de l'Homme en 1937, les expositions aux vitrines moins encombrées accentuent la mise en valeur des objets. Cette présentation plus esthétique, bien qu'elle soit accompagnée de la même rigueur scientifique, s'accorde au statut de ces objets d'art populaire. De même, pendant les neuf années qu'il passe à réorganiser le Musée d'ethnographie du Trocadéro, Georges Henri Rivière ne délaisse pas les expositions d'art. En 1932, une « salle du trésor » est aménagée et l'exposition temporaire *Bronzes et ivoires du royaume du Bénin* légitime le statut artistique de certains objets. Pourtant, certaines de ses interventions dressent une critique acerbe des musées d'art ou de la vogue de l'art nègre. Ce double positionnement, paradoxal en apparence, pose la question d'une possible conciliation et confère à l'approche de Georges Henri Rivière une dimension interdisciplinaire. À Neuchâtel, Jean Gabus se réfère également à la création artistique à travers l'héritage de son prédécesseur Théodore Delachaux et par des expositions de plus en plus théâtrales et scénographiques.

Jean Gabus est initié à l'ethnographie par Théodore Delachaux dont la formation allie la science et l'art. D'un père médecin qui lui enseigne les sciences naturelles dès l'enfance, Théodore Delachaux entre aux Beaux-Arts de Paris après son baccalauréat. Au début des années 1900, vers l'âge de vingt ans, il étudie l'art à Paris et voyage à Venise et à Florence. De retour en Suisse, il crée des affiches publicitaires, dessine, peint et crée des vitraux pour des monuments de la région. Cette activité le mène à exercer en tant que professeur de dessin en 1912 au Gymnase de Neuchâtel. En parallèle, il constitue des collections de jouets et d'objets d'artisanat paysan qui éveillent son intérêt pour l'ethnographie, le folklore et l'institution muséale. Il publie plusieurs études dans les *Archives suisses des traditions populaires* et commence à collaborer avec le Musée d'ethnographie de Neuchâtel dont il devient le conservateur en 1921. En 1940, suite au décès de Paul Vouga, il est nommé conservateur des collections préhistoriques du Musée d'histoire et d'archéologie de Neuchâtel. Il reprend également sa succession à l'Université où il enseigne la préhistoire. Lorsqu'il remet la direction du Musée d'ethnographie de Neuchâtel à Jean Gabus en 1945, il reprend celle du Musée d'histoire naturelle, succédant à Otto Fuhrmann. Ce poste lui permet de renouer avec les sciences naturelles et complète la fonction d'assistant au laboratoire de géologie de l'Université de Neuchâtel qu'il occupe depuis de nombreuses années. Des sciences naturelles à la pratique artistique puis de l'ethnographie à l'archéologie préhistorique, la formation interdisciplinaire de Théodore Delachaux est exemplaire et saluée par Jean Gabus. Son parcours montre, tout comme celui de Georges Henri Rivière, que le musée d'ethnographie s'ouvre à des conservateurs qui ne sont pas spécialistes de la discipline

et qui témoignent avant tout d'une expérience dans le domaine de la collection. Le parcours de Jean Gabus rend également compte de cette particularité.

Adolescent, Jean Gabus s'intéresse à l'ethnographie et c'est au musée neuchâtelois qu'il développe sa passion pour les Inuits de la baie d'Hudson dont il vient contempler la collection. Théodore Delachaux lui fait découvrir plusieurs ouvrages d'anthropologie qui l'incitent à réaliser sa première expédition en Laponie lors de l'été 1936. En 1937, Jean Gabus publie l'ouvrage *Sous les tente laponnes* qui retrace son expérience. Lorsqu'il se rend chez les Inuits en 1938, il ne possède aucune formation scientifique mais une activité d'écrivain. Il envoie plusieurs articles relatant son séjour à un quotidien de Lausanne et prévoit la publication d'un ouvrage pour le grand public dans lequel il se présente comme un journaliste. En parallèle à cette activité, il effectue une collecte ethnographique rassemblant des objets, des photographies, des films et des enregistrements sonores. Cette expédition marque sa transition du journalisme à l'ethnographie. À son retour en 1939, il s'inscrit à l'Université de Fribourg et réalise une thèse de doctorat en géographie humaine, intitulée *Vie et coutumes des Esquimaux Caribous*, qui paraît en 1944. Cette formation scientifique le mène à tenir des conférences, à publier différents ouvrages sur les Inuits et à réaliser d'autres expéditions en Afrique qui enrichissent par la suite les collections du Musée d'ethnographie de Neuchâtel lorsqu'il en devient le conservateur en 1945. Cependant, l'historien Serge Reubi, spécialisé dans l'histoire des sciences et de l'ethnologie suisse, insiste sur le fait que Jean Gabus est un ethnographe et un muséographe mais pas un ethnologue car il a surtout formé des muséologues. « Il épouse bien l'humanisme vague nécessaire à la pratique ethnologique mais n'en partage ni les méthodes, ni le programme »<sup>37</sup>. De même que Théodore Delachaux, Jean Gabus rejoint l'ethnographie par le biais de l'écriture et des collections qu'il constitue. Il fait du musée son terrain de prédilection et collabore avec son prédécesseur qui lui transmet son approche artistique de l'exposition.

Jean Gabus reconnaît que le concept de « musée spectacle » qu'il développe depuis la fin des travaux de modernisation du musée en 1955 repose sur le travail amorcé par Théodore Delachaux. Sans ces actions fondatrices, il affirme qu'il n'aurait sans doute pas réalisé une telle transformation : « C'est une tâche que je n'aurais pu honnêtement accepter si je n'avais eu la certitude de pouvoir continuer l'effort de mon prédécesseur avec son entière collaboration »<sup>38</sup>. Ainsi, il précise que :

---

<sup>37</sup> REUBI, Serge, « De l'objet à l'Autre. L'enseignement de l'ethnologie à Neuchâtel », in Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (sous la dir.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, MEN, Neuchâtel, 2005, p. 212.

<sup>38</sup> GABUS, Jean, Rapport du Musée d'ethnographie, *Bibliothèques et musées de la ville de Neuchâtel*, 1945, p. 113.



la présentation [des] collections [est] faite avec ce sens des couleurs et de l'harmonie que nous devons à l'artiste. Ces dons nous ont valu encore de nombreux montages exécutés en collaboration avec M. Gustave Jéquier où l'un et l'autre dessinaient, composaient et exécutaient ensuite à l'aide de la scie et du marteau.<sup>39</sup>

Jean Gabus rend compte d'une fabrication artisanale de l'exposition qu'il pérennise en s'entourant de collaborateurs chargés de réaliser des décors ou de fabriquer des mannequins. Il développe également cette utilisation de la couleur dans le parcours de ses expositions. Il se réfère aux peintres Rembrandt, Rubens, Léonard de Vinci, Eugène Delacroix, Vincent Van Gogh, Maurice Thomas et Henri Matisse. Il cite le *Traité du paysage* d'André Lhote, peintre cubiste et théoricien de l'art, comme source incontournable pour un conservateur de musée. Il utilise plusieurs outils pour isoler les nuances de couleurs présentes dans une œuvre et pour les combiner dans le parcours de l'exposition. Il se réfère également aux travaux du chimiste Michel-Eugène Chevreul et d'Eugène Seguy qui déclinent sept-cent-vingt nuances. Il apparente l'exposition à une œuvre d'art jusque dans la composition de son parcours qui répartit différents « volumes »<sup>40</sup> que constitue le mobilier nécessaire à l'exposition des objets. Recherchant l'équilibre dans cette répartition, il se réfère à la section d'or ou à la divine proportion de Léonard de Vinci, à la série additive de Fibonacci et au Modulor du Corbusier. Jean Gabus pousse assez loin ses réflexions sur la dimension artistique de l'exposition. Le Musée dynamique lui permet de réaliser ces expérimentations qui, associées à un éclairage contrasté renforcé par le sol sombre et la pénombre dans laquelle sont plongées certaines salles, illustrent ce concept de « musée spectacle ». La muséographie plus théâtrale des expositions de Jean Gabus bascule dans une pratique plutôt scénographique qui recherche l'effet visuel, traitant davantage l'exposition comme une scène de théâtre. Cette approche, qui semble aller à l'encontre d'un discours scientifique visant à présenter les pratiques de différentes cultures, permet de les partager d'une manière plus vivante. Tout en conservant la volonté de porter un message humaniste, Jean Gabus se réfère au monde de l'art et du théâtre pour concevoir ses expositions. Comme Georges Henri Rivière et Harald Szeemann, sa période de formation et son parcours le mènent à s'ouvrir à d'autres disciplines. Cette approche interdisciplinaire, présente chez les deux conservateurs et le commissaire d'exposition dès leur formation initiale, est également suscitée par leur expérience muséographique et expographique. Georges Henri Rivière et Jean Gabus introduisent une

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>40</sup> GABUS, Jean, « Principes esthétiques et préparation d'expositions didactiques I », revue *Museum*, vol. XVIII, n° 1, 1965, p. 39.

approche esthétique au musée d'ethnographie et Harald Szeemann, à l'inverse, expose différentes productions en empruntant les pratiques de l'ethnographie et de l'anthropologie.

La troisième thèse de cette étude affirme que certains thèmes d'exposition, la muséographie ou l'expographie mise en place par Georges Henri Rivière, Jean Gabus et Harald Szeemann vont chacune à la rencontre de la discipline de l'autre. Accompagnant les débuts de la muséographie, Georges Henri Rivière expérimente une double réalité : celle de réorganiser plus scientifiquement le musée, d'y présenter les collections de manière plus documentée, claire et rigoureuse mais également, suivant les principes de sélection et de sobriété alors en vigueur, de mettre en valeur les objets. Cette volonté de clarté et de mise en valeur mène Georges Henri Rivière à concevoir des présentations plus esthétiques et à davantage contrôler l'espace d'exposition par l'éclairage et les couleurs utilisées. Daniel Jacobi et Raymond Montpetit<sup>41</sup> analysent cette dimension esthétique dans la muséographie du conservateur parisien qui affirme qu'« une harmonie, en effet, doit régner partout : proportions, équilibres des pleins et des vides, couleurs »<sup>42</sup>. De même que Jean Gabus, Georges Henri Rivière se réfère aux peintres tels que Pablo Picasso, Fernand Léger, Johannes Vermeer ou Jean Siméon Chardin pour appliquer leurs principes de composition et d'utilisation des couleurs et des valeurs. Le statut des objets d'art populaire, dont il expérimente l'exposition pendant plus de trente ans, se prête sans doute plus aisément à cette recherche d'esthétisme. Au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Jean Gabus confère aux collections qu'il expose le statut d'objets d'art et opère un glissement sémantique, s'éloignant du statut d'objet ethnographique.

À partir de 1956, Jean Gabus utilise fréquemment le terme d'« art » dans le titre de ses expositions pour qualifier les collections présentées. L'objectif est de valoriser la richesse des cultures exposées, il ne s'agit plus de faire l'étalage des objets rapportés des missions ethnographiques. Lorsqu'il exporte son Musée dynamique à Dakar en 1966, Jean Gabus s'inscrit dans la même entreprise de légitimation pour l'art africain. La reconnaissance de la qualité artistique des collections exposées soutient cette vision humaniste que le conservateur suisse souhaite transmettre au musée. Son attachement à la création artistique s'exprime notamment par la collaboration qu'il entretient avec le peintre lucernois Hans Erni. Il réalise avec lui une mission en Mauritanie de 1950 à 1951 durant laquelle la sensibilité et l'art du

---

<sup>41</sup> JACOBI, Daniel, « L'esthétique de l'exposition selon GHR et la captation du regard » - MONTPETIT, Raymond, « Georges Henri Rivière, la muséographie et le design d'exposition, 1930-1970 », in Serge Chaumier, Jean-Claude Duclos (sous la dir.), *Georges Henri Rivière, une muséologie humaniste*, Paris, Editions Complicités, coll. Muséo-Expographie/OCIM, 2019, p. 57 et 131.

<sup>42</sup> Cité dans GORGUS, Nina, *op. cit.*, p. 171. Dossier ATP, Musée, Salles d'expositions temporaires, 1947, Jacques Barré-GHR, 14/5/1947, Archives du MNATP.

peintre participent pleinement à l'observation ethnographique. Les deux hommes conçoivent ensemble l'exposition relative à cette mission et Hans Erni réalise deux peintures murales dans la salle dédiée à cette présentation. Pour Jean Gabus, ces peintures partagent « l'émotion de la vie que la muséographie seule ne pouvait retransmettre »<sup>43</sup>. Le regard du peintre et la représentation sensible des gestes, des attitudes et des émotions du peuple maure donnent une dimension plus humaine à l'exposition. À ce titre, Jean Gabus cite Hans Erni et rappelle que la peinture n'est pas simplement un assemblage de formes et de couleurs mais qu'« "il importe de dire ce qu'il y a derrière cette forme, derrière cette couleur, ce qui les explique..." » Ainsi l'art rejoint la science »<sup>44</sup>. Il exprime ainsi que l'art et l'ethnographie sont complémentaires et se rejoignent dans cette recherche de représentation et d'explicitation de ce qui anime l'homme. Cette interconnexion est symboliquement représentée par la grande fresque qu'Hans Erni réalise en 1954 sur la façade nord du Musée dynamique de Neuchâtel, intitulée *Les Conquêtes de l'homme*. Explorant également les liens qui peuvent s'établir entre la création artistique, l'ethnographie et l'anthropologie, Harald Szeemann organise plusieurs expositions qui témoignent de son approche interdisciplinaire.

Dès 1961, Harald Szeemann expose à la Kunsthalle de Berne des copies de peintures rupestres préhistoriques réalisées par Henri Lhote lors de son expédition au Sahara. En 1962, il consacre une exposition aux marionnettes populaires européennes et asiatiques, incluant également le théâtre expérimental contemporain. La même année, il expose l'art tibétain puis les productions de malades mentaux en 1963 et les ex-voto en 1964. En 1967, il expose de multiples productions relatives à la science-fiction. En 1974, il organise une exposition sur son grand-père dans un appartement qui recrée son lieu de vie. Toutes ces expositions présentent d'autres champs de la création qui sont davantage exposés dans des musées d'ethnographie que dans les musées d'art. Harald Szeemann explore les origines et les marges de l'art afin de comprendre ce qui nourrit la création contemporaine. Les thèmes de ses expositions sont résolument ethnographiques ou plus largement anthropologiques. En 1969, il expose des artistes qui repoussent les limites de l'art et qui se concentrent sur le processus et le geste. L'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* marque notamment l'anthropologue Jacques Hainard qui est fasciné par cette prise de liberté face à l'institution muséale. La *documenta 5* qu'Harald Szeemann organise en 1972 ou *Les Machines célibataires* qu'il expose en 1975 délivrent quant à elles une lecture structuraliste de la

---

<sup>43</sup> GABUS, Jean, Rapport du Musée d'ethnographie, *Bibliothèques et musées de la ville de Neuchâtel*, 1954, p. 74.

<sup>44</sup> GABUS, Jean, *L'objet témoin : les références d'une civilisation par l'objet*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1975, p. 177.

création contemporaine. En 1978, l'exposition *Monte Verità* est qualifiée par le commissaire d'exposition d'« anthropologie locale contribuant à la redécouverte d'une topographie moderne sacrée ». Son propos est avant tout documentaire. Dans cet objectif, le parcours de l'exposition présente une maquette topographique, plusieurs photographies, des affiches et de nombreux ouvrages au milieu de certaines productions. À l'inverse de Georges Henri Rivière et Jean Gabus qui se tournent vers des expositions plus épurées, plus esthétiques ou plus scénographiques, Harald Szeemann renoue avec certains types de présentations utilisés dans les premiers musées d'ethnographie. Lors de l'exposition *Grand-père, un aventurier comme vous et moi* en 1974, il recompose l'appartement de son grand-père dont le procédé avoisine celui de la reconstitution ou du diorama. Pour l'exposition *Science-fiction* en 1967, il accumule de nombreux objets et fanzines jusqu'à être accusé de « néglig[er] les règles les plus élémentaires de la correction muséographique »<sup>45</sup>. Cette inversion qui s'opère entre la muséographie de l'ethnographie et l'expographie de l'art mène à se demander si l'exposition n'est pas un dispositif fondamentalement interdisciplinaire.

Est-ce un pléonasme de parler de muséographie interdisciplinaire ? Certains types de présentation sont-ils nécessairement rattachés à une discipline, ne peuvent-ils pas servir différents propos ? C'est ce qu'expérimentent de plus en plus différents musées, à l'appui de l'exemple du Musée d'Orsay qui allie l'approche esthétique, historique et sociale. À l'origine mis en question par les sciences humaines, le musée met aujourd'hui de plus en plus à l'épreuve les différentes disciplines et leur capacité de collaboration afin de renouveler la connaissance issue des œuvres.

---

<sup>45</sup> Lettre envoyée au Musée des Arts Décoratifs par un visiteur critiquant l'exposition *Science-fiction*, 3 décembre 1967, Archives du Musée des Arts décoratifs.

# **Le musée et l'exposition à l'épreuve des sciences humaines. Etude des croisements entre l'art, l'ethnologie et l'anthropologie de Georges Henri Rivière et Jean Gabus à Harald Szeemann**

## **Résumé**

Cette thèse s'attache à mettre en évidence les échanges entre l'art, l'ethnologie et l'anthropologie dans le cadre de l'exposition, des années 1930 aux années 1970. Elle s'appuie sur l'étude de trois grandes figures : Georges Henri Rivière, conservateur au musée d'ethnographie à Paris, son homologue Jean Gabus à Neuchâtel, et le commissaire d'exposition bernois Harald Szeemann. Les enjeux de cette étude sont multiples. Il s'agit d'abord de préciser la nature des échanges, plus ou moins directs, qui ont pu avoir lieu entre ces trois hommes et dans quelle mesure chacun s'est intéressé à la discipline de l'autre. La chronologie retenue, des années 1930 aux années 1970, ne semble pas évidente car elle comprend une période troublée par la Seconde Guerre mondiale. Harald Szeemann exerce en effet dans un contexte différent de celui des deux conservateurs. Et pourtant, ces années mouvementées sont aussi celles de l'évolution de l'ethnologie et de l'art vers des questionnements plus anthropologiques. L'enjeu ici est de démontrer que l'écart des années permet d'entrevoir une mutation tout à fait cohérente. Pour tenter de répondre à ces questionnements, cette étude s'intéressera tout d'abord aux moyens mis en œuvre et aux théories élaborées afin de porter un regard plus réflexif sur l'art au musée. Une deuxième partie détaillera les échanges disciplinaires visibles dans la muséographie des expositions organisées par les deux conservateurs et le commissaire d'exposition. Enfin, une dernière partie explorera ce que ces échanges disciplinaires mettent en jeu à l'échelle de la collection, de l'objet puis de l'œuvre au sein de l'exposition.

**Mots-clés :** histoire de l'art ; art contemporain ; anthropologie ; ethnologie ; Georges Henri Rivière (1897-1985) ; Jean Gabus (1908-1992) ; Harald Szeemann (1944-2005) ; exposition ; muséographie ; muséologie.

# **The museum and the exhibition put to the test by the human sciences. Study of the intersections between art, ethnology and anthropology from Georges Henri Rivière and Jean Gabus to Harald Szeemann.**

## **Summary**

This thesis seeks to highlight the exchanges between art, ethnology and anthropology in the context of the exhibition, from the 1930s to the 1970s. It is based on the study of three major figures: Georges Henri Rivière, curator at the Musée d'Ethnographie in Paris, his counterpart Jean Gabus in Neuchâtel, and the Bernese exhibition curator Harald Szeemann. The challenges of this study are multiple. First, it is a question of specifying the nature of the more or less direct exchanges, which could have taken place between these three men and of determining to what extent each was interested in the other's subject. The chronology chosen, from the 1930s to the 1970s, does not seem obvious because it includes a period undermined by the Second World War. Harald Szeemann worked in a different context from the one of the two museum curators. And yet, these eventful years are also those of the evolution of ethnology and art towards more anthropological questions. The challenge here is to demonstrate that the gap between the years allows us to catch a glimpse of a completely coherent mutation. To try to answer these questions, this study will first focus on the means implemented and the theories developed in order to take a more reflexive look at art in the museum. A second part will detail the visible disciplinary exchanges in the museography of the exhibitions organized by the two curators and the exhibition curator. Finally, a last part will explore what these disciplinary exchanges bring into play on the scale of the collection, the object and then the work within the exhibition.

**Keywords :** history of art ; contemporary art ; anthropology ; ethnology ; Georges Henri Rivière (1897-1985) ; Jean Gabus (1908-1992) ; Harald Szeemann (1944-2005) ; exhibition ; museography ; museology.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

**ÉCOLE DOCTORALE : 124**

ED 124 – Histoire de l'art et Archéologie

Sorbonne Université - Faculté des Lettres ; Galerie Colbert-INHA, 2, rue Vivienne, 75002 Paris, FRANCE.

**DISCIPLINE :** Histoire de l'art