

Comptes rendus



Guillaume Le Gall

Aquariorama: histoire d'un dispositif.
Paris, Mimésis, 2022, 332 p.

Le néologisme que propose Guillaume Le Gall dans le titre de son ouvrage indique parfaitement l'objectif qu'il vise: inscrire l'aquarium dans la généalogie des dispositifs spectaculaires inventés au XIX^e siècle, depuis les dioramas jusqu'au cinéma. Les aquariums sont prioritairement interrogés en tant que nouvelles images, lieux d'émergence d'un régime scopique inédit. L'auteur consacre de nombreuses et belles pages aux spécificités techniques et visuelles de l'aquarium, insistant sur l'équivoque de l'écran qu'il propose: une vitre offrant la possibilité d'une continuité du regard grâce au jeu de la transparence en même temps qu'une frontière entre deux mondes, celui des humains et l'autre aquatique, inhabitable par eux et à l'époque mystérieux. En proposant une vue en coupe des profondeurs marines, l'aquarium participe en effet au vaste mouvement d'exploration des fonds marins qui marque le XIX^e siècle, propice tant aux découvertes scientifiques qu'aux imaginations poétiques ou littéraires¹. Il est donc nécessaire de l'envisager comme «une hybridation de la science, de l'industrie et du spectacle» (p. 149), dans une perspective historique plurielle, à l'articulation de l'histoire des sciences, de l'histoire de l'art et du spectacle, de l'analyse littéraire, ou encore de l'histoire et de l'anthropologie visuelle.

La richesse des développements proposés par l'auteur est à la hauteur de cette ambition pluridisciplinaire. En s'intéressant aux aquariums publics, plutôt qu'à la vogue des aquariums domestiques observée en France et en Angleterre à partir des années 1840², il pointe l'imbrication des progrès techniques et industriels, des nouvelles formes de spectacle et de la démocratisation des sciences. Sous cet angle,

bien qu'il rencontre un grand succès et voie son modèle reproduit ailleurs, le premier aquarium public, créé en 1853 dans le jardin zoologique du Regent's Park à Londres, n'est pas le plus intéressant: il consiste en une collection de bacs de petite taille disposés sur des tables, au-dessus desquels visiteuses et visiteurs peuvent se pencher pour observer les poissons. Cette première proposition expographique n'a rien d'une nouveauté comparée à l'expérience que l'on pouvait avoir en admirant les poissons d'un des nombreux bassins ayant marqué l'histoire des parcs et des jardins depuis l'Antiquité. Le nom de ce premier aquarium public londonien, «Fish House», vivarium ou aquavivarium, ne signale d'ailleurs guère de rupture. Il faut attendre l'année suivante pour que le terme *aquarium* soit fixé par Philippe Henry Gosse (le mot était auparavant utilisé pour désigner les bacs dans lesquels on faisait pousser des plantes aquatiques).

L'inauguration de l'aquarium du Jardin d'acclimatation de Paris en 1861 marque une étape autrement plus décisive. Dans une galerie de quarante mètres de long et dix de large, quatorze bacs sont présentés comme autant de tableaux dans un musée des beaux-arts. Le mouvement des poissons, la circulation de l'eau autorisée par les progrès techniques ou les jeux d'éclairage produits par la traversée de la lumière offrent des images inédites aux visiteuses et visiteurs, parmi lesquels Théophile Gautier, qui leur consacre de très belles pages. C'est l'un des nombreux textes où se donne à lire la filiation entre les dioramas et les aquariums. Avec celui du Jardin d'acclimatation de Paris, on passe non seulement de la vue d'en haut à la vision à travers, mais aussi du mobilier ornemental à l'architecture monumentale. Les aquariums cessent d'être des bacs, contenant plus ou moins ouvrages d'animaux aquatiques, pour donner lieu à de vastes programmes architecturaux devant témoigner à la fois de la fonction matricielle des profondeurs marines (les images d'aquarium reprennent les codes iconographiques de la création du monde et du surgissement de la lumière) et des progrès techniques favorisés par la révolution industrielle (dont les serres botaniques sont d'autres témoins). En toute logique, les Expositions universelles offrent des occasions privilégiées pour expérimenter de nouvelles mises en scène de la vie aquatique et des progrès tant de l'architecture de verre et d'acier que de la pisciculture. Le Gall concentre ainsi l'essentiel de son attention analytique sur les aqua-

riums conçus ou imaginés pour ces Expositions, contribuant ainsi, sous un angle inédit, à l'histoire du culte de l'industrie qui marqua la seconde moitié du XIX^e siècle.

En 1867, à l'Exposition universelle de Paris, deux aquariums, l'un d'eau douce et l'autre marin (dit à l'époque «aquarium au poisson de mer»), voisinent, dans le Jardin réservé, avec dix-huit serres. L'aquarium marin est lui-même recouvert d'une serre. Il propose au public une expérience immersive originale: les vitrines des différents bacs sont séparées par d'imposantes colonnes traitées comme autant de parois rocheuses et le plafond lui-même est fait de bacs permettant de voir par en dessous les poissons. L'ensemble donne à cet immense aquarium l'image d'une grotte sous-marine, nouvel avatar des grottes artificielles qui rencontrent alors, depuis la période romantique, un énorme succès, tout en réactivant celui des grottes maniéristes italiennes au XVI^e siècle. Cet aquarium de 1867 fut l'une des sources d'inspiration de Jules Verne pour *Vingt Mille Lieues sous les mers*. Le Gall en propose d'ailleurs une lecture inspirée, envisageant *Le Nautilus*, le sous-marin du capitaine Nemo, comme un «aquarium mobile» (p. 256). Un autre engin sous-marin est à l'honneur du projet imaginé pour l'Exposition universelle de 1878 par Jean-Baptiste Toselli. Inventeur d'une «taupe marine» (cloche hermétique permettant de rester sous l'eau) et travaillant sur d'autres projets d'engin d'exploration sous-marine, Toselli imagine une immense cuve entourée de galeries invitant visiteuses et visiteurs à se déplacer et à descendre sur plusieurs niveaux, le sens de la visite mimant une lente plongée sous-marine, censée correspondre à une profondeur de cent quarante mètres. Dans ce projet qui ne vit pas le jour, les spectateurs devaient regarder à travers des lunettes grossissantes installées dans les parois opaques de la cuve. Les influences sont ici à rechercher du côté du cosmorama, du diorama photographique, du stéréorama et du diorama géographique, plutôt que de la galerie de tableaux.

Le roman de Jules Verne inspira un autre projet hors norme, qui fut effectivement réalisé pour l'Exposition universelle de 1900. Conçu par les frères Guillaume, cet aquarium de forme elliptique poussa à son comble la logique de l'immersion par des jeux de miroirs et de vitres permettant de prolonger les bacs par des décors. Les formes spectaculaires sont multiples. À certaines heures de la journée, dans l'un des bacs, des scaphandriers évoluaient

autour d'une véritable épave. Dans d'autres bacs, grâce à un jeu de miroirs inspiré par les fantasmagories, des sirènes (jouées par des actrices) apparaissaient dans l'eau. Des images de poissons trop grands pour être exposés étaient projetées sur des vélums, tandis qu'une éruption de volcan sous-marin était reconstituée, dans la veine des décors théâtraux de Daguerre. Et surtout, pour la première fois, l'électricité était utilisée, donnant lieu à des jeux de lumière inédits. Ce monument ne peut être compris, l'auteur le montre bien, qu'à l'intersection de nombreux autres dispositifs spectaculaires. Il doit une part de son originalité à l'art des vitrines commerciales, qui connaît à l'époque ses développements les plus originaux. C'est en effet la même année que Lyman Frank Baum publie non seulement *Le Magicien d'Oz*, mais aussi *The Art of Decorating Dry Goods Windows and Interiors*. Il y insistait sur l'importance du mouvement dans l'art des étalagistes, invitant à utiliser des mannequins, des automates et même la prestidigitation (avec le tour «The Vanishing Lady») pour concevoir des vitrines animées. Un autre cas, celui des morgues, lieu très visité par les Parisiens au XIX^e siècle, est lui aussi longuement discuté par l'auteur. Les affinités sont en effet nombreuses: il est par exemple troublant de noter que les cadavres de noyés retiennent particulièrement l'attention des visiteurs de la morgue.

Souvent décrits comme des «musées vivants», par opposition aux collections ichtyologiques naturalisées des muséums d'histoire naturelle, les aquariums se caractérisent par leurs images liquides et animées. Le Gall mentionne cependant des exceptions. L'Exposition d'hygiène urbaine de 1886 qui ouvre le livre en est une: un «aquarium inhabité» (p. 12) est placé devant une fenêtre afin de comparer les degrés de pureté respectifs des eaux de la Seine, de l'Ourcq et de la Vanne. Un autre cas est tiré de l'imagination de Joris-Karl Huysmans: les poissons automates qui animent l'aquarium de Des Esseintes dans *À Rebours* (1884). L'aquarium inspire écrivains et poètes bien au-delà de Huysmans. Les pages consacrées à l'intérêt que lui portent les poètes symbolistes, notamment Maurice Maeterlinck dans ses *Serres chaudes* (1889) et Georges Rodenbach avec son *Aquarium mental* (1896), mais aussi celles dédiées à Marcel Proust ou à Raymond Roussel, puis aux surréalistes, montrent très bien comment ce dispositif spectaculaire a fourni un motif littéraire et poétique important. À l'inverse, on s'étonne de la rareté des aquariums picturaux.

Comment comprendre, par exemple, que Théodore Gudin, peintre de la Marine qui fréquentait l'aquarium du Jardin d'acclimatation (p. 84), n'ait guère tiré parti dans ses toiles? Seuls les *Nymphéas* de Claude Monet forment une remarquable exception. Le Gall révèle que leur exposition dans son atelier puis à l'Orangerie reproduisait le dispositif de l'aquarium présenté, comme avant-projet, par les frères Guillaume.

Expliquer ce déficit d'aquariums picturaux n'est pas simple. Rendre le mouvement des poissons relève à coup sûr du défi pour les peintres, comme d'ailleurs pour les photographes. Notant que les aquariums sont nés en même temps que la photographie, établissant des relations entre l'écran des uns et les images de l'autre, insistant sur l'intérêt d'Étienne Jules Marey pour «la locomotion dans l'eau», l'auteur se tourne finalement vers les images filmiques, plus nombreuses, pour conclure son ouvrage³. Il signale que, dès 1895, les frères Lumière filment un aquarium, avant de s'intéresser à un motif qui traverse le cinéma du XX^e siècle: celui du bac servant d'écran de projection, propice à la mise en abyme, que l'on retrouve aussi bien dans *Agent secret (Sabotage)* d'Alfred Hitchcock (1936) et *La Dame de Shanghai* (1947) d'Orson Welles, que dans *Mission: impossible* (1996) de Brian De Palma, où l'explosion d'un aquarium révèle le caractère trompeur des écrans et des images.

On peut regretter qu'en se focalisant sur l'aquarium comme écran, avec pour ambition de le situer «dans le champ des dispositifs optiques spectaculaires» (p. 74), l'auteur n'interroge qu'à la marge le statut des animaux exposés et le caractère zoologique de leur mise en exposition. Outre les dioramas, les vitrines commerciales ou les vitres de la morgue de Paris, d'autres dispositifs ont évidemment inspiré l'invention de l'aquarium, qui usaient de stratégies visuelles et de jeux de transparences similaires. Au XIX^e siècle, les cages des ménageries s'inscrivent dans une volonté de théâtraliser le vivant qui aurait mérité d'être évoquée, et les volières peut-être plus encore. Ces dernières bénéficient en effet des mêmes progrès techniques que les serres et ont en commun avec les aquariums de donner à voir, dans un jeu de transparence rendu possible par un maillage de plus en plus discret des grillages, des animaux vivants évoluant dans un espace en trois dimensions. Les aquariums ont, avec les cages et les volières, de nombreuses affinités. Ceux de l'Exposition maritime internationale du Havre, en 1868, très bien

décrits par Le Gall, auraient d'ailleurs pu être compris dans cette perspective de comparaison avec les autres dispositifs d'exposition zoologique. Certes, les aquariums du Havre déclinaient le motif de la grotte, notamment en reproduisant celle de Fingal, située sur l'île volcanique de Staffa (Hébrides), et en proposant deux autres grottes, de l'Afrique et de l'Amérique, dans un projet mêlant ambition encyclopédique et propagande coloniale. Mais ils voisinaient avec des bassins (parfois appelés «aquariums») dans la presse de l'époque) dans lesquels des phoques et des crocodiles étaient exposés. La généalogie retracée ici n'en ouvre pas moins des perspectives particulièrement stimulantes non seulement pour les historiens et historiennes de l'art, du spectacle ou des sciences, mais aussi pour qui souhaiterait réintroduire les vies animales dans l'histoire des dispositifs visuels que les humains ont inventés pour les exposer.

Julien Bondaz
j.bondaz@univ-lyon2.fr

1. Le succès des collections de coquillages qui s'observe à l'époque s'inscrit dans une même logique de familiarisation avec les fonds marins. Sur ce point, voir Manuel Charpy, «Tréfonds et lointains à demeure. Collections de coquillages et souvenirs dans les appartements au XIX^e siècle», *Techniques & Culture* 59, 2012: 44-61.

2. Sur cette mode, voir notamment Camille Lorenzi, «L'engouement pour l'aquarium en France (1855-1870)», *Sociétés & représentations* 2, 2009: 253-271.

3. Il s'inspire notamment de l'article de Philippe-Alain Michaud, «Aquarium, ou le cinéma liquide», *Specimen* 8, 2015: 25-31.



Romain Huret

Les Millions de monsieur Mellon: le capitalisme en procès aux États-Unis (1933-1941).
Paris, La Découverte, 2023, 272 p.

Le public français ignore le nom d'Andrew Mellon. La fondation qui porte son nom est pourtant l'un des principaux soutiens financiers des universités aux États-Unis et ses collections de peinture sont à l'origine de la National Gallery à Washington. Romain Huret rappelle dans ce livre passionnant que cet homme d'affaires, ministre des Finances de trois présidents américains pendant les *Roaring Twenties*, fut soumis à un procès pour fraude fiscale en 1935¹.

Cet ouvrage sur l'histoire des rapports entre capitalisme et démocratie aux États-Unis est aussi une contribution à l'anthropologie des musées. Romain Huret fait clairement référence à l'anthropologie lorsqu'il propose de décrire ce procès comme un rituel en dégradation, analogue à celui qu'observaient les anthropologues des années 1930 dans les sociétés dites alors «primitives». Il entend par ce terme une façon de sortir d'un état de crise, caractérisé par la circulation d'accusations et de rumeurs, en mettant en scène de façon publique la mise à mort sociale d'un individu qui a accumulé des signes de prestige. Ce parti pris donne à son récit un véritable suspense, alors qu'il pourrait s'enliser dans des dossiers fiscaux à la manière des «marchands de sable» impliqués dans le procès – ceux qui visent précisément à endormir l'accusé par une accumulation de détails techniques de façon à lui soutirer des confessions ou des révélations. Ce livre se présente ainsi comme une enquête ethnographique sur ce que peut la démocratie américaine lorsqu'elle se confronte

Andrew Mellon, 1912.

aux pathologies du capitalisme en utilisant la forme juridique du procès.

Andrew Mellon, 1912.

Andrew Mellon a en effet hérité de son père, immigré irlandais protes-tant, une petite banque créée à Pittsburgh qu’il a fait croître avec son frère au point de constituer un véritable empire financier au début du xx^e siècle. Puis il est entré dans les gouvernements républicains Harding, Coolidge et Hoover entre 1920 et 1931 pour mettre en place une administration fiscale favorable aux affaires en général, aux siennes en particulier. Lorsque le démocrate Franklin Roosevelt est élu à la présidence des États-Unis en 1932 et lance la politique du New Deal, le procès intenté à Mellon pour fraude fiscale s’apparente clairement à une condamnation des pratiques éco-nomiques qui ont conduit à la crise de 1929 et à un avertissement adressé aux citoyens sur le souci d’équité fiscale du nouveau gouvernement. Les rumeurs sur les profits accumulés par Mellon alors qu’il était au service de l’État allaient bon train : Romain Huret reprend en français le titre d’un ouvrage qui avait défrayé la chronique en 1933, *Mellon’s Millions*, dans lequel Harvey O’Connor avançait le chiffre de 2,5 milliards de dollars pour la fortune de Mellon et 3 millions pour la somme extorquée au fisc. Si O’Connor écrit dans le style des *muckrackers* (qu’on peut traduire par « fouilleurs de merde »), en empruntant au sociologue Thorstein Veblen la critique d’une élite adepte de la richesse ostentatoire, l’avocat chargé par Roosevelt du procès, Robert Jackson, s’inscrit dans

le courant du réalisme juridique, qui organise des opérations symboliques montrant l’effectivité pratique du droit au-delà de sa complexité technique. Romain Huret, lui, ne fait ni l’un ni l’autre : il porte un regard anthropologique sur ce procès datant d’un siècle, qui ressemble pourtant étrangement à des procès en cours aux États-Unis et en France. Face à un « désordre démocratique », écrit-il, « les témoins se succèdent et parlent d’argent, de don, de valeur des biens et de la parenté » (p. 22).

Le procès est en effet l’occasion pour Mellon, défendu par « l’avocat des riches » Franck Hogan, de soutenir sa vision d’un capitalisme austère et darwinien, où la richesse des entrepre-neurs bénéficie aux pauvres par ruissellement, et où la régulation fiscale vise à faire consentir les riches à l’impôt – une vision qu’il avait déjà explicitée dans un ouvrage paru au sommet de sa gloire, *Taxation: The People’s Business* (1925). Face à lui, Robert Jackson, dont Franck Hogan se moque en l’appelant « avocat de la campagne » (*country lawyer*) –

alors même que son travail dans le procès Mellon lui vaudra d’être nommé président du tribunal de Nuremberg par Roosevelt en 1945 – révèle l’incroyable complexité des opérations financières montées par les capitaines d’industrie pour dissimuler leurs activités au fisc et échapper à l’impôt. Le jeu de mots de Daniel Fitzpatrick, dessinateur du *St. Louis Dispatch*, « *The Mellon tax chase* », renvoie à la fois à l’affaire juridique (« case ») et à la chasse aux preuves (« *chase* ») qu’elle occasionne (p. 21). « Le procès se transforme donc en une chasse permanente pour trouver des responsables derrière des murs de comptables, d’auditeurs, de courtiers, de juristes, mais également d’hommes d’affaires et de marchands. Les avocats du gouvernement ne cessent de revendiquer le droit de franchir les “portes” de “l’empire Mellon” ou d’aller à la “pêche” pour trouver des éléments tangibles et identifier des responsabilités. » (p. 95) Si un journaliste du *New York Times*, Raymond Daniell, critique les « belles histoires racontées par des capitaines qui ont acquis leur pouvoir dans une période d’individualisme sauvage », le terme « sauvage » n’est pas opposé au caractère « civilisé » de l’accusation, car celle-ci doit elle-même « s’en-sauvager » pour chasser les preuves en reconstituant minutieusement les procédés de l’accusé. On est ici proche de ce que l’historien Carlo Ginzburg a appelé, pour de tout autres procès inquisitoriaux en Italie, le « paradigme indiciaire », en mobilisant les descriptions des anthropo-logues sur les sociétés de chasseurs².

Le procès révèle aussi comment Mellon s’est enrichi grâce à l’acquisi-tion d’œuvres d’art du musée de l’Ermitage, qui les a vendues pour financer la reconstruction du gouvernement de l’Union soviétique³. Des marchands d’art européens viennent spécialement témoigner à Pittsburgh, déclarant que cette dépense d’un montant de 6 millions de dollars est une contribution à un « grand temple de l’art », puisque Mellon voulait donner ses collections à un grand musée américain consacré à la peinture européenne. Or Roosevelt dénonce à l’époque les « marchands du temple » en défendant une vision de l’art plus populaire qui exalte les forces des travailleurs secoués par la crise économique. La discus-sion juridique porte donc sur la valeur de ces biens acquis pour être exposés au public, car Mellon, tout en prétendant agir en philanthrope donateur de la nation, les a gardés chez lui pour les contempler dans la solitude de son palais. L’art apparaît ainsi, à travers le procès de Mellon, comme un opérateur de sacralisation des biens permettant de les dérober

au contrôle de l’impôt. Dans un voca-bulaire durkheimien, on pourrait dire que Mellon profane le sacré en le retirant du temple pour en faire un objet de manipulation financière.

Romain Huret mobilise également le registre de l’anthropologie sociale lorsqu’il décrit les relations de parenté qui ont construit « l’empire Mellon ». Son frère Richard est mort juste avant le procès, dont il est le grand absent. Sa femme l’a quitté vingt ans aupa-ravant dans des conditions sordides qui ne lui ont donné aucun droit à l’héritage. Andrew Mellon a donc constitué un *trust* pour gérer l’argent qu’il souhaite léguer à ses deux enfants : l’un, étudiant en art à l’université de Cambridge, ne donne aucun signe de vouloir reprendre les activités financières de son père, tandis que l’autre est mariée à un riche héritier du Maryland. Toute la discus-sion juridique porte donc sur la possibilité pour Mellon de continuer à gérer son argent à travers ce *trust*, tout en déclarant au fisc qu’il l’a donné à ses enfants. Jackson démontre que « la création des *trusts* familiaux doit moins à un geste sentimental qu’à un froid calcul sur la manière de transmettre des millions en payant le moins d’impôts possible » (p. 159). Alors que le capitalisme américain s’est construit sur la figure puritaine du père de famille transmettant à ses enfants à la fois un capital économique et des valeurs morales, comme l’a montré Max Weber, les formes nouvelles d’enrichissement financier au début du xx^e siècle et les réformes fiscales que le gouvernement américain a dû instaurer pour les réguler ont conduit à faire émerger dans les années 1920 la figure d’un père calculateur, moins soucieux de la transmission d’un héri-tage que de la conservation d’une fortune. Cette figure est popularisée par le Picsou de Walt Disney et par le personnage moustachu sur la boîte du jeu Monopoly, dont Andrew Mellon serait également le modèle.

Le procès met donc en scène une différence d’interprétation des valeurs du capitalisme au tournant du xx^e siècle. Pour Andrew Mellon, qui évalue ses pratiques à la lumière des valeurs inculquées par son père, les 3 millions de dollars réclamés par le fisc ne sont qu’une façon légale de diminuer l’impôt, à laquelle se prêtaient de nombreux conseillers dans les années 1920, alors que les véritables fraudeurs sont les criminels comme Al Capone, que Mellon a réussi à faire emprisonner pour fraude fiscale lorsqu’il était ministre en 1931. Pour Franklin Roosevelt, qui juge les pratiques de Mellon à partir d’un droit fiscal plus favorable aux classes populaires, il s’agit bien d’une fraude par multiplication des procédures

de fusions et acquisitions dont le responsable échappe ainsi à l’impôt. Le procès de Mellon permet donc de mettre en question la responsabilité de l’enrichissement, en opposant au principe vertical de la transmissibilité de l’héritage un principe horizontal de progressivité de l’impôt, la crise de 1929 ayant dramatiquement confronté ces deux principes de justification de la richesse (p. 188).

Le livre se conclut par un double dénouement du procès. D’une part, le succès dans les médias des accusations portées par Jackson conduit Mellon à rencontrer Roosevelt le 31 décembre 1935, au lendemain de sa réélection. Il accepte de financer pour 9 millions de dollars la construc-tion et l’entretien d’un musée à Washington qui ne portera pas son nom et qui deviendra la National Gallery of Art, où sa collection de peintures sera exposée puis enrichie par d’autres acquisitions. Le 26 août 1936, Andrew Mellon meurt, et le 1^{er} décembre 1936, il est acquitté de toute intention d’évasion fiscale, mais son entreprise doit verser à l’État 400 000 dollars pour une fusion frauduleuse. La National Gallery of Art est inaugurée par Roosevelt le 17 mars 1941 en présence des enfants d’Andrew Mellon, dont il loue la « richesse du don » et la « modestie d’esprit ». Le 17 décembre 1941, l’attaque du Japon sur les bases américaines de Pearl Harbour contraint Roosevelt à s’allier avec les grandes dynasties capitalistes qu’il avait accusées jusque-là, notamment la famille DuPont de Nemours, engagée dans le projet Manhattan pour la construction de la bombe atomique. Mais Romain Huret remarque que la notion de « criminalité en col blanc » (*white-collar crime*) est théorisée pour la première fois le 17 décembre 1939 par Edwin Sutherland, président de l’American Sociological Association, pour désigner ces crimes qui échap-pent à la conscience collective parce qu’ils s’entourent d’un ensemble de justifications de papier et d’experts en inscriptions. Huret souligne ainsi que le procès de Pittsburg mené par le Board of Tax Appeals contre Andrew Mellon en 1935-1936 a donné « chair » à un « monstre » qui ne cessera de hanter le capitalisme américain en mettant à l’épreuve sa démocratie.

L’histoire de ce procès en dégradation au cœur du capitalisme américain peut être lue comme une contribu-tion à l’anthropologie des musées car elle montre des logiques d’enri-chissement, d’accusation et de résolution de conflits comparables à celles qui intéressent les anthropolo-gues dans d’autres sociétés. La réfé-rence pour une telle anthropologie serait moins l’héritage de Claude

Lucien Lévy-Bruhl, 1912.

Lévi-Strauss, reprenant la politique américaine d’après-guerre à travers la notion d’échange généralisé⁴, que celui de Lucien Lévy-Bruhl, réfléchissant à la responsabilité d’une façon qui résonne avec la politique américaine d’avant-guerre. Son fils Henri joua un rôle important dans la réorganisation des sciences sociales en France après 1945 à travers une double activité : d’une part, l’étude du droit romain, pour comprendre le passage de l’ordalie, forme primitive de jugement par l’épreuve du feu ou de l’eau, aux procès modernes basés sur des preuves écrites ; d’autre part, la criminalité en col blanc, à travers l’étude des statistiques sur les fraudes fiscales⁵. Son petit-fils Raymond a introduit les statistiques du New Deal en France pour organiser la reconstruction sociale et économique après la Seconde Guerre mondiale⁶. Cet intérêt d’Henri et Raymond Lévy-Bruhl pour les nouvelles formes d’enquête *via* les techniques statis-tiques importées des États-Unis leur vient de l’engagement de leurs père et grand-père dans l’affaire Dreyfus, qui fut un véritable procès en dégra-dation orchestré par l’armée française contre un de ses membres supposé traître parce que juif, en fabriquant de faux documents au Bureau des statistiques de l’État-major. Tout le travail ethnologique de Lucien Lévy-Bruhl répond à l’affaire Dreyfus en analysant des formes d’anticipa-tion de l’avenir échappant aux lois de la contradiction logique⁷. Le procès en dégradation de Mellon peut alors apparaître comme une inversion de celui de Dreyfus : cette fois, la raison statistique est mobilisée pour le progrès social et non pour la réaction raciste ; mais dans les deux cas, la rationalité du procès juridique met en lumière un processus apparemment irrationnel qui transforme en preuves les valeurs dont s’enrichissent les individus.

Lucien Lévy-Bruhl, 1912.

La comparaison entre les deux procès fait sentir l’ambiguïté d’une notion émergeant dans l’ombre des rituels sacrificiels qui distribuent de façon nette le sacré et le profane : celle de la sentinelle, au sens d’une chasse aux preuves dans l’incertitude de ce qui est à venir⁸. Dreyfus est présenté par ses défenseurs dans les années 1890 comme une sentinelle de la violence coloniale, mais des « Sentinels of the Republic » sont organisés dans les années 1920-1930 par les Républi-cains américains pour dénoncer le « fédéralisme paternel » et son usage punitif de l’impôt comme un outil de construction du socialisme (p. 192). Alors que les formes de milice et de surveillance se multiplient aujourd’hui dans l’ombre des sacrifices par lesquels se refonde la démocratie dans un capitalisme

de plus en plus sauvage⁹, l’héritage des procès en dégradation de Dreyfus et de Mellon est aussi l’ambivalence de cette figure moderne de la sentinelle.

Lucien Lévy-Bruhl, 1912.

- ↑ https://www.mellon.org/ L’absence de débat aux États-Unis sur ce nom donné à un grand nombre d’institutions culturelles et universitaires est frappante, alors même que le département d’anthropologie de l’université de Berkeley retire le nom d’Alfred Kroeber parce qu’il s’est mal comporté envers l’Indien Ishi.

- ↑ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, trad. de l’italien par Monique Aymard *et al.*, Paris, Flammarion, 1989.

- ↑ Sur le rôle des collections d’art dans le capitalisme, voir Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement : une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.

- ↑ Voir Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale zéro*, Vincent Debaene (préf. et éd.), Paris, Seuil, 2019.

- ↑ Voir Emmanuelle Chevreau, Frédéric Audren, Raymond Verdier (dir.), *Henri Lévy-Bruhl : juriste sociologue*, Paris, Mare & Martin, 2018.

- ↑ Voir Emmanuel Didier, *En quoi consiste l’Amérique ? : les statistiques, le New Deal et la démocratie*, Paris, La Découverte, 2009.

- ↑ Voir Frédéric Keck, *Préparer l’imprévisible : Lévy-Bruhl et les sciences de la vigilance*, Paris, PUF, 2023.

- ↑ Voir Frédéric Keck, *Les Sentinelles des pandémies : chasseurs de virus et observateurs d’oiseaux aux frontières de la Chine*, Paris, Seuil, 2021.

- ↑ Voir Ismaël Moya et Alice Doublier (dir.), *Terrain 78 : Capitalisme sauvage*, 2023.