

“THE SOCIAL LIFE” OF (PLUNDERED) THINGS. LES CONTRAINTES DU PACTE DE CONFIANCE DU “DONNER À VOIR”¹

Cristiana Panella

Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren

Le caractère marchand des objets archéologiques et ethnographiques représente un aspect incommode des sciences humaines et sociales en raison de l'étroit rapport entre valorisation marchande et classification stylistique, de la séparation entre la connotation formelle des objets et leur fonction (Hardin 1993). A ces éléments s'ajoute une conception atemporelle de l'art (Steiner 1994, Arnoldi, Geary & Hardin 1996) qui fait abstraction des actes de production inscrits dans l'acheminement des objets dans les circuits occidentaux. En particulier, le questionnement sur la nature clandestine des réseaux d'écoulement des objets (Heath 1973, Meyer 1975, McIntosh & McIntosh 1986, Schmidt & McIntosh 1996) a déterminé, au cours des années 1990, la médiatisation du débat sur les fouilles clandestines de sites archéologiques (*cf.* Leyten 1995, ICOM 1996, McIntosh & Schmidt 1996, Bedaux 1998) et un intérêt croissant pour l'organisation sociale des filières d'écoulement des objets (Matsuda 1998, Panella 2002, Hollowell 2006, Tjihuis 2006, Kersel 2008).

Dans cet article, je propose un aperçu des enjeux liés à l'occultation et à la banalisation de l'origine clandestine des objets archéologiques. Mon but n'est pas d'alimenter davantage le débat sur la déontologie d'acquisition des musées. J'essaie plutôt de relever quelques contradictions des politiques de muséalisation et d'authentification des “objets trouvés”, à partir du cas des terres cuites anciennes issues du Delta intérieur du Niger, au Mali, dites “de Djenné”². Ma réflexion s'oriente, en particulier, vers le vide épistémologique déterminé par la coupure entre la vie sociale des “objets trouvés” (organisation sociale et rapports hiérarchiques de la

1 La partie en anglais de ce titre constitue une paraphrase du titre du célèbre ouvrage de l'anthropologue Arjun Appadurai : *The Social life of things : commodities in cultural perspective* (Appadurai 1986)

2 Entre les années 1970 et 1980, le marché de l'art achemina, en Europe et aux Etats-Unis, des milliers de terres cuites de la région du Delta intérieur du Niger provenant de réseaux considérés d'abord informels puis clandestins et créa un *pedigree* “Djenné” à haute valeur marchande. J'ai proposé ailleurs une analyse de l'évolution de la surévaluation marchande des terres cuites “Djenné” et la progressive labellisation du Delta intérieur du Niger (Panella 2002, 2004).

filère marchande, biographies des acteurs locaux, création de la valeur, politiques culturelles d'inégalité sociale) et l'approche formelle privilégiée lors de la mise en scène de l'exposition.

Dans la première partie de l'article, j'ébauche le lien entre authenticité, confiance et visibilité dans la création de l'autorité culturelle des musées à travers l'analyse du pouvoir de "vérité esthétique"³ véhiculée par les messages des expositions temporaires. Dans ce cadre, j'essaie de montrer que l'essor de la "vérité esthétique" comporte l'occultation de la vie sociale des objets 'trouvés' et détermine une inversion de sens par rapport à la déclaration de confiance des musées vers leur public. Ma démarche, que je développe dans la deuxième partie, n'envisage pas le caractère contradictoire des politiques d'exposition par rapport à la nature "illicite" des objets. La contradiction concerne plutôt la limitation des perspectives de connaissance déterminée par l'effacement des actes de production de la circulation clandestine des objets par rapport à l'engagement de diffusion des connaissances revendiqué dans la déclaration d'intentions des musées. Dans cette perspective, je propose, dans la troisième partie, une approche globale et pluraliste des faits culturels qui sous-tendent la production des "objets trouvés", centrée sur les acteurs locaux, les actes de production matérielle et symbolique des objets, y compris les actes marchands, et les rapports d'inégalité engagés dans les politiques muséologiques (Sandell 2002). En dernière instance, je montre que, suivant une perspective sociale de diffusion des connaissances, cette pluralité d'actes, de stratégies et d'intentions constitue le chaînon manquant du pacte de confiance des musées vers leur public.

Matérialité, authenticité et "vérité esthétique" : l'économie morale du patrimoine culturel

Malgré le faible impact de la Convention de 1970 et de la Convention Unidroit (1995) sur les pratiques d'écoulement des objets d'origine clandestine, la circulation des "objets trouvés"⁴ constitue un nœud gordien des stratégies de communication des musées qui a déterminé deux politiques d'exposition opposées et parallèles, à savoir la dénonciation des fouilles clandestines et l'occultation de la nature illicite des objets. L'on se remémore le débat sur l'opportunité de présenter des terres cuites "Djenné" et, en général, des objets d'origine clandestine, au lendemain de l'ouverture

3 En s'approchant du "jugement esthétique" kantien, Alexander Gottlieb Baumgarten entend la "vérité esthétique" comme une expérience de connaissance sensible et désintéressée, ce que l'on appelle, en d'autres termes, "art pour l'art". Il oppose ce terme à celui de "vérité logique", ayant également valeur cognitive mais étant régi par la raison (Baumgarten 1988).

4 Je me réfère ici surtout aux objets archéologiques issus de réseaux clandestins acheminés dans les galeries de vente, les musées et les collections privées.

de l'exposition monographique de terres cuites "Djenné", à Rome (1990), et de l'exposition *The Art of a Continent*, à Londres, en 1995 (Coombes 1999)⁵.

Ces prises de position contre l'exposition d'objets à la traçabilité marchande opaque, reflet d'une remise en question de la valeur scientifique des objets issus de fouilles clandestines⁶, avaient suivi, en réalité, une décennie au cours de laquelle la politique courante des musées était l'occultation ou la banalisation⁷ de la nature clandestine des objets archéologiques. Le clivage entre la présentation des objets et le contexte social de leur acheminement dans les circuits occidentaux a été d'autant plus évident au moment où, au cours des années 1980, les fouilles clandestines dans le Delta intérieur du Niger alimentaient massivement les musées et les collections privées. Entre 1980 et 1995, l'essor de l'illégalité des fouilles informelles se développa ainsi parallèlement à la hausse de l'estimation marchande des terres cuites du Delta intérieur du Niger et à leur circulation à travers les expositions temporaires (Panella 2002, 2004). Je me limiterai à citer le cas de l'exposition *Perspectives, Angles on African Art* (1987), organisée par Susan Vogel au Center for African Art, à New York⁸. Le but de cette exposition était de restituer les impressions de dix personnalités de la culture confrontées à une série de photos d'objets africains. L'écrivain James Baldwin (1924-1987) s'exprima ainsi sur un groupe "Djenné", composé d'un hippopotame et de deux personnages :

"I love it. What are they doing there? Everyone looks so calm. Even the animal. He looks tired, philosophical (...). It reminds me of a song we used to sing in church called Peace in the Valley (...). In a sense, yes it offers me a sense of serenity. The Western world is so completely fragmented (...)" (Baldwin in Vogel 1987: 122-123).

D'après l'un de mes collaborateurs de référence, ce groupe anthropo-zoomorphe aurait été déterré à Débéna⁹, près du village de Pondori, dans le Delta intérieur du Niger (Panella 2002). La zone de Pondori est bien connue pour la présence

5 La présentation, au Musée de l'Homme, du film documentaire de Wouter Van Beek et Nigel Evans *The African King* (1990), portant sur les réseaux d'écoulement locaux et internationaux des terres cuites anciennes du Delta intérieur du Niger, déclencha les réactions farouches d'un marchand parisien bien connu, plaque tournante, à l'époque, du commerce de terres cuites maliennes (Jean Rouch, comm. pers. Paris, juillet 1996). L'exposition du Musée national du Mali d'objets archéologiques collectés sur des sites pillés (Ravenhill 1984) et l'exposition itinérante *Vallées du Niger* (1993-1994) constituent deux exemples de la dénonciation des fouilles clandestines de sites archéologiques par les musées.

6 Je me réfère, en particulier, à une conversation que j'ai eue avec l'historien Jean Devisse, à Paris, en septembre 1992.

7 Les exemples de l'occultation ou de la banalisation de l'écoulement clandestin des terres cuites pourraient se multiplier. A propos de l'exposition d'une série de bronzes à la galerie Daffos et Estournel à Paris, Raoul Lehuard écrivait : *"(...). Ils avaient réuni à cette occasion un superbe lot de figurines en bronze du Mali, venant de fouilles archéologiques : des personnages agenouillés, dans l'aptitude des œuvres en terre cuite exhumées dans les chantiers de Djenné, Mopti, Ségou et Tombouctou (...)"* (Lehuard 1986 : 43).

8 Vogel (dir.) 1987.

9 Cet informateur, un antiquaire installé dans la région de Mopti, a reconnu la pièce à partir de reproductions photographiques.

d'hippopotames dans le Bani (Daget 1949)¹⁰, dont témoigne une production importante de terres cuites anciennes représentant des hippopotames (Panella, Schmidt, Polet & Bedaux 2005).

Dans *Trust and Power*, Niklas Luhmann propose une analyse sociologique des implications collectives et individuelles de la construction de la confiance et de la perception de l'autorité, dans le cas spécifique, de l'autorité esthétique. Celle-ci sous-tend toujours une représentation de la complexité qui n'est pas représentée en détail, où l'expérience factuelle est liée à d'autres possibilités irréalisées : *"the world gains unity solely from the boundaries of this et caetera"* (Luhmann 1973 : 52), rendues "réelles" par les sentiments. Dans le cas de l'expérience sensible des objets, l'occultation de la nature clandestine des objets constitue l' *"et caetera"* de l'expérience sensible¹¹. En raison de leur nature fixe, inélastique et non-transférable, les sentiments essaient, d'après Luhmann, de s'immuniser contre la réfutation, jouant ainsi le rôle d'outils de simplification du réel. Par conséquent, toute rupture de la relation émotionnelle restaurerait l'écrasante complexité du monde (Luhmann 1973 : 81), comme le commentaire de Baldwin semblerait le suggérer.

L'effacement des détails du réel qui est à la base du processus d'archaïsation du passé comporte l'écart temporel entre les actes de production et d'utilisation des objets, en d'autres termes le vécu de l'objet, et leur muséalisation dans une démarche "d'authentification" du passé. La véridicité du passé archaïque est liée au *topos* de l'authenticité. Richard Handler a remarquablement analysé la construction de l'authenticité en Occident. Dans le sillage de Lionel Trilling (Trilling 1971), Handler présente l'authenticité comme ce qui a trait à l'existence individuelle en dehors du rôle social que chaque individu joue dans sa société. Dans ce processus d'individualisation, un aspect important dans l'analyse de Trilling est le lien entre authenticité et sincérité (Handler 1986). Ainsi, le musée est-il envisagé comme *"le temple de l'authenticité" en raison d'une promotion affichée de l'expérience individuelle des objets d'art. Cette rencontre "unique" de l'individu avec son propre 'vrai' réel ne se limite pas, d'ailleurs, à l'expérience esthétique des objets. "For those who cannot stomach art, or afford it – écrit Handler - there is always the ethnic restaurant, where we can physically ingest the authenticity of others in order to renew our own* (Handler 1986 : 4). Cependant, dans le cas des objets, ceux-ci véhiculent en eux-mêmes une 'vérité esthétique' qui, en tant que "vérité", contient aussi une dimension éthique véhiculée par la force évocative de leur nature matérielle. Dans l'analyse qui suit, j'essayerai de montrer que, en tant que

10 Daget écrit qu'"autrefois" les Bozo pratiquaient la chasse à l'hippopotame à l'aide d'un harpon empoisonné appelé *tan*. Cette chasse aurait été dangereuse à cause des réactions de l'hippopotame blessé. Étant donné la raréfaction des hippopotames "autrefois abondants", la chasse à ces animaux aurait été interdite (Daget 1949).

11 Dans le cas des terres cuites "Djenné", ce processus d'occultation s'est produit à travers une démarche de stérilisation de la vie sociale des objets, évidente dans les mentions d'emprunt qui les ont accompagnés lors d'expositions temporaires et de ventes aux enchères : "objet trouvé", "objet decontextualisé", "objet de fouille", ou encore "don" ou "collection privée".

détenteurs et arbitres de la condition juridique et esthétique des objets, les musées exploitent la connotation éthique de l'expérience sensible de l'objet comme élément prioritaire de construction de la confiance auprès de leur public.

“Donner à voir” : le pacte de confiance des musées

L'effacement du parcours social qui achemine les objets d'origine clandestine dans les musées ne me semble pas concerner prioritairement l'enjeu déontologique des modalités d'acquisition, mais relever plutôt d'un problème épistémologique concernant l'objet exposé et la nature de sa réception. Après l'essor des approches cosmopolites dans le débat sur la restitution de biens culturels (Appiah 2005, 2007), la politique d'occultation des musées a été remplacée par l'affichage d'un choix de camp censé rétablir l'autonomie de l'expérience esthétique de l'art avec une variante : considérer l'expérience sensible comme outil d'agrément déontologique universel. Cette approche s'inscrit dans l'évolution du concept de patrimoine culturel au sein des *museum studies*. Au cours des années 1990, le concept juridique de 'bien culturel' a, progressivement, laissé la place à une connotation éthique du patrimoine fondée sur la transmissibilité et la pérennisation de l'"héritage culturel" (Bindé in Appadurai 2001)¹² alimentée, dans la deuxième moitié des années 1990, par les politiques de patrimonialisation des paysages culturels dits 'immatériels' (Smith & Akagawa eds 2009) et la création des "trésors humains" par l'Unesco. Le récent livre édité par le président et directeur de l'Art Institute de Chicago, James Cuno, *Whose Culture? The promise of museums and the debate over antiquities* (Cuno dir. 2009) témoigne de ce virage humaniste des critères de sélection du World Heritage Centre. L'ouvrage propose une série d'essais rédigés, dans la plupart des cas, par des directeurs de musées et des conservateurs, autour du thème de l'acquisition d'objets d'antiquité. Dans l'ensemble, les auteurs soutiennent une vision universaliste de la mise en exposition des objets en raison de laquelle l'émotion provoquée par l'expérience esthétique des objets suffirait, en elle-même, à faire abstraction des modalités d'acheminement de ceux-ci. De surcroît, cette vision témoignerait de la bonne foi des musées, engagés à sélectionner des objets 'beaux' et (donc) 'bons', ce qui revient à une conception de l'expérience sensible en tant qu'outil d'agrément déontologique. Dans cette logique, la réception des objets de la part du public répondrait à un acte de confiance implicite vers les modalités d'acquisition des musées : "(...) *The responsible acquisition of antiquities is something the public has entrusted our museum to do. It's part of the public's trust in our museum (...)*" (Cuno dir. 2009: 12).

Les contraintes de cette déclaration de "confiance" et de "responsabilité" se manifestent dans l'un des articles qui composent l'ouvrage de Cuno, *To shape the Citizens of « That Great City, The World »*. L'auteur Neil MacGregor, directeur du *British Museum*, affirme que le contexte du musée permet à son public de penser et d'imaginer des histoires différentes de celles conçues au départ (MacGregor 2009).

12 Pour une critique de l'approche universaliste de l'Unesco, voir Taylor 2009.

Comme démonstration, il présente l'exemple du 'trône d'armes' mozambicain, acheté, en 2002, par le British Museum. Commandée, il y a une dizaine d'années, par l'évêque anglican du Sud Mozambique, cette œuvre se compose d'armes automatiques, dont des AK47, rendues par les paysans, après la guerre civile, en échange d'outils de travail. D'après MacGregor, à travers ce projet de réhabilitation sociale, l'évêque voulait non seulement mettre les armes hors circuit mais aussi rendre cette démarche visible. Un deuxième exemple proposé par l'auteur à faveur d'une valeur universelle des œuvres africaines est représenté par les plaques en bronze du royaume du Bénin saccagées lors de l'«expédition punitive» britannique de 1897 et vendues à plusieurs musées et collections privées européens et nord-américains¹³. Dans ce cas, MacGregor ne pose pas l'accent sur la réaction du public mais sur le contexte politique au sein duquel l'expédition fut menée et justifiée.

Par rapport au message de fond de l'ouvrage, à savoir le bien-fondé de la circulation d'objets d'origine inconnue, illégale ou issus de "butins de guerre", les exemples proposés par MacGregor au nom de l'universalisme de l'art n'apparaissent pas véritablement pertinents. Le trafic international d'armes qui sous-tend la matérialité du 'trône' et sa vie sociale ne concerne qu'indirectement la déontologie de collecte du British Museum. Les armes qui composent le trône n'ont pas été achetées par ce musée en tant qu'armes mais en tant qu'objets de réification de la guerre. En d'autres termes, il n'y a pas de lien direct entre la présence des armes au *British Museum* et la nature clandestine/illégale de leur vie sociale. De même, dans le cas des plaques edo du palais royal de Benin City, il s'agit d'un pillage que, malgré le débat sur la restitution des "butins de guerre" (Lewis 2005, Merryman 2006), l'on considère, dans les faits, comme relevant d'un patrimoine britannique naturalisé, donc en dehors de la gamme d'objets considérés comme pillés à la suite d'une filière clandestine et/ou illégale alimentée par le collectionnisme privé et institutionnel¹⁴.

Bien qu'issus d'un évident contexte de commerce illicite (les armes) et de saccage lucratif (les plaques), ces deux exemples véhiculent donc un sens inversé par rapport à la démarche de confiance envers le public prônée dans l'ouvrage. Dans le premier cas, l'inversion du sens réside en un écart d'ordre ontologique (trafic mais pas d'objets 'd'art') ; dans le deuxième cas, elle réside en un écart d'ordre temporel et juridique (objets 'd'art' mais, en perspective, pas issus d'un véritable trafic). Au niveau de la réception par le public, cette inversion du sens s'enrichit d'un aspect spéculaire et contraire. Dans le cas du 'trône', son pouvoir en tant qu'œuvre 'd'art' se dégage de

13 Des 2400 objets pillés, 580 furent acheminés à Berlin, 280 au British Museum, 227 rejoignirent la Pitt Rivers Collection (Rushmore), 197 Hambourg, 182 Dresde, 167 Vienne, 98 Leiden, 87 Lypsie, 80 Stuttgart, 76 Cologne et 51 Frankfort. <http://www.museum-security.org>. Consulté le 19 mars 2010. Entre 2007 et 2008, 300 de ces objets furent présentés dans le cadre de l'exposition itinérante *Benin Kings and Rituals Court Arts from Nigeria* (Vienne, Paris, Berlin et Chicago).

14 A propos du débat houleux sur la restitution des œuvres du Nigeria, voir le courrier adressé par Edun Akenzua à l'Art Institute of Chicago (lettre du 9 septembre 2008) et la demande de restitution de Kwame Opoku : *Formal demand for the return of Benin bronze : will western museums now return some of the looted/stolen Benin artefacts ?*. <http://www.afrikanet.info/>. Consulté le 30 avril 2010.

l'écart entre la fonction de départ de ses composantes en tant qu'armes, relevant d'une sphère de valeurs morales et économiques perceptibles par le grand public, ne serait-ce qu'en raison de la surmédiatisation des images de guerre, et leur nouvelle identité de signes, vecteurs d'une éthicité liée à leur fonction de signifiants contre la guerre. En revanche, dans le cas des plaques edo, leur pouvoir en tant qu'œuvres relève de l'absence de perception, plutôt que d'information, de leur contexte d'origine. Elles sont perçues, d'après MacGregor, en vertu de la stupeur suscitée par l'écart entre leur plastique 'occidentale' et leur origine africaine, confirmant, d'après l'auteur, leur rôle de vecteurs de l'approche universaliste de l'art revendiquée par l'ouvrage.

“Vérité esthétique” et confiance

Ces quelques éléments que je viens d'illustrer interpellent sur les mécanismes d'établissement de la confiance dans un contexte épistémologique contradictoire. Contrairement à la confiance sous contrainte des contrats interpersonnels (*trust*), l'expérience de la “vérité esthétique” comporte un libre choix qui sous-entend une certitude relative du bien-fondé de la démarche de confiance (*confidence*)¹⁵ à partir d'informations et de critères de jugement de valeurs qui constituent l'*habitus*¹⁶ de la production culturelle. Cependant, l'application des critères de valeurs qui composent l'*habitus* esthétique ne considère pas les actes de production de la mise en scène de l'objet. L'acte de confiance acquiert *un relief particulier dans des conditions d'ignorance ou d'incertitude par rapport à des actions inconnues ou inconnaissables* (Gambetta 1988 : 218)¹⁷. Par conséquent, à la différence des contrats de confiance interpersonnels, qui sous-entendent une connaissance, ne serait-ce que partielle pour certains des acteurs, des conditions du contrat, dans la muséalisation des objets “trouvés” le principe de vérité esthétique suffit à créer chez le public l'acquis de la “bonté” de la démarche d'exposition des objets bien que celle-ci passe par l'occultation des étapes de construction du ‘donner à voir’ de ces mêmes objets. Ce constat valide l'affirmation de Luhmann suivant laquelle *la confiance est possible lorsque la vérité est possible*. La “preuve” de vérité constitue ainsi le produit d'une dynamique relationnelle à partir d'une dimension épistémologique collective inconsciente, d'un substrat culturel qui est à la base d'un jugement de valeurs esthétique ou moral (Engelke 2009).

La vérité facilite la réduction de la complexité dans la mesure où chaque individu est en mesure de présumer que les autres tendent à la vérité (Luhmann 1973). De même, la perception de la vérité de l'expérience sensible relève d'une démarche de connaissance intimiste, exclusive et auto-référentielle créée par une synergie entre la mise en scène des musées et l'*habitus* de critères de valeur du public. Ainsi, dans le processus d'individualisation de l'expérience esthétique, l'objet est considéré comme

15 La théorisation de la différence entre *trust* et *confidence* revient à Luhmann (Luhmann 1973).

16 Pierre Bourdieu définit l'*habitus* comme l'ensemble des usages historiques désignant un système de dispositions acquises, permanentes et génératrices (Bourdieu 1979 : 89).

17 La traduction de l'anglais est de l'auteure.

une “preuve” de vérité, et donc de confiance, en raison d’un pouvoir relationnel intrinsèque. La ‘vérité esthétique’, la rhétorique du passé et le recours aux techniques d’authentification répondent ainsi à une conception de la culture comme découverte objective et non comme construction à travers des actes d’interprétation sociale (Handler 2003).

Le lien entre authenticité, vérité et confiance scellé par l’expérience sensible des objets peut constituer un élément de compréhension du pourquoi le public s’interroge sur l’origine des armes ou des *blood diamonds* et non sur les modalités d’acheminement des objets d’art. Aussi bien dans le cas du groupe anthropo-zoomorphe “Djenné” que dans ceux présentés par MacGregor, la connaissance des objets dérive du processus d’authentification créé par le rôle du musée en tant qu’agréeur des qualités formelles de l’objet, greffées sur les critères de pedigree du marché de l’art. L’*habitus* du public d’attribuer une dimension éthique à l’objet muséalisé constitue un acquis pour l’établissement du pacte de confiance, et ceci en dépit de la nature officielle ou clandestine des actes de production qui ont acheminé les objets dans les musées. La question réitérée posée par le public au cours de l’exposition itinérante du trône, “comment ces armes sont arrivées jusqu’ici ?”, me semble bien la preuve de l’*habitus* discriminant entre objets et objets ‘d’art’ en raison du fait que, s’agissant d’une œuvre contemporaine, elle ne véhicule pas le décalage entre actes de production, fonction et expérience esthétique imbriqués dans le processus d’archaïsation du passé propre aux objets archéologiques.

Satimbé et les autres : le chaînon manquant du pacte de confiance

Bien que réels, les processus sémiotiques ont besoin, pour se produire, d’un emplacement spatial qui se manifeste, dans le langage, à travers des métaphores physiques (Handler 2003). Dans le discours sur le patrimoine culturel, ces métaphores sont représentées par l’approche objectivante du principe de préservation suivant lequel la culture matérielle peut être “*décrite, circonscrite, inventoriée (...)*”¹⁸. Cependant, alors que cette démarche est relativement aisée dans le cas d’entités physiques, elle devient problématique dans le cas d’activités culturelles “*non-spatiales*” et “*sémiotiques*” (Handler 2003 : 357) telles que les stratégies de survie ou les rapports de pouvoir, soit des agents culturels régis par le caractère contradictoire des actions humaines et les aléas de la contingence temporelle. La mise en scène de cette contradiction constitue, aujourd’hui, le défi d’un tournant social des musées incarné, dans le débat actuel des *museum studies*, par le manifeste du *social work*. Contrairement à la conception kantienne de l’art véhiculée par l’approche universaliste, fondée sur une expérience sensible individuelle et dyadique (objet/visiteur), le *social work* se base sur une conception collective de l’expérience visuelle qui prend en considération non seulement l’objet d’exposition mais aussi son statut et ses effets sociaux au niveau de

18 La traduction de l’anglais est de l’auteur.

la collectivité (Silverman 2010)¹⁹. Dans cette perspective, le musée est conçu, avant tout, comme un espace public modelé et acté par le public et non comme un espace initiatique d'épiphanies atemporelles isolées.

Le questionnement sur le *stigma* social et sa (sous-)représentation et la représentation des groupes sociaux discriminés à travers l'exposition des "histoires cachées" constitueraient un premier pas vers une révision de la représentation de la société dans les musées (Sandell 2002, Silverman 2010) et, par conséquent, de la dichotomie entre actes de production et forme des objets. À l'instar des démarches d'intégration sociale des catégories invisibles du *social work*, telles que les homosexuels ou les handicapés, la présence d'images ou d'interviews de paysans-fouilleurs dans les expositions d'"objets trouvés" serait un choix conséquent par rapport à la déontologie d'acquisition et d'exposition des musées. Pour ne considérer que le cas des "Djenné", jusqu'à maintenant, leur représentation a comporté l'occultation non seulement des actes de production marchande mais aussi de la présence physique des paysans-fouilleurs, stéréotypée, en revanche, en tant que 'pilleurs' à travers les illustrations de presse (Brent 1994)²⁰. Le témoignage de Satimbé, un collaborateur-clé au cours de mes recherches de terrain sur le trafic d'objets archéologiques au Mali (1996-2001), a permis de localiser plus de 200 sites du Delta intérieur du Niger sur lesquels il a fouillé, entre la fin des années 1960 et le début des années 2000 (Panella 2002). Satimbé a dressé une géographie mentale des objets basée sur le paysage moral de son vécu personnel et sur les dynamiques de découverte des terres cuites. À titre d'exemple, il se remémore ses fouilles dans les environs du village de Sahona à partir du fait que, pendant les travaux, faute de moyens financiers, il s'est nourri de vieilles peaux, en les laissant tremper, puis cuire, pendant des heures (Panella 2002). Les décès des fouilleurs dus à la faim, à la soif et à des accidents sont, d'ailleurs, fréquents. Le célèbre *Khun Ram* vendu, en 1991, chez Sotheby's, à 275.000 \$ est connu surtout en raison de la querelle sur son authenticité (Brent 2001). En revanche, l'on ignore que, au cours du transport de ces terres cuites zoomorphes vers Bamako, le véhicule se renversa, provoquant la mort du chauffeur (Panella 2002)²¹.

19 En soutenant une perspective sociale de l'héritage culturel, le *Museum of London Docklands* a abrité, en 2008, une conférence autour du thème *Musées et Réfugiés* (13-14 mars 2008).

20 J'ai analysé la stéréotypisation du 'pilleur' dans deux communications présentées lors de conférences internationales : "Le patrimoine culturel des autres. Développement, néotraditionalisme et conditionnalité au Mali", APAD (Association euro-africaine pour l'anthropologie du changement social), *Development, Liberalism and Modernity: Trajectories for an Anthropology of Social Change*, Tervuren et Louvain-La-Neuve (13-15 décembre 2007) et "The 'capital-pillage' and the Fight Against Poverty in Mali", Conférence annuelle ASA (African Studies Association) (Chicago, 13-16 novembre 2008).

21 En dépit des nombreux exemplaires zoomorphes écoulés sur le marché de l'art, Satimbé affirme que les animaux "mythologiques" déterrés sur le site de Dari furent seulement au nombre de huit (Panella 2002).

Héros et pillleurs : deux revers opposés de la nostalgie

Ces narrations locales de la marginalité constituent une alternative de l'espace-temps du "pillage" objectivé aussi bien à travers les représentations institutionnelles de la lutte contre le pillage qu'à travers la démarche d'occultation esthétisante des politiques d'exposition des "objets trouvés". Celles-ci se base sur l'effacement du contexte socio-temporel des fouilles au bénéfice d'une temporalité de l'illégalité dilatée et aplatie à travers l'emploi du "présent ethnographique". En revanche, les fouilleurs développent une démarche subjective à travers la maîtrise des étapes de leur activité de fouille et d'écoulement des objets. Cela détermine une perception d'éloignement définitif du temps réel de la fouille en raison du pouvoir identitaire imbriqué dans les actes de production des fouilles, que l'on peut reconduire à la dimension temporelle de la nostalgie. Dans son ouvrage *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*, Michael Herzfeld applique le concept de "structural nostalgia" à la rhétorique de la transmission entre génération d'une prétendue harmonie morale héritée du passé mais, en même temps, atemporelle, engagée dans les politiques d'intégration nationale (Herzfeld 2005). Dans le cas du discours officiel sur le pillage, celle-ci a comporté la réification des actions humaines liées à l'activité de fouille au bénéfice de la "rhétorique matérielle" des images des traces de pillage. En revanche, dans le cas des paysans-fouilleurs, la dimension de la nostalgie ne comporte pas la transmissibilité d'une éthique collective. Elle se résume plutôt en un sentiment de perte d'une harmonie morale déclinée à travers les valeurs de l'acceptation du risque, de l'esprit d'endurance et du partage, que l'on peut, en dernière instance, reconduire à une éthique individuelle du honneur.

Ces trajectoires de héroïsation révèlent les rapports d'inégalité imbriqués dans les politiques de création et de sauvegarde du patrimoine culturel. Ceux-ci se matérialisent, d'une part, à travers une tendance plus générale à la réification des objets et des êtres humains (Vandenberghé 2002) dans le cadre d'une conception néolibérale de la culture basée sur la visibilité économique et intellectuelle. D'autre part, ils affleurent de l'inégalité économique qui régit la chaîne internationale du commerce d'"objets trouvés" dont la croissance exponentielle des prix d'achat au fil des différentes étapes d'écoulement : paysans/intermédiaires, intermédiaires/antiquaires locaux/antiquaires locaux/marchands occidentaux/marchands occidentaux/collectionneurs et musées occidentaux, constitue, sans doute, l'exemple le plus éclairant (Brodie 1998). Dans ce sens, l'on peut définir les paysans-fouilleurs des *shadow groups* en raison, d'une part, des rapports d'inégalité imbriqués dans l'organisation sociale des maillons d'écoulement ruraux (Panella 2010) et, d'autre part, de leur non-visibilité dans les mécanismes de production et de circulation du patrimoine culturel, ceux-ci comportant l'effacement des dynamiques sociales des réseaux d'écoulement ruraux (hiérarchies, économie familiale, trajectoires individuelles). L'absence totale de liens entre 'mise en scène' du patrimoine culturel et quotidien des économies familiales paysannes pérennise ainsi la dichotomie entre élites urbaines de la culture et arrière-

pays et l'homogénéisation des catégories d'acteurs et des stratégies économiques locales engagées dans le commerce d'objets²².

Les musées d'objets, une anomalie des sciences sociales ?

Le parallèle entre la terre cuite anthropo-zoomorphe "Djenné" et le 'trône' d'armes montre que la contradiction épistémologique de l'exposition des "objets trouvés" relève de l'effacement des actes de production des objets. Le malaise du "donner à voir" dérive du fait que la fonction des objets anciens en tant que biens de consommation comporte la prise en compte d'une série d'actes de production marchande (dynamiques de déterrement, d'écoulement, d'expatriation) qui comblent l'écart temporel entre la période de fabrication et d'utilisation de l'objet et sa découverte par le public des musées. Cette démarche est, pourtant, contraire au processus d'objectivation des musées qui sous-entend l'archaïsation du passé et la production de la "vérité esthétique".

L'absence de reconstitution et, finalement, de représentativité des actes de production de la vie marchande des objets dans la "muséalisation" des objets d'origine clandestine interpelle sur les critères de sélection des messages, autant que des objets, véhiculés par les musées et, finalement, sur le sens de la muséologie, en particulier des musées ethnographiques, au sein des sciences sociales. Au-delà des implications épistémologiques que je viens de mentionner, l'acquis de l'évidence éthique des objets "trouvés" en vertu de la labellisation d'ordre esthétique et déontologique des musées me semble révéler une anomalie de la muséologie par rapport à l'approche méthodologique des sciences sociales auxquelles elle appartient²³, à savoir la communication des démarches de collecte et de production de son objet. Dans les sciences nomologiques la construction de l'objet se fait à travers un processus déductif qui, finalement, construit son objet d'analyse. En revanche, dans le cas d'un essai socio-anthropologique, la question est de savoir par quelles modalités la collecte des données (objets, témoignages oraux ou écrits) et la production des savoirs ont été générées.

Dans le domaine muséographique, l'exposition d'objets sous-entend également un processus de production, un objet dans une vitrine étant le résultat d'une démarche de sélection, d'appropriation et de "mutation culturelle". La question du pourquoi

22 Ce paragraphe sur la nostalgie a été extrait d'une communication que j'ai présentée, en 2009, à l'occasion de la conférence annuelle de l'*African Studies Association* (ASA) (New Orleans, 17-20 novembre) : "Heroes and Looters as « imagined communities ». The Creation of Illegality in the Rhetoric of Malian Cultural Heritage : Narratives from the Margin".

23 J'utilise ici le terme "sciences sociales" en me référant à la définition proposée par Jean-Claude Passeron dans *Raisonnement Sociologique* (Passeron 2005). Passeron fait la distinction entre les sciences sociales, qui définissent un objet particulier qui agit au sein d'une temporalité contingente (sciences déictiques), et les sciences naturelles, qui emploient l'hypothèse et la déduction dans un contexte spatio-temporel continu (sciences nomologiques). Dans ce cadre, il considère toutes les sciences sociales, dont les sciences humaines, comme des sciences historiques.

des spécimens donnés qui composent les collections des musées ont été collectés se pose lorsque l'on constate que la formalisation progressive des politiques de collecte a eu un impact minime sur le volume des acquisitions, issues de choix éloignés dans le temps et régies par des critères de sélection obscurs (Fleming 2002). En même temps, à l'instar des autres sciences sociales, la muséologie est censée se confronter à la restitution de la dimension temporelle de l'objet. Contrairement à la démarche de validation des sciences naturelles, basée sur une démarche d'induction atemporelle, les sciences sociales, liées à la temporalité des actions humaines, doivent rendre manifeste cette contingence du réel. Elles seront d'autant plus crédibles qu'elles étaleront, tel un jeu de poupées russes, le plus grand nombre de domaines du 'réel' agencés, au cours de la démarche de collecte, dans la fabrication de l'objet de recherche. Cette transparence des trajectoires de collecte, relevant du "pacte ethnographique" de la recherche de terrain (Olivier de Sardan 2008), valide la restitution du réel tel qu'il a été sélectionné par l'enquête et l'authentifie.

La collection De Ménil : ordonner la contradiction

Dans les pages précédentes, j'ai essayé de montrer que le décalage entre la démarche d'appropriation juridique et symbolique des objets (datation, détection, dates d'acquisition) et l'opacité de l'information sur leurs dynamiques d'écoulement et d'identification produit un court-circuit dans le processus épistémologique imbriqué dans le devoir de diffusion des connaissances des musées, en raison de l'absence de transparence des actes de production de la vie sociale des objets.

Le cas du récent projet de recensement et de digitalisation des terres cuites "Djenné" par la Fondation de Ménil (Houston) est fort représentatif à cet égard. La collection de John et Dominique de Menil, entamée dans les années 1930, compte 16 000 objets dont un millier provenant d'Afrique. Parmi ces derniers figurent plusieurs terres cuites "Djenné", acquises entre les années 1960 et 1980. Quatre exemplaires, ainsi qu'un personnage en bronze "Djenné", auraient été achetés, à la fin des années 1970, à Bruxelles, chez Philippe Guimiot (van Dyke 2007). A l'instar de la totalité des terres cuites "Djenné" détenues par les musées nord-américains et européens, les "Djenné" de Ménil sont issues de réseaux clandestins.

D'après Kristina van Dyke, conservateur des collections africaines de la fondation, le but du projet est d'établir des styles iconographiques régionaux (van Dyke 2007a, 2008), jusqu'à aujourd'hui absents à la suite de l'anonymat des acteurs locaux et des sites de provenance des objets. Le projet de numérisation a comporté des analyses tridimensionnelles des terres cuites au scanner, présentées par le radiologue Marc Ghysels, dans le cadre d'une médiatisation internationale d'envergure, à la dernière conférence de la Mande Studies Association, à Lisbonne, en juin 2008. Au cours de cette présentation, la communication du passage obligé de la nature clandestine des terres cuites a été accompagnée du regret du manque d'informations dû à la perte du contexte d'origine des objets. En revanche, l'essentiel de la communication a été

consacré à la lecture des textures à partir de l'analyse tridimensionnelle des objets au scanner, outil de sélection des objets 'bons' ('vrais' et 'beaux') au détriment des objets 'mauvais' ('faux' et 'pas beaux')²⁴.

Ce projet de création d'une banque de données de "Djenné" suggère que le processus d'objectivation des faits et objets culturels est régi par les mêmes critères de traçabilité et de sélection aussi bien dans le milieu marchand que dans le milieu du patrimoine culturel, suivant une "hiérarchie mondiale de valeurs" confirmant le principe occidental de classification de la culture analysé par Richard Handler (Handler 2003). En revanche, dans les sciences sociales, l'authenticité est une construction sociale qui reflète le monopole d'un pouvoir normatif économique, spirituel ou politique de la part de groupes sociaux donnés. Dans cette optique, la création de l'authenticité et de la confiance glisse d'une dynamique auto-référentielle centrée sur l'objet (*object-oriented*) à une dynamique relationnelle. Dans le cas d'objets issus de réseaux clandestins, ce principe relationnel est censé restituer, à travers l'exposition, la variété des acteurs et des motivations qui sous-tendent les fouilles clandestines, les attentes du public et les stratégies d'exposition des musées dans une démarche polyphonique de construction de l'objet. La production de l'authenticité s'exprime ainsi à travers une démarche contradictoire de promotion de l'expérience individuelle du sensible des objets ("vérité esthétique") et, en même temps, de rationalisation de cette expérience à travers l'établissement de critères d'authenticité standardisés (ancienneté, caractéristiques texturales et minéralogiques, traces d'assemblages, patine) dans le but de produire un *pedigree*. L'approche légaliste de la gestion des "objets trouvés" relève d'une conception objectivante *object-oriented* suivant laquelle l'éthique s'identifie avec le respect des normes à travers une démarche d'aplatissement de la contradiction, qui fait écho, finalement, à la démarche de production sociale de la "vérité esthétique".

Conclusion

A partir des quelques exemples proposés dans cet article, il apparaît, peut-être, manifeste que l'emboîtement de la connaissance des "objets trouvés" dans des critères d'authenticité ou de qualité formelle relève, finalement, de l'anachronisme. La quantité écrasante d'objets d'origine informelle, opaque ou illégale exposés dans les musées du monde montre que l'on ne peut pas réduire la responsabilité du "donner à voir" à une approche normative ("butins de guerre", dates d'entrée des objets²⁵, texture) ou à un universalisme anhistorique. Confirmant le rapport

24 Mon but n'est pas ici de dresser un commentaire de cette présentation, qui a comporté, tout de même, maints aspects fort ambigus dont, à travers l'illustration des résultats des analyses des textures au scanner, l'évidente promotion des "Djenné" de Ménil par rapport à des statuettes provenant d'autres collections.

25 Les Conventions Unesco (1970), Unidroit (1995) ainsi que la convention entre le Mali et les Etats-Unis (1993) ne sont pas rétroactives. Au sujet d'un lot de terres cuites "Djenné" soumises, en 2002, à la douane nord-américaine par le marchand d'art britannique Lance Entwistle, la réponse a été

symbiotique entre débat international et construction de l'illégalité, le *restyling* des "Djenné" de Ménil montre que le binôme éthique/légalité a varié en intensité dans le temps suivant l'estimation marchande des terres cuites et l'évolution des politiques internationales d'agrément des critères du patrimoine. En dernière instance, la polarisation entre valeurs éthiques, assimilées à la légalité, et valeurs non-éthiques, assimilées à l'illégalité du discours sur le patrimoine, se reflète dans les techniques de détection entre "vraies" et "fausses" pièces dans une démarche de déontologisation de la gestion matérielle des terres cuites basée sur la norme, en dépit de la vie sociale clandestine des objets.

Pour conclure, à l'heure actuelle, aussi bien le débat officiel sur la protection du patrimoine que la représentation des objets de pillage dans les musées continuent de s'alimenter d'une réification de la vie sociale des objets qui s'éloigne, dans les faits, des déclarations d'intention cosmopolistes des musées. La présence constante de pièces "Djenné" provenant de collections privées proposées, à bon marché, en vente publique, au cours des dernières années, révèle l'interdépendance entre réseaux marchands et réseaux de sauvegarde du patrimoine culturel dans une logique du maintien de la visibilité économique et intellectuelle de ces deux pôles de pouvoir dans la fabrication et la transmission des connaissances. Pour preuve, aujourd'hui, le débat sur le patrimoine culturel est au point mort. Premièrement, ceci s'essouffle par manque de données de terrain qui permettent de suivre les changements des réseaux d'écoulement locaux et leur impact sur les économies locales. Deuxièmement, à la suite du caractère non-rétroactif de la législation internationale (Convention Unesco 1970, Convention Unidroit 1995), ce débat perd de son sens en raison du pacte de non-ingérence entre réseaux clandestins d'acheminement des objets et réseaux de circulation officiels de ces mêmes objets. Le décalage entre les orientations du Code d'Éthique ICOM (2004) et l'état de fait des modalités d'acquisition des collections archéologiques des musées est tel qu'il représente une contradiction éclatante par rapport à la confiance manifestée par le public occidental envers ses musées (Brodie 2006) et confirme, en dépit de tout discours déontologique, le pacte de non-ingérence entre marché de l'art, musées et discours académique sur le patrimoine culturel.

En revanche, la mise en scène de la contradiction véhiculée par le *social work* justifierait le rôle des musées en tant que révélateurs des sphères hétérogènes d'agencement et d'attribution de valeur de la culture matérielle et vecteurs du changement social, et répondrait, en outre, au principe de transparence de la

la suivante : "Noting that the sculptures were out of Mali prior to the import restrictions effective September 23, 1993, the sculptures are admissible into the United States."

<http://www.faqs.org/rulings/rulings2002NY187402.html>. Consulté le 21/10/2009. Preuve aussi en est la quantité de terres cuites "Djenné" écoulées, entre 2007 et 2009, lors de ventes aux enchères en France et en Belgique. Suivant le communiqué de presse du BRAFA 2009 (Brussels Antiques & Fine Arts Fair), "L'art africain a toujours la cote à Bruxelles, comme peuvent en témoigner Pierre Dartevelle et Patric Didier Claeys, dont les principaux lots phares ont été vendus sur catalogue avant le début de la foire. Mais les acquéreurs se sont aussi pressés d'emporter une grande statue Djenné en terre cuite (Mali) chez le premier, ou un petit ivoire Pende du XIX^e s. chez le second." <http://www.brafa.be>. Consulté le 23/02/2010.

démarche de production de l'objet des sciences sociales. "The greatest treasures of culture – écrit Lois Silverman – are not sculptures or specimens, but rather, human relationship" (Silverman 2010: 155). Il serait, peut-être, dans l'air du temps que les musées délaissassent le *topos* de l'authenticité et de l'universalisme de la forme à faveur du concept d'empathie, vecteur des résonances cachées de la contradiction du monde et des actes de production anonymes qui les régissent.

Bibliographie

- APPADURAI A., 1986 – *The Social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge: Cambridge University Press.
- APPIAH K.A., 2005 - *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton University Press.
- APPIAH K.A., 2009 - *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. Norton & Company, New York, London.
- ARNOLDI M.J., GEARY C.M. & HARDIN K.L. (éditeurs), 1996 - *African Material Culture*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- BAUMGARTEN A.G., 1988 - *Esthétique*. (Présentation de J-Y Pranchère), L'Herne, Paris.
- BEDAUX R., 1998 - *Rendez-nous notre bélier. Het behoud van cultureel erfgoed in Mali*, Leiden: CNWS.
- BINDÉ J., 2001 - Towards an Ethics of the Future. In : Appadurai, A. (éd.) *Globalization*, Duke University Press: 90-113, Durham and London.
- BRENT M., 1994 - The Rape of Mali. *Archaeology*, may/june 1994: 26-35.
- BRENT M., 2001 - Faking African Art. *Archaeology*, 54 (1): 27-32.
- BOURDIEU P., 1979 - *Le sens pratique*. Les Editions de Minuit, Paris.
- BRODIE N., 1998 - Pity the poor middlemen. *Culture Without Context* (Newsletter of the IARC), 3: 4-6.
- BRODIE N., 2006 - An Archaeologist's View of the Trade in Unprovenanced Antiquities. In Hoffman (éd) 2005. *Art and Cultural Heritage. Law, Policy and Practice*, Cambridge University Press, pp. 52-63.
- COOMBES A.E., 1999 - L'objet de la traduction : notes sur "l'art" et l'autonomie dans un contexte post-colonial. *Cahiers d'Etudes Africaines*, 34 (3-4), 155-156 : 617-634.
- CUNO J. (éd), 2009 - *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate Over Antiquities*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- DAGET J., 1949 - La pêche dans le Delta central du Niger. *Journal de la Soc. Des Africanistes*, 19 (19-1): 1-79.
- VAN DYKE K., 2007 - The Menil Collection. Houston, Texas. *African Arts*, 40 (3): 36-49.
- VAN DYKE K., 2007a. - Demanding Objects. Malian antiquities and Western scholarship. *Res*, 52: 141-152.
- VAN DYKE K., 2008 - Sculptures figuratives en terre cuite. In : Maurin & Bastiau édés *Terres cuites africaines. Un héritage millénaire*. Collections du musée Barbier-Mueller, Musée Barbier Mueller, Genève-Somogy- Editions d'Art, pp.70-94.
- FLEMING D., 2002 - Positioning the museum for social inclusion. In : Sandell (éd) *Museums, Society, Inequality*, London and New York: Routledge, pp. 213-224.
- ENGELKE M., 2009 - The Objects of Evidence. In : Engelke (éd) *The Objects of Evidence*, London: Wiley-Blackwell et Royal Anthropological Institute, pp.1-20.

- HANDLER R., 1986 – Authenticity. *Anthropology Today*, 2 (1): 6-9.
- HANDLER R., 2003 - Cultural property and culture theory. *Journal of Social Archaeology*, 3 (3): 353-365.
- HARDIN K.L., 1993 - The Aesthetics of Action: Change and Continuity in a West African Town. *Smithsonian Series in Ethnographic Enquiry*. Smithsonian Institution Press, Washington and London.
- HEATH D.B., 1973 - Economic Aspects of Commercial Archaeology in Costa Rica. *American Antiquity*, 38 (3): 259-265.
- HERZFELD M., 2005 - *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. Routledge, London.
- HOLLOWELL J., 2006 - Moral arguments on subsistence digging. In : Scarre & Scarre 2006 (éds). *The Ethics of Archaeology. Philosophical Perspectives on Archaeological Practice*, Cambridge University Press, pp. 69-93.
- ICOM, 1996 – Illicit Traffic of Cultural Property in Africa.
- KERSEL M., 2008 - From the Ground to the Buyer: A Market Analysis of the Illegal Trade. In Brodie, Kersel, Luke & Tubb (éds) *Archaeology, Cultural Heritage, and the Antiquities Trade (Cultural Heritage Studies)*, Gainesville: University Press of Florida.
- LEHUARD R., 1986 - Bronzes du Mali chez Daffos et Estournel. *Arts d'Afrique Noire*, 59 : 43.
- LEWIS G., 2005 - The Universal Museum. A Case of Special Pleading ? In : Hoffman (éd) 2005. *Art and Cultural Heritage. Law, Policy and Practice*, Cambridge University Press, pp. 379-385.
- LEYTEN H. (éd), 1995 - *Illicit traffic in cultural property: Museums against pillage*. Royal Tropical Institute, Amsterdam.
- LUHMANN N., 1973 - *Trust and Power*. Wiley and Sons.
- MACGREGOR N., 2009 - The Shape the Citizens of 'That Great City, the World'. In : Cuno, (éd) 2009. *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate Over Antiquities*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, pp. 39-54.
- MATSUDA D., 1998 - The Ethics of Archaeology, Subsistence Digging, and Artefact "Looting". In : Latin America: Point, Muted Counterpoint, *International Journal of Cultural Property*, 7 (1): 87-97.
- MCINTOSH R.J. et KEECH-MCINTOSH S., 1986 - Dilettantisme et pillage : trafic illicite d'objets d'art anciens au Mali. *Museum International*, 38 (1) : 49-57.
- MERRYMAN J.H. (éd), 2006 - *Imperialism, Art and Restitution*. Cambridge University Press.
- OLIVIER DE SARDAN J-P., 2008 - *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*. Academia Bruylant, Louvain-La-Neuve.
- PANELLA C., 2002 - *Les terres cuites de la discorde. Déterrement et écoulement des terres cuites anthropomorphes du Mali*. Leiden : CNWS.
- PANELLA C., 2004 - La vera storia delle terrecotte di Djenné. Smontaggio e ricomposizione di materiali da capolavoro. Africa. *Rivista trimestrale dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente*, LIX (1): 106-124.
- PANELLA C., 2010 - Patrons and petits patrons. Knowledge and hierarchy in illicit networks of trade in archaeological objects in the Baniko region of Mali. *Review of African Political Economy*, 37 (124): 229-238.
- PANELLA C., SCHMIDT A., POLET J. & BEDAUX R., 2005 - Le contexte du pillage. In : Bedaux, R., Polet, J. Sanogo, K & A. Schmidt (éds) *Recherches archéologiques à Dia dans le Delta intérieur du Niger, Mali : bilan des saisons de fouilles 1998-2003*, Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde, Research School CNWS, Leiden University, The Netherlands, pp.15-25.
- PASSERON J-Cl., 2005 - *Raisonnement Sociologique*, Albin Michel, Paris.
- RAVENHILL Ph., 1984 - Survol de l'archéologie malienne. *African Arts*, (17) 4 : 76.
- SANDELL R. (éd), 2002 - *Museums, Society, Inequality*. Routledge, Londres et New York.

- VOGEL, S. (éd.), 1987 - *Perspectives, Angles on African Art*, Centre for African Art, New York.
- MCINTOSH, R. J. & SCHMIDT P.R. (éds.), 1996 - *Plundering Africa's Past*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- MEYER K., 1975 - *Main basse sur le passé. Pillards et collectionneurs*. Seuil, Paris.
- RAVENHILL Ph., 1984 - Survol de l'archéologie malienne. *African Arts*, 18 (2) : 16.
- SILVERMAN L.H., 2010 - *The Social Work of Museums*. Routledge. Londres et New York.
- SMITH L. & NATSUKO A. (éds), 2009 - *Intangible Heritage (Key Issues in Cultural Heritage)*, Routledge, London and New York.
- STEINER C., 1994 - *Art in Transit*. Cambridge University Press, Cambridge.
- TIJHUIS A.J.G., 2006 - *Transnational crime and the interface between legal and illegal actors: the case of the illicit art and antiquities trade*. Wolf Legal Publishers, Nijmegen.
- VANDENBERGHE F., 2002 - Reconstructing Humans: A Humanist Critique of Actant-Network Theory. In : Pels, Hetherington & Vandenberghe (éds.) *Sociality/Materiality, Theory, Culture and Society*, special issue, 19, 5/6, pp.51-67.