

ÉCOLE DU LOUVRE

Camille FAUCOURT

Les Arts anciens de l'Amérique  
au Musée des Arts Décoratifs,  
12 mai-1<sup>er</sup> juillet 1928

Mémoire d'étude  
(1<sup>ère</sup> année de 2<sup>ème</sup> cycle)  
présenté sous la direction  
de M<sup>me</sup> Michela PASSINI

Mai 2013

LES ARTS ANCIENS DE L'AMERIQUE AU MUSEE DES ARTS DECORATIFS, 12  
MAI-1<sup>ER</sup> JUILLET 1928

## Sommaire

Remerciements .....	5
Introduction .....	6
L'ORGANISATION DE L'EXPOSITION.....	10
I. La préparation de l'exposition.....	10
I. A. Les origines .....	10
I. A. 1. Les antécédents.....	10
I. A. 2. L'homme providentiel : Georges-Henri Rivière .....	11
I. B. L'installation matérielle de l'exposition.....	13
I. B. 1. L'équipe organisatrice .....	13
I. B. 2. De multiples démarches : la répartition du travail.....	15
I. B. 3. Une exposition officielle.....	16
I. C. Les moyens de diffusion de l'exposition .....	17
I. C. 1. Des moyens diversifiés .....	18
I. C. 2. L'affichage révélateur du public ciblé.....	19
II. Les prêteurs .....	20
II. A. Les prêteurs publics.....	20
II. A. 1. Une collaboration internationale .....	20
II. A. 2. Le système d'échange des objets : un réseau scientifique et muséal ...	21
II. A. 3. Des enjeux institutionnels et politiques.....	22
II. B. Les prêteurs privés.....	25
II. B. 1. La sollicitation de différents réseaux.....	25
II. B. 2. Les types de collections.....	28
UNE « EXPOSITION ARTISTIQUE ».....	31
I. Un nouveau regard sur les arts précolombiens.....	31
I. A. L'évaluation esthétique des arts précolombiens avant 1928 .....	31
I. A. 1. Objets de curiosité, objets ethnographiques .....	31
I. A. 2. « Une volupté nouvelle » : les conséquences de la révolution primitiviste .....	33
I. B. Vers une véritable histoire de l'art précolombien.....	35
I. B. 1. Le discours esthétique.....	35
I. B. 2. L'art au service de la science.....	37

II. Des objets au service de l'approche esthétique.....	38
II. A. Le choix des objets.....	38
II. A. 1. La délimitation du champ couvert par l'exposition .....	38
II. A. 2. Les procédés de sélection.....	39
II. B. Le corpus final.....	41
II. B. 1. Une exposition à la recherche d'exhaustivité.....	41
II. B. 2. Des aspects privilégiés .....	43
III. La mise en espace des objets et du discours .....	44
III. A. Le parcours de l'exposition.....	44
III. A. 1. Un circuit didactique.....	44
III. A. 2. Des regroupements permettant d'interpréter les objets .....	45
III. B. La mise en valeur des objets .....	47
III. B. 1. Un contre-exemple : le Musée d'Ethnographie du Trocadéro .....	47
III. B. 2. Des objets présentés comme des œuvres d'art.....	48
 LA RECEPTION DE L'EXPOSITION .....	 50
I. Un évènement réussi .....	50
I. A. Succès critique.....	50
I. A. 1. Une « révélation » relayée par la presse .....	50
I. A. 2. La réception de la muséographie .....	51
I. B. Succès public et international .....	53
I. B. 1. La fréquentation de l'exposition.....	53
I. B. 2. Une portée internationale.....	54
II. Une nouvelle appréciation des arts précolombiens.....	55
II. A. Les tentatives de définition .....	55
II. A. 1. Le précolombien est-il de l'art ? .....	55
II. A. 2. Un art religieux .....	56
II. A. 3. Un art multiforme aux styles hiérarchisés.....	57
II. B. Une place au sein de l'histoire de l'art universelle .....	58
II. B. 1. Les premiers « chefs d'œuvre » .....	58
II. B. 2. Un art équivalent aux arts classiques ?.....	60
II. B. 3. Une nouvelle source d'inspiration pour l'art contemporain.....	61
Conclusion .....	63
Bibliographie .....	66

ÉCOLE DU LOUVRE  
Mémoire d'étude  
Mai 2013

***LES ARTS ANCIENS DE L'AMÉRIQUE AU MUSÉE DES ARTS  
DECORATIFS, 12 MAI-1<sup>ER</sup> JUILLET 1928  
par Camille Faucourt***

**RESUME**

*L'exposition temporaire Les Arts anciens de l'Amérique fut la première en France à présenter des objets précolombiens comme de véritables œuvres d'art. Initiée par Georges-Henri Rivière, elle eut lieu en 1928 au Musée des Arts Décoratifs, au sein du Palais du Louvre. Son retentissement fut considérable. Elle est aujourd'hui un évènement historiographique de référence en la matière. En s'appuyant en grande partie sur des documents d'époque (archives et publications), ce travail s'attache à en discerner les enjeux politiques, institutionnels, scientifiques et artistiques et à en mesurer les conséquences immédiates sur l'évaluation des arts précolombiens par le public et les critiques.*

**MOTS-CLES**

*Précolombien, art, ethnographie, exposition temporaire, muséographie, Georges-Henri Rivière.*

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de mémoire, Mme Michela Passini, chargée de recherches au CNRS (Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine), pour sa disponibilité et ses précieux conseils qui m'ont guidés dans mon travail tout au long de cette année. Je remercie également M. Pascal Riviale, chargé d'études documentaires aux Archives Nationales et intervenant à l'Ecole du Louvre, qui a accepté d'être ma personne-ressource. Ses orientations bibliographiques et méthodologiques m'ont été d'une grande aide jusqu'au tout dernier moment.

J'aimerais également adresser tous mes remerciements à Mme Guillemette Delaporte, responsable du développement des collections à la bibliothèque du Musée des Arts décoratifs, qui a été d'une grande disponibilité à chacune de mes venues et dont les recommandations m'ont permis de trouver les documents dont j'avais besoin. Merci aussi à Mme Christine Laurière, chargée de recherches au CNRS, pour ses conseils et son intérêt pour ma recherche. Un grand merci à M. Pascal Mongne, professeur à l'Ecole du Louvre, qui a attiré mon attention sur des ouvrages qui m'avaient échappé.

Je remercie également le personnel de toutes les institutions qui m'ont accueillie et guidée afin que je puisse mener mes recherches en archives. Merci donc au personnel de la bibliothèque du Muséum national d'Histoire naturelle, au personnel du service Archives et documentation des collections du Musée du Quai Branly et à celui des Archives des Musées nationaux.

Merci à Mlles Marie Le Mer et Chloé Faucourt ainsi qu'à M. Loïck Lemesle pour leur relecture attentive et critique de ce travail qui m'a été d'une grande aide.

Enfin je souhaiterais dire merci à ma famille et mes amis qui m'ont soutenue et encouragée tout au long de cette année, lorsque j'en avais le plus besoin.

# Introduction

« Il y a moins d'un quart de siècle que la sculpture, la céramique, l'orfèvrerie précolombiennes ont fait leur apparition dans les expositions d'art. Avant d'être admises comme manifestations de grand art, les œuvres des peuples qui vivaient sur le continent américain lorsque l'Ancien Monde ignorait encore son existence, ont donné lieu aux jugements les plus dérisoires.»<sup>1</sup>

Nous sommes en 1965 lorsque Henri Lehmann résume ainsi la longue histoire de la réception des arts précolombiens<sup>2</sup> en Europe depuis leur découverte jusqu'à leur entrée dans le monde de l'art. Si l'art précolombien est aujourd'hui considéré comme un art à part entière, ce ne fut pas toujours le cas. Sa réévaluation fut permise par plusieurs expositions artistiques qui en révélèrent l'intérêt esthétique. Elles ne datent toutefois pas des années 1940 comme l'indique Henri Lehmann mais des années 1920. Parmi elles la plus importante par son ampleur et son retentissement fut l'exposition intitulée *Les Arts anciens de l'Amérique* qui se déroula du 12 mai au 1<sup>er</sup> juillet 1928 au Musée des Arts Décoratifs, au sein du Palais du Louvre. Bien que l'importance historique de cet évènement soit signalée dans de nombreux ouvrages<sup>3</sup>, aucune étude qui lui soit spécifiquement dédiée n'avait encore été réalisée<sup>4</sup>. Notre travail, monographique, espère donc en donner un aperçu le plus complet et le plus juste possible.

L'art précolombien était déjà présent depuis quatre siècles dans les collections françaises lorsque s'ouvrit l'exposition. Les premiers objets de ce type arrivèrent en Europe au XVI<sup>ème</sup> siècle, durant la conquête espagnole. Émerveillant les européens, ils intégrèrent les cabinets de curiosités. Ils tombèrent alors dans un relatif oubli jusqu'à la

---

<sup>1</sup> Lehmann, Henri, « Amérique », *Chefs d'œuvre du Musée de l'Homme*, cat.expo., 1965, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, p. 153.

<sup>2</sup> Ce terme inclut l'ensemble des arts autochtones d'Amérique avant l'arrivée de Christophe Colomb et la conquête espagnole. Il désigne plus communément les cultures de Mésoamérique, d'Amérique Centrale, des Andes du Nord et des Andes Centrales. Cf Braun, Barbara, "Pre-Columbian Art in the Post-Columbian World", *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1993, p. 11. De nombreux auteurs lui préfèrent aujourd'hui le terme d'art préhispanique.

<sup>3</sup> Trois articles nous ont particulièrement aidés à replacer cette exposition dans son contexte d'origine. Il s'agit de : *Ibid*, p. 21-49 ; Williams Elisabeth. A., « Collecting and Exhibiting Pre-Columbiana in France and England, 1870-1930 », in Hill Boone, Elizabeth (Editeur), *Collecting the Pre-Columbian past. A Symposium at Dumbarton Oaks*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993, p. 123-140 ; *Idem* « Art and artifact at the Trocadero. Ars Americana and the Primitivist Revolution », in *Objects and Others, essays on museum and material culture*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, p. 146-166.

<sup>4</sup> La plus complète est le chapitre intitulé « L'exposition les arts anciens de l'Amérique », écrit par Christine Laurière dans sa thèse *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2008, p. 374-384.

première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, époque de profonds bouleversements politiques pour l'Amérique du Sud. Les nouvelles nations indépendantes attirèrent les voyageurs européens qui redécouvrirent les civilisations préhispaniques. D'importantes collections publiques se constituèrent. D'abord intégrées au Musée de la Marine (ouvert en 1827), elles rejoignirent en 1850 le premier musée « américaniste » du monde<sup>5</sup>, le Musée des antiquités américaines du Louvre. Parallèlement, les arts précolombiens furent présentés aux Expositions universelles. Le succès populaire des arts primitifs à l'Exposition parisienne de 1878 entraîna la création du Musée d'Ethnographie du Trocadéro. En 1889, les collections précolombiennes du Louvre y furent transférées<sup>6</sup>. Ce transfert s'accompagna d'un long débat sur la nature des objets précolombiens, entre curiosités, antiquités ou objets ethnographiques. Au terme de cette controverse, l'art précolombien entra dans le domaine de l'ethnographie. Les anthropologues rejetèrent sa valeur esthétique pour en privilégier la valeur documentaire, et les objets devinrent des moyens de classification des races et des peuples dans une vision évolutionniste de l'humanité<sup>7</sup>. Composée de dix mille objets en 1882, la collection américaine du Trocadéro ne cessa ensuite de s'agrandir, constituant la plus importante exposition permanente d'objets précolombiens en France. Le Musée périclita cependant après 1900, faute de budget. Son état « lamentable » fut très critiqué dès l'avant-guerre<sup>8</sup>. Cela n'empêcha pas les artistes de s'enthousiasmer dès les années 1910 pour les arts africains et océaniques qu'il abritait. Cet attrait, qui prit le nom de primitivisme dans les années 1920<sup>9</sup>, ne fut pas sans incidence sur les arts précolombiens qui commencèrent eux aussi à être réévalués par les artistes et les collectionneurs<sup>10</sup>. C'est dans ce contexte que l'idée d'une grande exposition temporaire artistique qui leur serait consacrée est née en 1927.

L'initiative de ce projet revient à un homme alors tout à fait étranger au monde muséal professionnel : Georges-Henri Rivière (1897-1985). *Les Arts anciens de l'Amérique* est la première exposition de ce conservateur qui fait aujourd'hui figure d'autorité dans le

---

<sup>5</sup> Mongne, Pascal, « Les collections américaines de France : évolution d'une vision du Nouveau monde », *Le musée et les cultures du monde*, Paris, 1999, Ecole nationale du patrimoine, p. 32-34.

<sup>6</sup> Dias, Nélia, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et Muséologie en France*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, p. 167 et 175.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 13-15.

<sup>8</sup> de L'Estoile, Benoît, *Le Goût des Autres, de l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, p. 244.

<sup>9</sup> Degli, Marine ; Mauzé, Marie, *Arts premiers : le temps de la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2008, p. 80.

<sup>10</sup> Williams, « Art and artifact... », *op.cit.* note 3, p. 163.

domaine de la muséologie française et mondiale. En 1928, Georges-Henri Rivière a seulement trente ans. Personnalité mondaine, il est reconnu pour ses talents de pianiste classique qu'il exerce notamment aux Folies Bergères et au Bœuf sur le Toit depuis 1923. Il rencontre dans ce fameux établissement plusieurs surréalistes, tels Aragon, Bataille ou Desnos<sup>11</sup>. Parallèlement, il se forme aux beaux-arts et acquiert un goût sûr dans ce domaine grâce à son oncle, Henri Rivière, peintre japonisant qui lui enseigne « le culte de l'objet »<sup>12</sup>. Cet intérêt pour l'art l'amène à s'inscrire à l'École du Louvre sur les conseils de son ami Georges Salles (1889-1966), alors conservateur adjoint des arts orientaux (islamiques, japonais et chinois) au Musée du Louvre<sup>13</sup>. Dès 1923, il se met à fréquenter le cercle orientaliste de Joseph Hackin, conservateur du Musée d'art asiatique Guimet. Il est engagé à la même époque par le marchand d'arts d'Extrême-Orient Charles Vignier pour dresser l'inventaire de sa bibliothèque archéologique<sup>14</sup>. En 1925, David David-Weill, banquier et fameux collectionneur, l'engage à son tour en qualité d'intendant de ses collections<sup>15</sup>. Les contacts de Rivière avec la société mondaine et artistique parisienne vont se révéler déterminants pour la mise en place et le succès de l'exposition. Alors que celle-ci est en cours, il est engagé au poste de sous-directeur du musée du Trocadéro par Paul Rivet, son nouveau directeur. Ce dernier a visité l'exposition et la capacité de Rivière à mettre en valeur des arts méconnus du public l'a impressionnée<sup>16</sup>. Commence alors une fructueuse collaboration entre les deux hommes qui vont totalement réorganiser le Trocadéro. L'exposition possède ainsi une importance historique double : pionnière par son discours sur l'art précolombien, elle est aussi l'évènement fondateur de la carrière de celui qu'on appelle « le magicien des vitrines »<sup>17</sup>. Comment un évènement aussi capital fut-il conçu, matériellement et intellectuellement ? En quoi son approche intellectuelle et muséographique des arts précolombiens était-elle novatrice ? Ce regard inédit fut-il aisément accepté par le public et les historiens d'art ?

Notre étude se concentre sur cette seule exposition. Afin d'en dresser un tableau complet nous avons choisi de l'étudier de bout en bout, depuis ses origines jusqu'à son

---

<sup>11</sup> Gorgus, Nina, *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003, p. 28.

<sup>12</sup> Breerette, Geneviève ; Edelmann, Frédéric, « Une rencontre avec Georges-Henri Rivière, le musicien muséographe qui inventa aussi les écomusées », *Le Monde*, 8-9 juillet 1979, numéro 10711, p. 16.

<sup>13</sup> Gorgus, *op.cit.*, p. 33.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>15</sup> Rivière, Georges-Henri, cité in Lerous-Dhuys, « Georges Henri Rivière, un homme dans le siècle », in *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, 1989, p. 21.

<sup>16</sup> de L'Estoile, *Le Goût...*, *op.cit.* note 8, p. 242-243.

<sup>17</sup> Titre donné par Nina Gorgus à sa thèse, *op.cit.* note 11.

aboutissement final. Nous avons également souhaité analyser la réception de l'exposition au moment de son déroulement par le grand public et la critique. Celle-ci nous paraissait en effet primordiale dans le cadre d'un événement cherchant à provoquer la réévaluation d'un art jusqu'alors négligé. Notre travail se concentre sur la réception immédiate et n'évoque que brièvement l'influence de l'exposition sur la longue durée (notamment sur la réorganisation du Musée du Trocadéro et sur les expositions d'art précolombien suivantes) qui mériterait à elle seule une étude de même ampleur. Afin de mener à bien notre étude, nous nous sommes principalement appuyés sur des documents d'époque. Le dossier de l'exposition conservé aux archives de l'Union Centrale des Arts Décoratifs<sup>18</sup> nous a fourni de nombreuses correspondances, plans et documents de travail ayant majoritairement trait à l'organisation de l'exposition. Nous avons complété ces sources inédites par les publications de l'époque consacrées à l'exposition, dont le catalogue<sup>19</sup> et des articles de presse. L'ensemble de ces documents a été croisé avec des études plus récentes réalisées sur l'histoire de la réception des arts primitifs en Europe, sur les expositions d'art précolombien en France et sur l'œuvre de Georges-Henri Rivière.

Notre travail se compose de trois grandes parties. Nous étudierons successivement l'organisation de l'exposition, l'approche artistique qu'elle propose sur les objets et sa réception. Nous verrons tout d'abord quels ont été les acteurs à l'origine de l'exposition. Par l'examen de l'organisation matérielle en général et des prêteurs sollicités en particulier, nous soulignerons les stratégies (politiques, scientifiques, publicitaires, etc.) qui furent mises en place afin de lui assurer succès et envergure. Puis, nous caractériserons le discours esthétique qu'elle développe sur des objets soigneusement sélectionnés, offrant une vision d'ensemble des arts précolombiens supportée par une muséographie efficace. Enfin, nous nous intéresserons aux réactions du public et des critiques en étudiant plus particulièrement la manière dont les historiens d'art définissent et caractérisent l'art précolombien, témoignant ainsi de la constitution d'un nouveau regard sur celui-ci.

---

<sup>18</sup> Les arts anciens de l'Amérique, D1/169, Archives de l'Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD). Dans la suite de notre travail, ce dossier sera nommé « Archives Arts Amérique ».

<sup>19</sup> Rivière, Georges-Henri ; Métraux, Alfred, *Les Arts anciens de l'Amérique*, cat.expo., 1928, Paris, Van Ovest, XXIV-120 p.

# L'organisation de l'exposition

*Les Arts Anciens de l'Amérique* est la première exposition de grande ampleur dédiée aux arts précolombiens qui ait eu lieu en France. Sa conception et son organisation sont donc des plus importantes. Elle fut rendue possible grâce à la collaboration de nombreuses personnalités privées, qui surent convaincre les institutions publiques concernées de l'enjeu historique que pouvait assumer une pareille manifestation. Comment un tel évènement à la fois unique et novateur a-t-il pu voir le jour ? Quels sont les véritables acteurs qui ont permis sa réalisation ?

## I. La préparation de l'exposition

### I. A. *Les origines*

#### I. A. 1. Les antécédents

L'introduction du catalogue de l'exposition signale qu'elle est la première en France à tenter de réunir et de présenter les arts de l'ancienne Amérique dans leur ensemble (cf annexe 1.1). Elle rappelle toutefois que deux exemples similaires l'ont précédée à l'étranger. Le premier exemple dont il est fait mention est l'Exposition du Centre-Amérique organisée en 1893 à Madrid. Le second est celui de l'*Exhibition of objects of indigenous American art*<sup>20</sup> qui s'est déroulée en 1920 au Burlington Fine Arts Club à Londres. Cette exposition regroupait des objets de collections privées sélectionnés en premier lieu pour leurs qualités esthétiques, ce qui marque un tournant décisif dans la manière d'exposer les objets précolombiens<sup>21</sup>. C'est donc sur ce principal modèle que s'appuie l'exposition des Arts Décoratifs. En inscrivant ainsi l'évènement de 1928 dans la lignée de ces deux manifestations antérieures, l'introduction souligne son caractère tardif et sa parfaite légitimité : il était temps que la France accueille elle aussi une exposition d'envergure sur le sujet. Aucune exposition française plus ancienne n'est d'ailleurs citée. Le dernier exemple en date à présenter des objets précolombiens remonte à 1904, soit vingt-quatre ans auparavant. L'exposition de la Mission française de l'Amérique du Sud

---

<sup>20</sup> Cf. *Catalogue of an exhibition of objects of indigenous American art*, cat.expo., 1920, Londres, The Burlington Fine Arts Club, 85p.

<sup>21</sup> Williams, « Collecting and Exhibiting... », *op.cit.* note 3, p. 135.

n'était cependant pas dédiée exclusivement à l'art précolombien mais rassemblait des objets collectés ayant pour but « l'étude de l'homme des Hauts-Plateaux, de ses langues et de son milieu, dans le présent et dans le passé »<sup>22</sup>. Les objets étaient considérés comme des « spécimen[s] technique[s] » et non pas comme des œuvres d'art. Aux côtés des artefacts précolombiens, on y trouvait d'ailleurs des « documents » relevant de la zoologie, de la botanique, ou encore de l'ethnographie moderne. Nous sommes donc bien loin de l'évènement de 1928, volontairement non-ethnographique.

Ainsi deux décennies s'écoulaient avant qu'un projet d'exposition temporaire axée sur les arts précolombiens puisse voir le jour. En effet, c'est en 1926 que le Musée des Arts Décoratifs se voit proposer une exposition d'art péruvien préhispanique par l'écrivain péruvien Ventura Garcia Calderon<sup>23</sup>. Celui-ci est l'intermédiaire du politique et collectionneur péruvien Rafael Larco Herrera. Il possède une importante collection de céramiques péruviennes précolombiennes qu'il avait commencé à former dès 1903, et qu'il légua à son gouvernement en 1926, date à laquelle un musée d'archéologie péruvienne portant son nom est inauguré à Lima<sup>24</sup>. L'exposition se serait donc principalement concentrée sur les arts du Pérou (*cf* annexe 1.1). Le projet est toutefois repoussé d'un an en juillet 1927<sup>25</sup>, pour ensuite être abandonné, faute de soutien de la part du gouvernement péruvien. Mais l'idée d'une exposition dédiée aux arts anciens d'Amérique, « trop intéressante pour n'être pas reprise »<sup>26</sup>, n'est pas restée inaperçue.

Le projet d'une exposition d'art précolombien en ces lieux ne va finalement pas être entrepris par le musée même mais par un particulier sans rapport direct avec l'institution : Georges-Henri Rivière.

## I. A. 2. L'homme providentiel : Georges-Henri Rivière

Comme nous l'avons vu, Georges-Henri Rivière est un véritable esthète qui fréquente les grands collectionneurs et les artistes d'avant-garde dès les années 1920. Le projet de l'exposition naît véritablement lorsqu'il fait la découverte des arts précolombiens à

---

<sup>22</sup> Lejeal, Léon, « L'Exposition de la Mission française de l'Amérique du Sud au Trocadéro », *Journal de la Société des Américanistes*, 1904, tome 1, numéro 3, p. 321.

<sup>23</sup> Metman, Louis, « Compte-rendu des expositions de l'année 1928 », in *Annuaire pour 1929 de l'Union Centrale des Arts Décoratifs*, Paris, Palais du Louvre, 1929, p. 114.

<sup>24</sup> Evans, Clifford, « El Fundador, Rafael Larco Hoyle, 1901-1966, Biografía », site web du Museo Larco, [en ligne].

<sup>25</sup> Lettre de Ventura Garcia Calderon à Louis Metman, 15 juillet 1927.

<sup>26</sup> Metman, « Compte-rendu... », *op. cit.* note 23, p. 114.

l'occasion d'un article qu'il doit écrire pour la revue *Cahiers d'Art* dirigée par Christian Zervos :

« Depuis 1924, je donne à cette revue des articles, notamment, c'est furieusement éclectique, sur Jean Luçat, les buttes de Palmyre, le jazz. Fin 1927, Zervos me dit d'aller au musée d'Ethnographie, d'en tirer un article d'art précolombien, domaine auquel mes amis surréalistes m'ont quelque peu initié. Je me rends au Trocadéro, où je suis à ce point conquis par l'idée, que je dis à Zervos, à mon retour, que ce n'est pas un article, mais une exposition qu'il faut faire. »<sup>27</sup>

Rivière décrira également cette rencontre comme un instant « merveilleux » et « fantastique »<sup>28</sup>. Un véritable choc esthétique s'opère donc quand il découvre ces objets. Nous comprenons mieux l'orientation délibérément artistique qu'il donnera à son exposition. Cette émotion nouvelle et purement plastique doit être transmise au plus grand nombre par le biais d'un événement à même de changer le regard du public sur ces objets.

L'idée lui plaît tellement qu'il la soumettra dès l'automne 1927 au conservateur du Musée des Arts Décoratifs, Louis Metman<sup>29</sup>. Il n'est pas étonnant qu'il se soit tourné vers le Musée des Arts Décoratifs pour une manifestation de ce type, dédiée à un art non-occidental alors méconnu en France. En effet, le musée accueille en 1923 l'exposition *L'art indigène des colonies françaises*, qui rencontre un immense succès<sup>30</sup>. De nombreux participants de cette exposition prêteront à nouveau pour *Les Arts Anciens de l'Amérique*<sup>31</sup>. Par ailleurs, le musée expose couramment les arts extra-européens, à savoir japonais, khmer ou encore musulmans, autour desquels se développe un discours esthétique original, destiné à fournir de nouveaux modèles aux artistes décorateurs<sup>32</sup>. Son grand dynamisme (le musée organise quarante-trois expositions entre janvier 1920 et mai 1928<sup>33</sup>) n'a probablement pas échappé à Rivière, au fait de la vie culturelle parisienne. Le choix du musée est stratégique. Situé au sein du Musée du Louvre mondialement reconnu, il est le lieu idéal pour l'exposition pionnière qu'il souhaite réaliser. Rivière n'ira d'ailleurs proposer son projet à aucune autre institution.

---

<sup>27</sup> Rivière, cité in Lerous-Dhuys, « Georges-Henri Rivière... », *op. cit.* note 15, p. 22.

<sup>28</sup> Breerette ; Edelmann., « Une rencontre... », *op. cit.* note 12, p. 16.

<sup>29</sup> Metman, « Compte-rendu... », *op. cit.* note 23, p. 114.

<sup>30</sup> Laurière, « L'exposition... », *op. cit.* note 4, p. 375.

<sup>31</sup> de Grumme, Bernard, *Bela Hein, grand initié des ivoires Lega*, 2001, p. 3-6.

<sup>32</sup> Voir notamment l'étude de l'une des premières expositions de ce type au Musée des Arts Décoratifs, par Speissmann C. ; Leturcq, J.-G., *L'Exposition des arts musulmans au Musée des Arts Décoratifs, pavillon de Marsan, Paris, 20 avril - 30 juin 1903*, inédit, mémoire de muséologie de l'Ecole du Louvre, 2002, 67 p.

<sup>33</sup> Comptage effectué grâce au *Répertoire des expositions dans les musées français (1900-1950)*, Anne Lafont, dir., Paris, site web de l'INHA, 2008-2012 [En ligne].

Ce projet représente tout de même un risque pour le musée des Arts Décoratifs. Cependant, David David-Weill, employeur et « grand protecteur » de Rivière, lui apporte la garantie financière qu'il lui faut, lui permettant ainsi de le concrétiser<sup>34</sup>.

### *I. B. L'installation matérielle de l'exposition*

Le projet est entériné par la Commission du Musée en décembre 1927<sup>35</sup>. L'exposition, prévue pour le printemps 1928, va être montée dans de très courts délais. Le plus ancien document ayant trait à son organisation remonte en effet au 12 janvier 1928<sup>36</sup>. L'exposition est donc organisée en l'espace de quatre mois seulement. Au regard de son ampleur et de ses enjeux, c'est un véritable tour de force que réalise Rivière. Il ne peut bien sûr supporter seul le poids d'une telle logistique et doit s'appuyer sur plusieurs collaborateurs.

#### *I. B. 1. L'équipe organisatrice*

Le premier individu à assister Rivière est son ami proche, Georges Salles. Il l'accompagne en effet aux Arts Décoratifs afin de présenter son projet au conservateur du musée<sup>37</sup>. L'appui de la part d'un professionnel du monde muséal était la démarche de Rivière, qui, rappelons-le, n'a aucune expérience professionnelle dans ce milieu à l'époque.

Ni Rivière ni Salles ne possèdent cependant de connaissances suffisantes sur les arts-précolombiens. Ils doivent donc recourir à un autre collaborateur spécialiste de la question : Alfred Métraux. Un « solide complice »<sup>38</sup>, Georges Bataille (1897-1962), les met tous les trois en relation :

« Bataille m'a alors mis en rapport avec Métraux, qui était un élève de Rivet et qui préparait à cette époque une thèse sur les Tupinambas. C'était le coup de foudre, et, quinze jours après,

---

<sup>34</sup> Rivière, cité in Lerous-Dhuys, « Georges-Henri Rivière... », *op.cit.* note 15, p. 22. C'est d'ailleurs David-Weill qui couvrira l'ensemble des dépenses de l'exposition, déficitaire de plus de vingt mille francs. Cf Raymond Koechlin, Lettre à Louis Metman, 04/12/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>35</sup> Compte-rendu de la séance du 1<sup>er</sup> décembre 1927, Archives de l'Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD). dossier Commission du Musée, sous-dossier 1927 (C1/84).

<sup>36</sup> Louis Metman, Lettre au Directeur du Musée archéologique de Madrid, 12/01/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>37</sup> Metman, « Compte-rendu... », *op.cit.* note 23, p. 114.

<sup>38</sup> Rivière, cité in Lerous-Dhuys, « Georges-Henri Rivière... », *op.cit.* note 15, p. 22.

je connaissais très bien les variétés de poterie nazca, chimu, ce qu'était le Pérou, ce qu'était la Porte du Soleil. »<sup>39</sup>

Alfred Métraux (1902-1963), jeune ethnologue américaniste, devient ainsi le principal coorganisateur de l'exposition. Il cosignera le catalogue<sup>40</sup> avec Rivière. Compagnon chartiste de Bataille, il est l'un des élèves de Paul Rivet, fameux américaniste, professeur d'anthropologie au Muséum d'Histoire Naturelle et nouveau directeur du Musée d'Ethnographie<sup>41</sup>. Métraux ne va cependant pas pouvoir s'investir autant qu'il l'aurait souhaité dans l'exposition, puisqu'il achève la même année ses différentes thèses<sup>42</sup>. Il se rend dans ce cadre au musée de Göteborg en mai<sup>43</sup>. De plus, il effectue en début d'année un long séjour en Argentine, où il fonde l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Tucuman<sup>44</sup>. Nous devons ajouter à ce groupe un autre ami de Rivière, rencontré à la Revue Nègre, André Schaeffner (1895-1980). Ce dernier relatera<sup>45</sup> les réunions de l'équipe organisatrice, qui se déroulent chez les époux Allatini<sup>46</sup>, amis de Rivière. Le groupe formé par Rivière, Métraux, Salles et Schaeffner, qui ont alors tous une trentaine d'années, se place ainsi à la tête de l'organisation de l'exposition.

Le catalogue cite également d'autres personnalités ayant apporté leur aide<sup>47</sup>. On y trouve une connaissance de Rivière, Pierre d'Espezel (1895-1959). Cet archiviste et directeur de nombreuses revues artistiques va apporter un soutien éditorial de poids à la manifestation. En effet, il dirige la revue *les Cahiers de la république des lettres des sciences et des arts*, qui consacre un numéro entier aux arts précolombiens au moment de l'exposition<sup>48</sup>. Jean-Louis André-Bonnet (1879-?), archéologue spécialiste de l'Amérique centrale, est également remercié, ainsi qu'Ernst Gutzwiller, Alexandre Bungener (banquiers), Henri Monnet (conseiller juridique) et Jean Dalsace (médecin), tous amateurs d'art. À la faveur de ces personnalités qui gravitent autour de l'équipe organisatrice, Rivière accède aux cercles mondains et intellectuels parisiens qui vont s'avérer

---

<sup>39</sup> Breerette ; Edelmann., « Une rencontre... », *op.cit.* note 12, p. 16.

<sup>40</sup> Rivière ; Métraux, *Les Arts anciens...*, *op.cit.* note 19.

<sup>41</sup> Cf annexe 2.13, p. 43.

<sup>42</sup> Lévi-Strauss, Claude ; d'Harcourt Raoul, « Alfred Métraux, (1902-1963) », *Journal de la Société des Américanistes*, 1963, tome 52, p. 302.

<sup>43</sup> Métraux, Lettre à G.-H. Rivière, 22/05/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>44</sup> Métraux, Lettre à Paul Rivet, 02/01/1928, Correspondances de Paul Rivet, sous-dossier Alfred Métraux, 2APIC METR, Archives du Muséum national d'Histoire Naturelle.

<sup>45</sup> Jamin, Jean, « André Schaeffner (1895-1980) », *Objets et mondes*, 1980, tome 20, fascicule 3, numéro 10, p 132.

<sup>46</sup> Eric et Hélène Allatini sont de fameux mécènes et esthètes de l'entre-deux-guerres. Leur salon attirait de nombreux intellectuels parisiens et italiens. Cf annexe 2.11, p. 32.

<sup>47</sup> Rivière ; Métraux, *Les Arts anciens...*, *op.cit.* note 19, p. IX.

<sup>48</sup> *L'art précolombien. L'Amérique avant Christophe Colomb*, numéro thématique, *Cahiers de la république des lettres des sciences et des arts*, 1928, volume 11, 87 p.

primordiaux dans le rassemblement des nombreuses collections privées précolombiennes prêtées à l'exposition. L'absence de représentants du Musée des Arts Décoratifs au sein de ce groupe d'organisateur est à notifier. L'exposition est organisée par un ensemble de personnalités qui n'ont pour la plupart pas de lien direct avec le monde professionnel muséal, ce qui est inhabituel dans le cadre d'une manifestation si importante. Louis Metman et François Carnot (1872-1960), président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, apportent cependant une aide remarquable sur laquelle nous reviendrons.

### I. B. 2. De multiples démarches : la répartition du travail

La préparation de l'exposition se déroule sur quatre mois, de janvier à mai. Durant cette période, Rivière est « sur la brèche »<sup>49</sup>. Il contacte et rend lui-même visite à de nombreux prêteurs privés et à certaines institutions publiques, tout en s'occupant de la muséographie et du transport des objets. Il travaille également à la rédaction du catalogue pour lequel il établit les fiches de l'ensemble des objets conservés au Trocadéro, aidé d'André Schaeffner<sup>50</sup>. Ces multiples responsabilités ne sont pas sans lui occasionner certaines « inquiétudes »<sup>51</sup> concernant la réalisation de son projet dans les temps, d'autant plus que le budget dont il dispose est peu élevé. C'est la raison pour laquelle il sollicite Charles de Noailles qui avance la somme nécessaire à la réalisation du catalogue<sup>52</sup>.

Les correspondances conservées nous fournissent de précieux renseignements sur les démarches effectuées auprès des prêteurs<sup>53</sup>. Ces démarches occupent une grande part de l'organisation matérielle de l'exposition. Logiquement, le musée du Trocadéro fait partie des premiers prêteurs contactés (*cf* annexe 1.2), tout comme les autres institutions muséales françaises et étrangères. Louis Metman, personnalité reconnue parmi les conservateurs européens, se charge de solliciter leur collaboration en suivant les indications fournies par Rivière (*cf* fig. 1.3). Ce dernier, accompagné de Georges Salles, se rend sur place et sélectionne les objets précolombiens qu'il souhaite voir figurer à l'exposition. Les deux hommes effectuent ainsi une visite commune au Musée du Cinquantième de Bruxelles et au Musée de la céramique de Sèvres, durant laquelle ils remarquent des pièces mexicaines et péruviennes se révélant intéressantes pour

---

<sup>49</sup> Rivière, Lettre à Adolphe Stoclet, 23/04/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>50</sup> Rivière, Lettre à Louis Metman, non datée, Archives Arts Amérique.

<sup>51</sup> Rivière, Lettre à Erland Nordenskiöld, 01/05/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>52</sup> Noailles, Lettre à G.-H. Rivière, 06/04/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>53</sup> Voir l'analyse détaillée de ces derniers dans la deuxième partie de ce chapitre, p. 20-30.

l'exposition<sup>54</sup>. Alors que les institutions publiques sont contactées relativement tôt, les prêteurs privés ne le sont qu'au début du mois d'avril. Rivière se rend à leur domicile et examine leurs collections, suivant un emploi du temps chargé. En effet, il voit jusqu'à quatre prêteurs par jour, du lundi au samedi<sup>55</sup>.

Une fois l'accord du prêteur obtenu, la valeur de chaque objet, ou groupe d'objets, est déclarée à l'assurance<sup>56</sup>. Les pièces sont ensuite déposées par leur propriétaire au musée ou convoyées par l'entreprise Chenue. Le gardiennage nocturne des œuvres déposées au musée est assuré par l'entreprise *La Vigilante* à partir du 9 mai<sup>57</sup>. Certaines collections parviennent tardivement aux Arts Décoratifs, au début du mois de mai, comme celles d'Adolphe Stoclet<sup>58</sup> ou d'Angel Zarraga (*cf* annexe 1.4). L'exposition qui devait ouvrir le 10 mai<sup>59</sup> est ainsi légèrement retardée. En effet, le 9 mai, le Musée des Arts Décoratifs envoie l'ensemble des invitations à l'inauguration, dont la date est finalement fixée au 12 mai<sup>60</sup>. Elle est inaugurée par Edouard Herriot, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts. Elle se tient au Pavillon de Marsan jusqu'au 1<sup>er</sup> juillet 1928.

### I. B. 3. Une exposition officielle

Parallèlement à l'installation de l'exposition dans son établissement d'accueil, des formalités officielles sont entreprises par l'Union Centrale des Arts Décoratifs. En effet, entre le 30 avril et le 1<sup>er</sup> mai sont envoyées toutes les demandes de participation au Comité d'Honneur de l'exposition, ainsi que les invitations à l'inauguration. Les acteurs sollicités acceptent tous volontiers (*cf* fig. 1.5 et 1.6). L'exposition est placée sous le haut patronage du général P. Elias Calles, Président de la République des Etats-Unis du Mexique et de Gaston Doumergue, Président de la République française. Ce double patronage s'explique par la première participation du Musée National d'archéologie du Mexique à une exposition étrangère, sur décision du président mexicain.<sup>61</sup> La collaboration franco-mexicaine donne une dimension diplomatique à l'exposition, fortement soutenue

---

<sup>54</sup> Metman, Lettre à Jules Bommer, 04/04/1928 et Metman, Lettre à Paul Léon, 23/04/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>55</sup> Rivière, Document de travail manuscrit, non daté, Archives Arts Amérique.

<sup>56</sup> *Cf* sous-dossier « Assurances et douanes », Archives Arts Amérique.

<sup>57</sup> M. Hippeau, Lettre à « Monsieur », 02/06/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>58</sup> Stoclet, Lettre à Rivière, 26/04/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>59</sup> Procès-verbal du Conseil d'Administration de l'UCAD du 29/03/1928, Conseils d'Administration de l'UCAD, sous-dossier Conseil d'administration du 18/12/1928 (A4/171), Archives de l'UCAD.

<sup>60</sup> Président de l'UCAD, Minute de lettre adressée aux invités à l'inauguration, 09/05/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>61</sup> Rivière ; Métraux, *Les Arts anciens...*, *op.cit.* note 19, p. 97.

politiquement. Cet aspect est renforcé par la composition du Comité d'Honneur dans son ensemble (cf fig. 1.7). Celui-ci comporte en effet trente-deux représentants du corps diplomatique, dont vingt-huit étrangers. L'Amérique du Sud se voit attribuer une place importante puisque les ambassadeurs du Chili, de Cuba, du Brésil ou bien encore du Mexique (incarné par deux officiels différents) sont sollicités. Les pays européens dont les musées ont prêté des œuvres sont également présents. Des représentants français, nous pouvons citer Fernand Bouisson, Président de la Chambre des Députés et Paul Léon, directeur général des Beaux-Arts.

Ce soutien officiel de la part des pouvoirs publics s'inscrit logiquement au sein de l'histoire de l'américanisme français. En effet, le pouvoir politique a très souvent participé aux explorations menées en Amérique, et ce dès la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans un contexte de concurrence impérialiste internationale, la France se projette alors comme arbitre de l'histoire universelle et envoie de nombreuses missions d'exploration sur le continent américain<sup>62</sup>. Nous verrons lors de l'analyse plus détaillée des prêteurs de l'exposition que la participation du Musée d'Ethnographie du Trocadéro témoigne de la même volonté. Le Comité comporte finalement trente-deux personnalités liées au monde scientifique et muséal, directeurs des musées et membres de la Société des Américanistes de Paris. Tous prêtent leurs collections à l'exposition. Nous remarquons également la présence de deux personnalités privées, l'écrivain Ventura Garcia Calderon et le Vicomte Charles de Noailles, président de la Société des Amis du Trocadéro.

L'ensemble du Comité est à nouveau invité à assister à la visite officielle de l'exposition par le président de la République le 18 juin dans la matinée<sup>63</sup>, relayée dans la presse par un communiqué officiel<sup>64</sup>. Ce soutien politique de poids qui fut sans conteste l'une des raisons de son succès international donne à l'exposition légitimité et visibilité.

### *I. C. Les moyens de diffusion de l'exposition*

Le dernier aspect de la mise en place de l'exposition est sa promotion. Afin de faire découvrir les arts précolombiens à un public néophyte, de nombreux moyens de diffusion sont employés.

---

<sup>62</sup> Williams, « Collecting and Exhibiting... », *op.cit.* note 3, p. 125 et suivantes.

<sup>63</sup> François Carnot, Minute de lettre à destination des membres du Comité d'Honneur, 12/06/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>64</sup> Voir par exemple *Le Matin*, 19 juin 1928, numéro 16162, p. 2.

## I. C. 1. Des moyens diversifiés

Le premier média mis à contribution par les organisateurs de l'exposition pour en assurer la promotion est la presse publique. Les articles paraissent tous alors que l'exposition est déjà en cours, à l'exception d'une chronique de Jean-Louis André-Bonnet, publiée au sein du quotidien parisien *La Liberté*.<sup>65</sup> Le principal promoteur de l'exposition reste Georges-Henri Rivière. Il signe de sa main cinq articles consacrés à l'exposition qui paraissent successivement entre les mois de mai et août dans des revues artistiques destinées à un public amateur. Deux d'entre eux, publiés dans *L'art vivant*<sup>66</sup> et dans la revue *Beaux-Arts*<sup>67</sup>, passent rapidement en revue les objets exposés et décrivent le parcours proposé par l'exposition. Les trois autres articles, richement illustrés, se concentrent chacun sur un groupe d'objets particulier: la céramique<sup>68</sup>, les tissus péruviens<sup>69</sup> et la sculpture<sup>70</sup>. Le choix de ces revues est stratégique. Elles qui habituellement se limitent à l'art traditionnel et à l'art décoratif moderne, comme la revue *Art et décoration* par exemple, deviennent un moyen pour Rivière de légitimer le discours esthétique novateur qu'il tient vis-à-vis de ces objets. En supplément de ses articles, Rivière peut également compter sur son ami Pierre d'Espezel, qui dédie un numéro entier de sa revue à l'exposition et plus largement à l'art précolombien<sup>71</sup>. De plus, plusieurs communiqués sont diffusés dans la presse pendant l'exposition. Ils renseignent les lecteurs sur les divers événements qui l'entourent: l'inauguration, la visite présidentielle et les diverses conférences (cf fig. 1.8). Enfin, le catalogue même de l'exposition fait partie de ces publications qui permettent une large propagation de l'information. Rivière et Métraux font appel à un américaniste reconnu, Raoul d'Harcourt (1879-1971), pour en rédiger l'introduction. Un second média est utilisé : Rivière promeut l'exposition sur le poste TSF de la Liberté, pour lequel il donne une conférence sur le sujet le 5 juin<sup>72</sup>. Enfin, une politique d'ouverture au plus grand nombre est menée, par le biais des invitations. Celles-

---

<sup>65</sup> André-Bonnet, Jean-Louis, « L'art précolombien », *La Liberté*, mardi 1<sup>er</sup> mai 1928, numéro 23478, p.4.

<sup>66</sup> Rivière, Georges-Henri, « L'exposition des arts anciens de l'Amérique au pavillon de Marsan », *L'Art vivant*, 1928, p. 476-479.

<sup>67</sup> Rivière, Georges-Henri, « L'exposition d'antiquités américaines au musée des Arts Décoratifs », *Beaux-Arts*, juin 1928, numéro 10, p. 145-147. Cf fig. 3.1.

<sup>68</sup> Rivière, Georges-Henri, « La poterie précolombienne au Pavillon de Marsan », *Art et décoration*, mai 1928, tome 53, p. 141-148.

<sup>69</sup> Rivière, Georges-Henri, « Les tissus péruviens à l'exposition des arts anciens en Amériques », [extrait de revue], archives privées Louis Carré (DA001302/63781), archives du Musée du Quai Branly.

<sup>70</sup> Rivière, Georges-Henri, « La sculpture dans l'Amérique ancienne », *Art et décoration*, août 1928, t. 54, p. 41-56.

<sup>71</sup> *L'art précolombien...*, op.cit. note 48.

<sup>72</sup> Mr Hippeau, Lettre à « Monsieur », 02/06/1928, Archives Arts Amérique.

ci sont notamment envoyées aux membres du Comité d'Honneur qui en font la demande (cf fig. 1.5), pour les membres de la colonie étrangère qu'ils représentent sur Paris. Ces multiples moyens de diffusion nous indiquent que les organisateurs cherchent à toucher un large public.

### I. C. 2. L'affichage révélateur du public ciblé

Une attention particulière doit être portée aux affiches (cf fig. 1.9) et à leur disposition dans la ville. Celles-ci nous permettent de distinguer plus finement le public visé par la manifestation. Les affiches sont sobres. Elles indiquent modestement le sujet de l'exposition, le lieu et les tarifs (trois francs le dimanche après-midi et cinq francs le reste du temps). Trois campagnes d'affichages sont attestées par les archives. Cinq affiches sont envoyées aux Musées de la Ville de Paris<sup>73</sup>, deux autres à la Bibliothèque nationale<sup>74</sup> et le reste aux galeries d'arts parisiennes<sup>75</sup>. L'exposition cherche ainsi à atteindre une population déjà familière des musées et des lieux culturels parisiens. La concentration des affiches dans le huitième, le sixième et le neuvième arrondissement, centres névralgiques regroupant les marchands d'art parisiens durant l'entre-deux-guerres<sup>76</sup>, est frappante (cf fig. 1.10). L'affichage est particulièrement développé dans les rues La Boétie, Laffite, Le Peletier, la rue des Saints-Pères et la rue de Seine. L'est et le sud parisien plus populaires sont absolument délaissés. Même si l'exposition semble vouloir attirer le plus grand nombre de personnes, elle s'adresse en réalité à un public plus restreint dans lequel nous pouvons décompter les collectionneurs, les amateurs<sup>77</sup> et les intellectuels de la capitale. Cette orientation se comprend mieux lorsque nous constatons que près de la moitié des objets exposés appartient aux collections privées de ces mêmes individus. On remarque d'ailleurs que les zones géographiques où a lieu l'affichage concorde avec les quartiers aisés où ces prêteurs habitent et achètent leurs collections (cf fig 1.10 et 1.11). Le public visé est ainsi à la fois spectateur et acteur de l'exposition.

---

<sup>73</sup> Secrétaire général de l'UCAD, Lettre au Directeur des Beaux-Arts et des Musées de la Ville de Paris, 11/05/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>74</sup> Secrétaire général de l'UCAD, Lettre à Roland Marcel, 25/05/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>75</sup> Louis Metman, Minute de lettre à « Monsieur », 18/05/1928, Arts Amérique. Ce courrier est accompagné d'une liste manuscrite recensant soixante-dix adresses, pour la plupart des galeries d'art. Nous en avons donc déduit la répartition souhaitée des affiches dans la ville.

<sup>76</sup> Bonnain, Rolande, *L'Empire des masques : les collectionneurs d'arts premiers aujourd'hui*, Paris, Stock, 2001, p.117.

<sup>77</sup> Benoît de l'Estoile définit les amateurs comme « ceux auxquels leurs moyens laissent le loisir de s'intéresser aux objets primitifs et à l'ethnographie », in *Le Goût...*, *op.cit.* note 8, p. 173.

La diversité des moyens mis en œuvre montre que la promotion de l'exposition n'a pas été délaissée par les organisateurs. Que ce soit la presse, la radio, les invitations et l'affichage public, rien ne fut négligé mais au contraire stratégiquement étudié. Cette observation peut être étendue à l'ensemble de l'organisation de l'exposition qui fut malgré les contraintes de temps maîtrisée de bout en bout.

## II. Les prêteurs

Parmi les démarches entreprises lors de la préparation de l'exposition, une attention particulière doit être portée sur celles réalisées auprès des prêteurs. Leur participation relève en effet de certains choix effectués par les organisateurs tout en leur permettant de satisfaire leurs propres intérêts. Afin de mieux examiner ces acteurs, nous avons distingué deux sous-groupes : les prêteurs publics et les prêteurs privés.

### *II. A. Les prêteurs publics*

#### II. A. 1. Une collaboration internationale

On dénombre au total vingt-cinq prêteurs publics collaborant à l'exposition. Ces prêteurs sont majoritairement des institutions muséales (*cf* fig. 2.1). Plusieurs types d'expôts<sup>78</sup> sont prêtés par ces institutions : les objets originaux, les substituts (moulages) et les documents (photographies, relevés). Six cent soixante-quatre œuvres originales sont ainsi prêtés, soit 53% du corpus total réuni pour l'exposition (*cf* fig. 2.2)<sup>79</sup>.

Sept de ces prêteurs sont des institutions françaises. Le Musée Céramique de Sèvres, la Bibliothèque Nationale, le Muséum d'Histoire naturelle de Lyon, le Musée des Antiquités Nationales (Saint-Germain-en-Laye), le Musée Rodin et la Bibliothèque de la Chambre des Députés prêtent un nombre relativement important d'objets. Cependant, c'est surtout le Musée d'Ethnographie du Trocadéro qui s'illustre par sa participation puisqu'il prête à lui seul quatre cent soixante-dix-neuf objets, soit 38% du corpus total (*cf* fig. 2.2). Sept musées étrangers européens participent également : le Riksmuseum de Stockholm, le

---

<sup>78</sup> Ce néologisme proposé par André Desvallées désigne « une unité élémentaire d'exposition, quelles qu'en soient la nature et la forme, qu'il s'agisse d'une vraie chose, d'une image ou d'un son, d'un original ou d'un substitut. ». *Cf* Desvallées, André ; Mairesse, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 601.

<sup>79</sup> L'ensemble des informations chiffrées concernant les collections exposées présentes dans ce travail sont issues d'un tableau personnel établi à partir du catalogue de l'exposition. Compte tenu du volume trop important de celui-ci, il a été choisi de n'en inclure qu'un extrait dans les annexes. *Cf* fig. 2.3.

Musée de Göteborg, les Musées royaux du Cinquantenaire de Bruxelles, le Musée d'archéologie de l'université de Gand, le Museum für Völkerkunde de Berlin, le Musée archéologique de Madrid et le Muséum d'Histoire naturelle de Vienne.

Enfin, onze établissements américains sont présents. Ces établissements sont majoritairement nord-américains, tel The Toledo Museum of Art et le Peabody Museum. Seuls le Musée national d'archéologie de Mexico et la Direction des Services archéologiques du Mexique représentent l'Amérique latine. Cette absence des nations latino-américaines peut étonner mais s'explique par des raisons avant tout pratiques. En effet, le transport des objets qui s'effectue par bateau peut s'avérer périlleux pour les objets, ce qui explique en partie certaines réticences des gouvernements concernés à prêter leurs objets. De plus, la situation des collections sur place ne permet parfois pas leur prêt, comme dans le cas du Musée national du Costa-Rica. Endommagé par un tremblement de terre, il n'est pas en mesure de déplacer ses collections et de les prêter pour l'exposition (cf annexe 2.4). La participation du Mexique est donc exceptionnelle et s'effectue dans des conditions particulières sur lesquelles nous reviendrons. Au total, ce ne sont pas moins de dix-huit institutions étrangères qui participent à l'exposition, lui assurant une envergure internationale. Nous sommes donc ici dans la même logique que celle ayant présidé à la constitution du Comité d'Honneur.

## II. A. 2. Le système d'échange des objets : un réseau scientifique et muséal

Afin d'obtenir la collaboration de l'ensemble de ces institutions publiques, les organisateurs ont fait appel au réseau scientifique et muséal existant. C'est donc Louis Metman qui les contacte pour Rivière, en tant que conservateur du Musée des Arts Décoratifs. Rappelant le caractère pionnier de la manifestation « qui présentera pour la première fois à Paris de façon complète les témoignages de ces antiques civilisations »<sup>80</sup>, Metman met en avant la valeur des collections demandées, « dont il [...] est impossible de trouver ailleurs des équivalentes »<sup>81</sup>. Dans certains cas, le conservateur fait appel à des personnalités liées au monde muséal et scientifique étranger pour appuyer sa démarche. Il demande ainsi à James Hyde (cf annexe 2.11, p. 35) d'intercéder en faveur de l'exposition

---

<sup>80</sup> Metman, Lettre au Directeur du Musée d'Histoire naturelle de Vienne, 12/02/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>81</sup> Metman, Lettre à Erland Nordenskiöld, 07/03/1928, Archives Arts Amérique.

auprès du Peabody Museum de l'Université d'Harvard<sup>82</sup>. Par ailleurs, il convoque la figure reconnue de Paul Rivet lorsqu'il effectue sa demande auprès d'Erland Nordenskiöld, américaniste et directeur de la section ethnographique du Musée de Göteborg<sup>83</sup>.

Nous pouvons remarquer que ce sont des musées archéologiques et ethnographiques de renommée scientifique mondiale qui sont sollicités. Les musées de Stockholm, de Göteborg et de Berlin sont tous considérés comme de véritables exemples en matière muséologique en Europe à l'époque<sup>84</sup>. De nombreuses autres institutions prestigieuses ont également été contactées, comme le British Museum ou le Museum of the American Indian. Ces deux musées sont cependant statutairement interdits de faire sortir de leurs murs leurs collections et ne participeront finalement pas à l'évènement<sup>85</sup>. Les objets demandés sont donc intégrés à un système d'échange européen et mondial. L'accord de certains prêts entraîne d'ailleurs des contreparties. Le Museum für Völkerkunde de Berlin accepte ainsi de prêter quelques objets contre la promesse d'une participation des musées français à une future exposition sur les Arts de l'Asie<sup>86</sup>. Inversement, la participation du Musée du Louvre à l'exposition hollandaise de Rome devient pour Louis Metman un argument de poids en sa faveur lorsqu'il sollicite le Musée Pigorini par le biais de l'ambassade de France (*cf* annexe 2.6).

Ces échanges aboutissent finalement à un corpus d'objets particulièrement important. Au sein de ce corpus, cinq cent dix-sept objets sont prêtés par le Musée du Trocadéro et le Musée national d'archéologie de Mexico. Ces deux institutions dominent donc largement. Nous allons voir en quoi leur participation dépasse les seuls enjeux scientifiques.

### II A. 3. Des enjeux institutionnels et politiques

La collection américaine du Trocadéro est la plus ancienne et la plus importante du musée. Ernest-Théodore Hamy, fondateur et directeur du Musée, la considérait d'ailleurs comme la meilleure du monde<sup>87</sup>. Le manque de moyens financiers du musée la fait cependant peu à peu tomber dans une « sombre et poussiéreuse léthargie » (*cf* annexe 1.1)

---

<sup>82</sup> Metman, Lettre à James Hyde, 22/02/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>83</sup> Metman, Lettre à Erland Nordenskiöld, *op.cit.* note 81.

<sup>84</sup> Dias, *Le Musée d'ethnographie ...*, *op.cit.* note 6, p. 110 et 144.

<sup>85</sup> Thomas Joyce, Lettre à Metman, 01/05/1928 et Metman, Lettre à George Heye, 22/02/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>86</sup> Louis Metman, Lettre au Dr Waetzoldt, 01/05/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>87</sup> Williams, «Art and artifact... », *op.cit.* note 3, p. 158.

jusqu'à l'exposition des *Arts anciens de l'Amérique*, qui en révèle les richesses au grand public :

« Il faut noter les pièces nombreuses et remarquables prêtées par le Trocadéro et qui formaient une part considérable de l'exposition. [...] plus d'un homme cultivé a pour la première fois admiré au Pavillon de Marsan des œuvres qu'il eût pu, depuis longtemps, découvrir au Trocadéro. »<sup>88</sup>

Effectivement, l'apport du musée est primordial. Comme nous l'avons vu, 35% des objets exposés appartiennent à ses collections : le Trocadéro est la véritable colonne vertébrale de l'exposition. Ses collections embrassent l'ensemble des matériaux et des pays d'origines présentés (*cf* fig. 2.7 et 2.8). On y remarque la domination du Mexique et du Pérou ainsi que celle de la sculpture sur pierre et de la céramique. Cela influera sur l'ensemble du corpus. Paul Rivet s'inquiète d'ailleurs que le musée ne soit « dépouillé [...] de ses plus belles pièces » et demande à Metman de « ne pas vider des vitrines entières », ce qui pourrait susciter le mécontentement du public « admis moyennant finances à défiler devant des vitrines vides » (*cf* annexe 2.9). Le prêt est cependant accepté sans difficulté par le Ministère de l'Instruction Publique dès le mois de Février<sup>89</sup>. Le Musée ne peut que se féliciter de sa participation car le succès de l'exposition est également pour lui un « succès par procuration »<sup>90</sup> annonçant son formidable renouveau sous la direction de Paul Rivet et de Rivière. *Le Matin* rappelle en 1929 le rôle primordial joué par l'exposition dans la « redécouverte » du musée :

« L'an dernier avait lieu au pavillon de Marsan une exposition d'ethnographie – d'art précolombien- à laquelle participaient tous les pays du monde. On s'aperçut alors que la plus belle et la plus importante collection avait été fournie par le musée du Trocadéro. Ce fut une révélation ! Des mécènes français et surtout de nombreux étrangers s'intéressèrent à lui. Ils lui fournirent les uns de l'argent, dont l'établissement avait fort besoin, les autres des objets de valeur concernant l'évolution des races. »<sup>91</sup>

La collaboration du musée à l'exposition lui permet de montrer au monde des collections qui rivalisent (et l'emportent pour de nombreux observateurs) avec celles des grandes institutions européennes ethnographiques. Elles participent par leur qualité au prestige de la France et de l'établissement qui attirera dès lors de riches mécènes, sollicités pour nombre d'entre eux par Rivière. C'est une véritable redéfinition du musée qui

---

<sup>88</sup> Brillant, Maurice, « Les civilisations anciennes d'Amérique. A propos d'une récente exposition. », *Le Correspondant*, 1928, tome 312, volume 3, p. 778.

<sup>89</sup> René Verneau, Lettre à Louis Metman, 14/02/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>90</sup> Laurière, « L'exposition... », *op. cit* note 4, p. 381.

<sup>91</sup> Croizé, Paul, « Le musée d'ethnographie du Trocadéro qui demeura si longtemps méconnu va être réorganisé », in *Le Matin*, 28 janvier 1929, p. 8.

s'élabore ici. Elle donnera lieu à une entière réorganisation du Trocadéro puis à sa disparition au profit du Musée de l'Homme.

Le second prêteur public le plus important de l'exposition est le Musée national d'archéologie de Mexico, qui envoie quarante-huit objets en France. Ce prêt est complété par des reproductions de codex préhispaniques, des moulages de sculptures mexicaines et par une série de photographies de monuments adressés par la Direction des Services archéologiques du Mexique. Le Mexique envoie donc en tout plus de soixante-dix expôts. Ce prêt peut paraître de bien moindre importance au regard de celui du Trocadéro. Il reste cependant notable dans la mesure où ces collections n'étaient encore jamais sorties de leur pays d'origine. C'est François Carnot (1872-1960), président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs depuis 1910, qui obtient ce prêt. Cet homme politique français est en effet dépêché par le Ministère des affaires étrangères en mission au Mexique au début de l'année 1928<sup>92</sup>. Le prêt s'effectue dans des conditions particulières. Les objets choisis très tôt partent pour la France dès le mois de mars<sup>93</sup>. L'ouverture et la fermeture des caisses est contrôlée par un représentant de la légation mexicaine à Paris<sup>94</sup>. Au retour, c'est l'ambassade de France à Mexico qui est chargée de la réception<sup>95</sup>. Ces démarches démontrent le caractère politique du prêt mexicain, tout comme ses principaux instigateurs qui sont François Carnot et le président de la République des Etats-Unis du Mexique. C'est ce dernier qui autorise le prêt. Le choix des collections est quant à lui aussi très représentatif : seuls l'art et l'archéologie du Mexique sont présents. C'est donc un art national historique propre que souhaite montrer le Mexique à Paris et au monde. L'exposition est également un moyen de diffuser le projet culturel mexicain mis en place par le Musée national d'archéologie de Mexico qui valorise la création amérindienne et propose d'abandonner l'utilisation des canons occidentaux pour juger l'art préhispanique au bénéfice de catégories historiques et culturelles propres aux cultures concernées<sup>96</sup>. En raison de cela, c'est le musée lui-même qui sélectionne les objets qu'il prête sans solliciter l'avis des organisateurs de l'exposition. De plus, une notice spécifique lui est dédiée au sein du catalogue. Cette notice permet au directeur des musées de Mexico, R. Mena,

---

<sup>92</sup> Metman, « Compte-rendu... », *op. cit.* note 23, p. 115.

<sup>93</sup> Ministère des Affaires étrangères, Lettre à François Carnot, 22/03/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>94</sup> Louis Metman, Lettre à Jules Bommer, 30/07/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>95</sup> Louis Metman, Lettre au Ministre de France au Mexique, 06/08/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>96</sup> Florescano, Enrique, "The Creation of the Museo Nacional de Antropología of Mexico and its Scientific, Educational, and Political Purposes", in Hill Boone, Elizabeth (Editeur), *Collecting the Pre-Columbian past. A Symposium at Dumbarton Oaks*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993, p. 81-103.

d'élaborer son propre discours sur les civilisations et les objets mexicains présents dans l'exposition<sup>97</sup>. Le prêt du musée se détache ainsi de l'ensemble du corpus. Cette stratégie se révèlera particulièrement utile puisque les journalistes feront l'éloge des « pièces très importantes et d'une beauté capitale »<sup>98</sup> du musée.

Les musées du Trocadéro et de Mexico participent donc à l'exposition pour des raisons institutionnelles et politiques, qui dépassent le simple cadre scientifique. L'ensemble des institutions publiques qui collaborent permettent à l'exposition de gagner légitimité et renommée internationale. Aux côtés des institutions publiques, les prêteurs privés jouent un rôle tout aussi important.

## *II. B. Les prêteurs privés*

Cinquante-quatre prêteurs privés<sup>99</sup> participent à l'exposition. Grâce à eux, un ensemble exceptionnel de près de six cents objets est réuni<sup>100</sup>. Seuls trois d'entre eux, Adolphe Stoclet, Léon Beckaert et Julien Chappée, ne résident pas dans la capitale. L'art précolombien est donc déjà bien présent dans les collections privées parisiennes en 1928. Qui en sont les collectionneurs ?

### II. B. 1. La sollicitation de différents réseaux

Afin d'obtenir un corpus d'une telle importance, Rivière fait d'abord appel à ses multiples relations mondaines et intellectuelles de la capitale française.

Six marchands d'art (*cf* annexe 2.10) sont sollicités, en premier lieu Charles Vignier, que connaît bien Rivière. Vignier collabore d'ailleurs de manière active à l'exposition, puisqu'il se rend au Musée archéologique de Madrid afin d'y examiner les collections précolombiennes.<sup>101</sup> Un second marchand d'art asiatique, Chang Tsai Loo, participe, ainsi que trois marchands d'arts primitifs, Charles Ratton, Bela Hein et Walter Bondy. Rivière se tourne également vers les amateurs d'art de la capitale, comme David David-Weill et Charles de Noailles, qu'il compte parmi ses proches relations, Alphonse Kann (financier),

---

<sup>97</sup> Mena, R , « Notice préliminaire », in *Les arts anciens...*, *op.cit.* note 19, p. 97-101.

<sup>98</sup> Warnod, André, « L'art énigmatique de l'Amérique ancienne », *Comoedia*, 13 mai 1928, numéro 5607, p. 2.

<sup>99</sup> Chaque prêteur fait l'objet d'une courte notice biographique en annexe 2.

<sup>100</sup> Ces chiffres ont été obtenus en utilisant le catalogue de l'exposition et plusieurs documents d'archives (dossier Arts Anciens Amérique). Ces derniers ne mentionnant pas toujours le nombre d'objet prêtés par les collectionneurs, il est impossible d'en donner une appréciation exacte.

<sup>101</sup> Louis Metman, Lettre au directeur du musée archéologique de Madrid, 12/01/1928, Archives Arts Amérique.

Jean-Louis Sauphar (amateur d'art asiatique) et René Haase (philanthrope). De multiples esthètes sont ainsi rassemblés. Ils ont pour point commun d'appartenir à l'élite sociale française et étrangère (cf annexe 2.11). Nous y trouvons des hommes politiques (André Honorat et Henri Monnet), des industriels (Léon Beckaert et Emile Godfernaux) et des banquiers (Adolphe Stoclet, William d'Eichthal). La présence de grandes figures du collectionnisme européen, tels Royall Tyler et Alphonse Kann, fait de l'exposition un évènement majeur dans l'histoire de l'art<sup>102</sup>.

Rivière approche également le groupe des surréalistes. Il a pu voir un an auparavant l'exposition *Yves Tanguy et objets d'Amérique* (1927) qui juxtaposait les tableaux du peintre avec des objets précolombiens et nord-américains plus récents. Ces « jeunes gens » sont donc tout naturellement « bien disposés » envers l'exposition (cf fig.1.3), et Rivière se rend chez Louis Aragon afin d'obtenir le prêt de certains de ses objets. Ce seront finalement André Breton et Roland Tual qui participeront. Rivière obtient la collaboration d'autres membres des cercles artistiques parisiens (cf annexe 2.12) dont Angel Zarraga (peintre mexicain), Hernando Vines (peintre espagnol) et Paul Haviland (photographe et grand collectionneur d'art précolombien). Ce dernier rédige quelques mois auparavant un article pour *L'Amour de l'Art* au sujet des collections précolombiennes du Trocadéro dont il défend le caractère artistique<sup>103</sup>. Tous ces prêteurs partagent donc le point de vue de Rivière sur les arts précolombiens et ont sans aucun doute été d'une aide précieuse pour la conception intellectuelle de l'exposition.

En dehors de ses propres relations mondaines et intellectuelles, Rivière se tourne vers un autre réseau: la Société des Américanistes de Paris (cf annexe 2.13). Celle-ci, créée en 1895, est reconnue d'utilité publique en 1924 et se trouve en pleine période de rayonnement international. En 1928, elle fait alors autorité dans le domaine encore amateur de l'américanisme<sup>104</sup>. Il aurait donc été inconcevable pour les organisateurs de l'exposition de ne pas la faire participer.

Rivière obtient un rendez-vous avec Paul Rivet (cf fig. 1.3). Le rendez-vous se déroule probablement bien puisque le 14 février, Raoul d'Harcourt et Paul Rivet parrainent Salles

---

<sup>102</sup> Gorgus, *Le magicien...*, *op.cit.* note 11, p. 32.

<sup>103</sup> Paul Haviland, « L'art pré-colombien au Musée du Trocadéro », *L'Amour de l'Art*, novembre 1927, numéro 11, volume 8, p. 437-442.

<sup>104</sup> Laurière, Christine, « La Société des Américanistes de Paris: une société savante au service de l'américanisme », in *Journal de la société des américanistes*, 2009, volume 95, numéro 2, p. 104.

et Rivière en tant que membres titulaires de la Société<sup>105</sup>. Ils vont ainsi remporter la collaboration de neuf membres importants de la Société. Cinq membres du Bureau de la Société prêtent leurs collections : Louis Capitan (Président), le Marquis de Peralta (Vice-Président), Paul Rivet (Secrétaire général), Raoul d'Harcourt (Secrétaire général adjoint) et le Marquis de Créqui-Montfort (Trésorier)<sup>106</sup>. On compte également deux membres titulaires, Anna Barnett et le Vicomte d'Espinay, et un membre du Conseil, Federico Tinoco. Ces prêteurs américanistes s'investissent efficacement pour l'exposition à l'occasion d'une réunion de travail qui se tient à la fin du mois de février. Louis Metman y convie Paul Rivet, « savant » capable d'aider les organisateurs à préparer une « manifestation d'un caractère si particulier »<sup>107</sup>, Mme de Tinoco (*cf* annexe 2.4) et Jean-Louis André-Bonnet, archéologue (*cf* annexe 2.5). Certains prêteurs interviennent aussi lors de l'installation des objets au musée. Le Vicomte d'Espinay propose à Rivière son aide au sujet des pièces équatoriennes, qu'il collectionne<sup>108</sup>. Peu après, il est invité à venir aux Arts Décoratifs « pour examiner [le] classement de l'Equateur »<sup>109</sup>.

L'aide de la Société ne s'arrête pas là. Paul Rivet sollicite ses propres relations pour permettre à Rivière d'entrer en contact avec d'autres personnalités scientifiques. Dans un courrier à l'intention de Metman ou Rivière<sup>110</sup>, il indique l'adresse de Marcel Mauss (avec qui il fonde l'Institut d'Ethnologie en 1925<sup>111</sup>) et de Félix Legueu (médecin). De plus, il informe son correspondant de l'existence de cinq collections appartenant à différents diplomates colombiens (Lorenzo Merino, Federico Restrepo, Martin German Ribon, Leopoldo Borda Roldan et Ernesto de Valenzuela), qui participeront tous à l'exposition. Au total neuf diplomates sud-américains (colombiens et costaricains) apparaissent parmi les prêteurs, auxquels il faut ajouter d'autres membres des colonies sud-américaines de Paris (*cf* annexe 2.14). Mme de Tinoco s'investit particulièrement dans la préparation de l'exposition puisqu'elle contacte ses propres connaissances afin d'obtenir des prêts (*cf* annexe 2.4). Ces participations permettent de combler l'absence de participation officielle de la part des pays sud-américains. En élargissant notre analyse à l'ensemble des prêteurs, nous remarquons que vingt-trois d'entre eux (dont treize

<sup>105</sup> Laurière, « L'exposition... », *op. cit* note 4, p. 378.

<sup>106</sup> « Liste des membres de la Société des Américanistes de Paris », *Journal de la Société des Américanistes*, 1928, tome 20, p. 7-34.

<sup>107</sup> Metman, Lettre à Paul Rivet, 20/02/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>108</sup> Vicomte d'Espinay, Lettre à G.-H. Rivière, 27/04/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>109</sup> G.-H. Rivière, Lettre au Vicomte d'Espinay, 01/05/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>110</sup> Paul Rivet, Lettre à « Monsieur », 06/04/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>111</sup> Gorgus, *Le magicien...*, *op.cit.* note 11, p. 34.

américains) sont étrangers contre trente et un français. Encore une fois, cette grande importance accordée aux prêteurs étrangers atteste de l'envergure internationale recherchée par l'exposition.

## II. B. 2. Les types de collections

Après avoir dressé un tableau général des prêteurs privés sollicités, il nous faut maintenant observer rapidement les collections elles-mêmes (*cf* fig. 2.15). Elles influent en effet fortement sur l'ensemble du corpus d'objets présentés dans l'exposition. Le volume des collections prêtées varie considérablement d'un prêteur à l'autre (*cf* fig. 2.16). Les plus importants prêteurs déposent ainsi au musée des collections allant d'une trentaine d'œuvre à plus de quatre-vingt tandis que de nombreuses autres personnalités ne participent qu'à hauteur d'une œuvre. Les ensembles prêtés supérieurs à dix objets nous permettent de distinguer deux types de collections d'art précolombien : les collections spécialisées et les collections extensives<sup>112</sup>.

Les collections spécialisées regroupent des objets de même provenance. Les pays les plus représentés sont le Pérou et la Colombie. Certaines d'entre elles sont également constituées d'un seul type d'objet ou de matériau. Elles proviennent de l'initiative de deux types de collectionneurs, les américanistes et les diplomates étrangers. Louis Capitan (*cf* fig. 2.17), Raoul d'Harcourt et Anna Barnett collectionnent les objets utiles à leurs sujets de recherches. Raoul d'Harcourt prête ainsi un ensemble de textiles et de céramiques péruviennes, tandis que la collection d'Anna Barnett se concentre sur la sculpture mexicaine. Les diplomates collectionnent eux les objets de leur pays d'origine. Leopoldo Borda Roldan, Elvira de Valenzuela de German Ribon, Lorenzo Merino et Federico Restrepo (*cf* fig. 2.18) collectionnent donc l'art colombien et plus particulièrement l'orfèvrerie. Mme de Tinoco prête pour sa part cinq objets d'orfèvrerie, quatre terres cuites et deux objets en pierre verte costaricains. Ces collectionneurs font donc tous preuve d'une approche raisonnée de leurs collections, qu'elle soit scientifique ou identitaire. Certaines sections de l'exposition en sont entièrement tributaires. Raoul d'Harcourt prête par exemple quarante textiles péruviens, tandis que le Musée du Trocadéro n'en expose que cinq. On peut aussi noter que parmi les objets colombiens

---

<sup>112</sup> Ce second terme est repris de Speissmann ; Leturcq, *L'Exposition...*, *op.cit.* note 32, p. 19.

exposés, 82% appartiennent à des collections privées, qui s'avèrent donc d'un grand intérêt pour les organisateurs (*cf* fig. 2.19 et 2.20).

Le deuxième type de collections rencontré est dit extensif. Ces collections sont hétérogènes. Elles rassemblent des objets de diverses provenances, Amérique du Nord comme Amérique du Sud, et de divers matériaux. Le surréaliste Roland Tual prête ainsi de l'orfèvrerie, de la sculpture, des céramiques, et des textiles provenant du Canada, des Antilles, de Guyane, de Colombie, du Costa-Rica et du Pérou (*cf* fig. 2.21). Les personnalités prêtant ce type de collections sont les marchands d'art (Charles Ratton et Charles Vignier), les grands collectionneurs comme Alphonse Kann et les artistes tels André Breton et Paul Haviland. Ce n'est ni la cohérence de la collection, ni la connaissance des pièces qui est en premier lieu recherchée. Julien Chappée relate d'ailleurs à Rivière qu'il avait acheté le condor prêté à l'exposition quelques années auparavant sans en connaître la nature. Sa femme ne la découvrira que plus tard à l'occasion d'une visite au British Museum<sup>113</sup>. Ces collectionneurs recherchent en réalité la réunion de belles collections. Charles de Noailles qualifie ainsi ses pièces de « somptueux objets »<sup>114</sup> tandis qu'Angel Zarraga décrit un bol polychromé lui appartenant comme « intéressant malgré la pauvreté de la matière par la plénitude de sa forme, la pureté de son vernis et la sobriété de son décor » (*cf* annexe 1.4). C'est donc un regard d'esthète qui est posé sur les objets précolombiens, regard qui accorde une grande importance aux matériaux des objets. Certaines collections extensives sont effectivement organisées en sous-ensembles groupant les objets par typologies. Cette tendance est particulièrement répandue dans les collections privées d'art primitif au début du XX<sup>ème</sup> siècle, qui s'organisent de manière thématique sans distinguer les différentes aires culturelles<sup>115</sup>. L'exemple d'Adolphe Stoclet est particulièrement parlant (*cf* fig. 2.22). Le collectionneur réunit des objets de quatre pays différents en privilégiant avant tout l'orfèvrerie du Pérou, du Costa-Rica et de la Colombie et la sculpture du Mexique. Ce dernier point de vue sur l'art précolombien, plastique et émotionnel, s'écarte donc de l'approche cognitive et érudite<sup>116</sup> préférée par les scientifiques américanistes. Influencé par ses relations avec les

---

<sup>113</sup> Julien Chappée, Lettre à [G.-H. Rivière], 04/04/1928, Archives Arts Amérique. Le condor est en réalité colombien.

<sup>114</sup> Charles de Noailles, Lettre à G.-H. Rivière, 06/04/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>115</sup> Bonnain, *L'empire...*, *op.cit.* note 76, p. 39.

<sup>116</sup> Au sujet de l'antinomie savoir/émotion dans le milieu de l'art, voir Derlon, Brigitte ; Jeudy Ballini, Monique, « La voie émotionnelle de la connaissance », in *La Passion de l'art primitif : enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008, 322 p. 92-109.

milieux intellectuels et artistiques parisiens, Rivière privilégiera lui aussi une approche plastique et non érudite des objets dans son exposition.

Cette première grande partie nous a permis d'examiner la mise en place matérielle de l'exposition dont dépendent de multiples enjeux : intellectuels, politiques, institutionnels. Par l'analyse des prêteurs, nous avons pu nous rendre compte de l'ampleur donnée à l'exposition, qui a réussi à rassembler milieux scientifiques, officiels et esthètes pour une cause commune : la reconnaissance des arts précolombiens.

# Une « exposition artistique »

« Nous avons fait une exposition artistique. Suivant notre critère personnel tempéré, sans conviction, de quelque libéralisme, nous avons choisi un certain nombre de documents qui nous semblaient présenter un intérêt plastique, sans céder si possible au goût du pittoresque, à l'entraînement poétique et à ces si obsédants scrupules archéologiques, voire ethnographiques. » (cf fig. 3.1)

*Les Arts anciens de l'Amérique* est la première exposition publique française à mettre l'accent sur l'intérêt esthétique plutôt qu'ethnographique des arts dits précolombiens<sup>117</sup>. Le discours précurseur de Rivière prend place à une époque charnière de la considération des arts précolombiens, alors que s'opposent opinions traditionnalistes de certains ethnographes et regard nouveau des collectionneurs et des artistes.

## I. Un nouveau regard sur les arts précolombiens

### *I. A. L'évaluation esthétique des arts précolombiens avant 1928*

Afin de mieux comprendre le caractère novateur de l'exposition, nous devons tout d'abord étudier la perception antérieure des arts précolombiens.

#### I. A. 1. Objets de curiosité, objets ethnographiques

Dès leur arrivée en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle, durant la conquête espagnole, les objets précolombiens suscitèrent de nombreuses réactions d'admiration. Il est cependant difficile de parler pour cette époque d'une réelle appréciation esthétique, les commentaires portant sur la rareté, l'étrangeté et les techniques des objets<sup>118</sup>. C'est à l'occasion de la création du Musée américain du Louvre par Adrien de Longpérier<sup>119</sup> en 1850 que l'on peut avoir une idée plus précise de l'appréciation de ces objets par le public. Si l'entrée des arts précolombiens au sein de ce Palais des Beaux-Arts est accueillie avec fierté par le Mexique et le Pérou<sup>120</sup>, les conservateurs du Louvre restent sceptiques, tandis que les

<sup>117</sup> Williams, « Art and artifact... », *op.cit.* note 3, p. 146.

<sup>118</sup> Braun, « Pre-Columbian Art... », *op.cit.* note 2, p. 21.

<sup>119</sup> Guimaraes, Susana, *Étude d'une personnalité du monde des musées : le musée des Antiquités américaines de A. de Longpérier. Les anciennes collections précolombiennes au Louvre*, inédit, Mémoire d'étude de l'École du Louvre, sous la direction de Geneviève Bresc Gautier et Daniel Lévine, 1993, 73 p.

<sup>120</sup> Guimaraes, *Étude d'une personnalité...*, *op.cit.*, p. 20.

journalistes de l'époque jugent la sculpture « détestable » et la céramique « grossière »<sup>121</sup>. Les pièces présentées ne sont donc pas considérées comme des antiquités à part entière. Cette question de « l'inclusion ou non des objets exotiques au sein de l'art »<sup>122</sup> fait également débat lors du premier Congrès international des Américanistes qui a lieu en 1875. M. Schoebel, conservateur du musée de Saint-Petersbourg, affirme ainsi que « sous le rapport esthétique et artistique, aucune antiquité ne paraît plus mal partagée que celle de l'Amérique ». Pour lui, les créations précolombiennes sont marquées par « l'absence de toute beauté plastique », ce qui permet d'avancer que les anciens Américains « manquaient aussi de sens moral »<sup>123</sup>. Ces préjugés sur les arts précolombiens expliquent le transfert des collections précolombiennes du Louvre au Musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1879. Certains conservateurs s'y opposent, argumentant que le musée d'ethnographie doit avant tout s'intéresser aux civilisations actuelles et non anciennes. Jules Ferry réfute cependant ces arguments. Le Trocadéro étudie les mœurs et les coutumes, le Louvre les arts<sup>124</sup> : les pièces précolombiennes n'y ont pas leur place. Comme l'explique Benoît de l'Estoile, c'est la « définition même des frontières entre art, antiquité et ethnographie » qui est en jeu<sup>125</sup>. A ces débats se superposent d'autres questionnements introduits par les théories évolutionnistes qui émergent durant le dernier tiers du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Les civilisations précolombiennes posent des problèmes de classement. Si certains traits culturels les rattachent aux civilisations archaïques (architecture et sculpture monumentales, système calendaire complexe, grands empires théocratiques, etc.), certaines pratiques (sacrifices humains, cannibalisme) relèvent pour les scientifiques d'une organisation sociale plus primitive. Elles sont donc qualifiées de barbares, entre les sauvages et la véritable civilisation<sup>126</sup>. En conséquence le statut d'art à part entière, apanage des véritables civilisations, est dénié aux arts préhispaniques qui acquièrent une valeur documentaire et basculent dans le domaine de l'ethnographie. Seule la figure isolée du sculpteur Emile Soldi s'oppose à cette exclusion. Dans son ouvrage *Les Arts méconnus : les nouveaux musées du Trocadéro*, publié en 1881, il prend la défense de l'esthétique non-occidentale (il englobe notamment les arts assyrien, égyptien, hindou,

<sup>121</sup> Guimaraes, *Étude d'une personnalité...*, *op.cit.* note 119, p. 19.

<sup>122</sup> de L'Estoile, *Le Goût...*, *op.cit.* note 8, p. 318.

<sup>123</sup> M. Schoebel, cité in *ibid.*

<sup>124</sup> Guimaraes, *Étude d'une personnalité...*, *op.cit.* note 119, p. 33.

<sup>125</sup> de L'Estoile, *Le Goût...*, *op.cit.* note 8, p. 319.

<sup>126</sup> Braun, « Pre-Columbian Art... », *op.cit.* note 2, p. 34.

persan, chinois et japonais) et affirme que « les beaux-arts ont été particulièrement encouragés dans l'ancienne Amérique »<sup>127</sup>. Bien avant *Les Arts anciens de l'Amérique*, il est donc le premier à souhaiter renverser le jugement dépréciatif porté sur ces arts. Les collections sont toutefois transférées comme prévu au Trocadéro. Ernest-Théodore Hamy, son nouveau directeur, est américaniste. Très attaché à sa collection, il n'apprécie cependant pas les objets pour leurs qualités esthétiques. L'objet est d'abord un document « susceptible d'éclairer le passé et le présent des peuples aussi bien disparus que "sauvages" »<sup>128</sup>. A son départ en 1908, il est remplacé par René Verneau, lui aussi américaniste. Verneau est plus sensible aux qualités plastiques des objets précolombiens que son prédécesseur, mais c'est toujours la valeur documentaire des pièces qui prime<sup>129</sup>. Ce n'est donc pas dans le domaine muséal que se joue la requalification esthétique des objets précolombiens au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Un phénomène bien spécifique en est à l'origine : la révolution primitiviste.

### I. A. 2. « Une volupté nouvelle » : les conséquences de la révolution primitiviste

A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle les premiers artistes découvrent et s'éprennent des cultures et des arts dits « sauvages » ou « primitifs ». Ce terme de primitif désigne tout d'abord les arts occidentaux antérieurs à la Renaissance (les primitifs flamands et français) et les arts de cours extra-européens (Perse, Egypte, Inde, Java, Cambodge, Japon, Pérou et Mexique). Le champ couvert par le terme se restreint ensuite aux productions des sociétés traditionnelles d'Afrique, d'Océanie et d'Asie du Sud-Est<sup>130</sup>. L'art précolombien continue à y être associé. Pour la première fois, des objets « sauvages » sont élevés au rang d'œuvres d'art par les artistes d'avant-gardes qui contestent les conventions académiques alors en vigueur<sup>131</sup>. Les plus célèbres figures de ce courant sont Vlaminck, Derain, Picasso, ensuite suivis par les surréalistes. Se développe alors une véritable mode qui s'étendra au marché de l'art, soutenue par de grands marchands d'arts primitifs et modernes comme Paul Guillaume. Les diverses manifestations et publications qui

---

<sup>127</sup> de L'Estoile, *Le Goût...*, *op.cit.* note 8, p. 319.

<sup>128</sup> Dias, *Le Musée d'ethnographie ...*, *op.cit.* note 6, p. 98.

<sup>129</sup> Williams, « Art and artifact... », *op.cit.* note 3, p. 159.

<sup>130</sup> Rubin, William, *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1991, p. 2.

<sup>131</sup> Bonnain, *L'empire...*, *op.cit.* note 76, p. 47.

entourent « l'art nègre » apportent une valeur marchande et esthétique à ces objets<sup>132</sup>. C'est en janvier 1925 que le terme de « vente d'art primitif » est employé pour la première fois. Sur les quelques trois cents objets proposés à la vente, vingt sont précolombiens. La même année une grande collection de poteries précolombiennes est vendue<sup>133</sup>. Même s'ils n'occupent pas une place centrale au sein de la révolution primitiviste, les arts précolombiens sont donc appréciés par les collectionneurs et bien présents sur le marché. Ils posent cependant problème : ni tout à fait antiquités, ni tout à fait objets ethnographiques, ils résistent aux catégorisations des marchands qui hésitent à mettre en avant l'une de leurs caractéristiques plutôt qu'une autre (ancienneté, rareté ou provenance exotique). Ils sont donc qualifiés « d'antiquités ethnographiques »<sup>134</sup> ou désignés par le terme d'art primitif, ce que Rivière décrira plus tard comme « un curieux abus »<sup>135</sup> de langage.

Les ventes se succèdent jusqu'à l'exposition de 1928 qui a lieu alors que l'art précolombien commence à être en vogue:

« Après quatre siècles d'hésitations, la salle Drouot vient enfin d'homologuer la découverte de Christophe Colomb, et l'Amérique se voit décerner des lettres de brocante, puisque aussi bien ses « œuvres d'art » et ses « objets de curiosité » sont admis aux feux des enchères dans le temple des amateurs et des marchands. Que vaut la gloire impérissable des musées à côté de cette fièvre des collectionneurs ? Depuis que de grandes ventes, illustrées de très beaux catalogues, ont présenté l'art précolombien aux chercheurs d'émotions inédites, une volupté nouvelle est à la mode. »<sup>136</sup>

Comme le fait remarquer François Poncetton, ce sont les marchands et les collectionneurs qui sont les véritables acteurs de la réévaluation des objets précolombiens. La vente la plus récente, qui disperse la collection Walter Bondy, a lieu du 8 au 11 mai. Parmi les lots, ce sont les objets précolombiens qui se vendent le plus cher : la cotation des objets leur donne d'ores et déjà une valeur artistique<sup>137</sup>. Au même moment sort un ouvrage défini par ses deux auteurs, l'un critique d'art et l'autre marchand d'art africain, comme un « répertoire de formes » analysant stylistiquement les collections précolombiennes du Trocadéro<sup>138</sup>.

<sup>132</sup> Degli ; Mauzé, *Arts premiers...*, *op.cit.* note 9, p. 81-83.

<sup>133</sup> Bonnain, *op.cit.* note 76, p. 41-42.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>135</sup> Rivière, Georges-Henri, « De l'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée de Beaux-Arts », *Cahiers de Belgique*, novembre 1930 [reproduit in *Gradhiva*, 2003, numéro 33, p. 67].

<sup>136</sup> François Poncetton « Découvrons l'Amérique », in *L'art précolombien...*, *op.cit.* note 48, p. 65.

<sup>137</sup> Bonnain, *op.cit.* note 76, p. 48-49.

<sup>138</sup> Basler Adolphe, Brummer, Ernest, *L'art précolombien*, Paris, Librairie de France, 1928, 64 p., 190 pl., XXII p.

*Les Arts anciens de l'Amérique* est donc un évènement « dans l'air du temps »<sup>139</sup>, qui sollicite et s'adresse aux acteurs du courant primitiviste, en particulier les collectionneurs. Rivière va ainsi pouvoir développer et institutionnaliser un discours esthétique sur les productions précolombiennes dans un contexte largement favorable.

## *I. B. Vers une véritable histoire de l'art précolombien*

### **I. B. 1. Le discours esthétique**

Un premier élément révélateur du nouveau regard porté sur les arts précolombiens par les organisateurs de l'exposition est le choix de son titre : *Les Arts anciens de l'Amérique*. L'exposition entend « mettre un terme à certaines confusions et consacrer [...] les arts de l'Amérique ancienne »<sup>140</sup>. Elle écarte volontairement l'appellation d'« arts primitifs » au profit de celle d'« arts anciens ». Les objets précolombiens réintègrent le domaine des antiquités d'où ils avaient été exclus au XIX<sup>ème</sup> siècle.

L'exposition se veut artistique et non archéologique ou ethnographique. Une grande synthèse chronologique et archéologique n'est en effet pas permise par l'état de la recherche. Quant à une exposition ethnographique, elle aurait contraint Rivière à exposer « maint objet dépourvu de caractère artistique » et lui aurait interdit de passer de la « quantité » à la « qualité » (cf fig. 3.1). Ce n'est plus la valeur informative de l'objet sur une civilisation donnée qui prime, ni son usage ou sa technique, mais son « intérêt plastique ». Pour Elisabeth Williams, l'introduction de Raoul d'Harcourt semble refléter un certain malaise de l'américaniste face à cette nouvelle approche<sup>141</sup>. Au contraire, il la justifie<sup>142</sup> en déclarant que « l'esthétique dans une acceptation large appartient à cette science [l'ethnographie] ». Ainsi pour lui « rien ne paraît plus légitime que de grouper des objets en envisageant surtout leurs formes artistiques, leur décor, en s'attachant, en un mot, à l'idée de beauté qui s'y ajoute et s'incorpore en eux ». Il reconnaît néanmoins que le musée d'ethnographie, dont la « mission est beaucoup plus générale », n'est pas en mesure de traiter ce « côté esthétique »<sup>143</sup> (cf annexe 1.1).

---

<sup>139</sup> Gorgus, *Le magicien...*, *op.cit.* note 11, p. 33.

<sup>140</sup> Rivière, « L'exposition des arts anciens... », *op.cit.* note 66, p. 479.

<sup>141</sup> Williams, « Art and artifact... », *op.cit.* note 3, p. 147.

<sup>142</sup> Laurière, « L'exposition... », *op. cit* note 4, p. 381-382.

<sup>143</sup> *Ibid.*

L'approche de l'exposition est toutefois encore ambivalente selon Nina Gorgus<sup>144</sup>, pour la raison qu'elle n'établit pas de distinction nette entre objet d'art et artefact<sup>145</sup>. Avant d'être des productions artistiques, les objets précolombiens sont en réalité des productions techniques. Les Aztèques sont ainsi qualifiés d'« architectes », de « sculpteurs », de « potiers », de « peintres » et d'« enlumineurs »<sup>146</sup>, mais non comme des artistes. C'est « l'œil du connaisseur occidental »<sup>147</sup>, empreint de subjectivité, qui transforme ces artefacts en œuvres d'art. Rivière indique d'ailleurs avoir choisi les œuvres exposées suivant son « critère personnel tempéré » et développe un discours occidentalisant sur les arts précolombiens :

« Tout comme ceux de nos contrées et sans les connaître, les arts pré-américains ont présenté des faits d'archaïsme, d'apogée, de décadence ; ils ont eu leur provincialisme, leur académisme, leur baroque. » (cf fig. 3.1)

Le jugement esthétique porté sur les formes et les décors des objets s'établit aussi selon des critères européens et français : Rivière juge les céramiques toltèques et aztèques « élégantes » et d'une « aimable polychromie », sans posséder toutefois le « lyrisme » de la céramique Maya (cf fig. 3.1). Des « styles » bien précis sont identifiés, notamment dans la céramique péruvienne. Le style Nazca se caractérise ainsi par son « décor polychrome [...] imprégné d'un symbolisme mythologique », tandis que le style Chimu fait preuve d'un « réalisme étonnant »<sup>148</sup>. Enfin, des rapprochements sont effectués entre l'art précolombien et les arts de cours extra-européens :

« En voyant les objets, les moulages, les photographies [...], vous serez frappé des analogies qu'ils présentent avec l'art khmer ou l'art japonais – parfois même l'art égyptien ! »<sup>149</sup>

L'art précolombien est aussi comparé à l'art égyptien, grec et chinois par Rivière<sup>150</sup>. Ces analogies entre arts des hautes cultures et phénomènes propres à l'art occidental (apogée, décadence, académisme) constituent des arguments supplémentaires en faveur de l'art préhispanique qui se voit intégré à part entière dans une histoire de l'art universelle.

---

<sup>144</sup> Gorgus, *Le magicien...*, *op.cit.* note 11, p. 33.

<sup>145</sup> « Tout objet fabriqué par l'homme, et notamment ceux pour lesquels il use de procédés techniques », définition d'après Desvallées ; Mairesse, *Dictionnaire...*, *op.cit.* note 78, p. 569.

<sup>146</sup> Rivière ; Métraux, « Les civilisations des Indiens d'Amérique », in *Les Arts anciens...*, *op.cit.* note 19, p. xv.

<sup>147</sup> Ce principe de sélection caractérise le « musée d'art primitif » qui privilégie une présentation esthétique des objets. cf de L'Estoile, *Le Goût...*, *op.cit.* note 8, p. 332 et 366.

<sup>148</sup> Rivière, Métraux, « Les civilisations... », *op.cit.*, p. XXI.

<sup>149</sup> François Carnot, cité in *L'art précolombien...*, *op.cit.* note 48, p. 77.

<sup>150</sup> Rivière, « La poterie précolombienne... », *op.cit.* note 68, p. 141.

## I. B. 2. L'art au service de la science

L'exposition se veut donc artistique. Cependant, même si Rivière n'a pas voulu « céder à de si obsédants scrupules archéologiques, voire ethnographiques » lors de sa réalisation, la science n'en est absolument pas écartée, bien au contraire. L'expertise des ethnographes est requise dans un premier temps pour une telle exposition et plusieurs américanistes apportent leur aide à Rivière : Alfred Métraux, qui lui apporte les connaissances de base indispensables, Paul Rivet et Raoul d'Harcourt, qui ont tous deux été sollicités pour rédiger l'introduction du catalogue<sup>151</sup>. De plus si le point de vue esthétique est primordial, certaines informations relevant des domaines ethnographique et archéologique sont apportées aux objets. On peut relever plusieurs exemples de ce type dans le catalogue. L'art des Haïdas, des Kwakiutls et des Tlingits reflète « leur organisation totémique ». L'ouvrage précise que « l'usage » des « grands jous de pierre [...] est encore inconnu » alors que celui des « pierres fétiches » des Antilles est « probablement religieux »<sup>152</sup>. Il est aussi le témoin des débats ethnographiques de l'époque sur l'origine des peuples américains. R. Mena affirme ainsi que les Nahuas (soit les Aztèques) sont « d'origine orientale, mongoloïde »<sup>153</sup>, théorie non soutenue par Métraux et Rivière:

« Les Aztèques appartiennent linguistiquement à un groupe de populations Peaux-Rouges de l'ouest des Etats-Unis et se sont répandus à une date assez récente pour qu'ils en aient gardé le souvenir sur les Hauts-Plateaux mexicains, venant du nord. »<sup>154</sup>

L'aspect historique et ethnographique n'étant pas traité par l'exposition elle-même, quatre conférences scientifiques s'en chargent parallèlement au Musée des Arts Décoratifs et au Musée Guimet. Louis Capitan, Raoul d'Harcourt et Erland Nordiensköld, américanistes réputés, donnent respectivement une conférence sur « Les idées nouvelles sur le peuplement de l'Amérique », « La musique des Incas » (accompagnée d'un concert) et sur « Les indigènes de l'Isthme de Panama »<sup>155</sup>. L'égyptologue Alexandre Moret disserte lui sur « Les Monuments des Incas » (*cf* fig. 1.8).

---

<sup>151</sup> En raison de ses responsabilités au Muséum et au Trocadéro, Paul Rivet est obligé de décliner. Paul Rivet, Lettre à « Cher Monsieur », 14/03/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>152</sup> Rivière ; Métraux, « Les civilisations... », *op.cit.* note 146, p. XIII-XVIII.

<sup>153</sup> Mena, « Notice préliminaire », *op.cit.* note 97, p. 99.

<sup>154</sup> Rivière ; Métraux, « Les civilisations... », *op.cit.*, p. XIV.

<sup>155</sup> Communiqués dactylographiés conservés dans Archives Arts Amérique.

L'exposition n'oppose donc pas l'art et la science<sup>156</sup> mais au contraire les associe dans un but commun :

« La science, d'ailleurs, n'y perdra rien, au contraire. Cette attraction artistique portera la curiosité du public sur les vieilles civilisations américaines et suscitera de plus nombreuses recherches. [...] Les marchands et les collectionneurs sont les utiles auxiliaires des savants. Grâce à leur collaboration, le moment avancera sans doute où le passé de l'Amérique doit être plus également connu. »<sup>157</sup>

En éveillant l'intérêt du grand public, les organisateurs entendent favoriser le développement des études américanistes. Raoul d'Harcourt se réjouit des conséquences positives de l'exposition « dans le double domaine de l'art et de la science » (cf annexe 1.1). C'est grâce à la recherche que la chronologie et l'histoire des peuples anciens d'Amérique pourront être mieux connus et compris, permettant par là même la mise en place d'une véritable histoire des arts précolombiens.

## II. Des objets au service de l'approche esthétique

Lors de la mise en place de l'exposition, les organisateurs ont « soigneusement chois[i] » (cf annexe 1.1) les objets qui leur paraissaient les plus à même d'étayer leur discours novateur, selon plusieurs critères. Par leurs choix, ils ont privilégié certains aspects (types de production, provenances) de l'art précolombien.

### II. A. *Le choix des objets*

#### II. A. 1. La délimitation du champ couvert par l'exposition

La sélection des objets passe avant tout par la définition de ce qu'est l'art précolombien. Au sens strict du terme, il s'agit des productions américaines antérieures à Christophe Colomb<sup>158</sup>. Raoul d'Harcourt indique ainsi que l'exposition montrera l'art des « Indiens d'Amérique [...] avant que l'Europe ne soit venue troubler leurs conceptions et substituer plus ou moins ses productions aux leurs » (cf annexe 1.1). Suivant cette logique, les organisateurs écartent toute production coloniale, malgré les propositions des prêteurs

---

<sup>156</sup> Cela serait « vain et grossier », d'après Laurière, « L'exposition... », *op.cit.* note 4, p. 376.

<sup>157</sup> Georges Salles, cité in *L'art précolombien...*, *op.cit.* note 48, p. 82.

<sup>158</sup> On lui préfère aujourd'hui le terme d'art préhispanique, soit avant la conquête espagnole, l'arrivée de Colomb en Amérique n'ayant pas eu de répercussions à grande échelle sur les productions locales.

qui leur demandent s'il est possible de « réserver une place aux meubles, argenterie, peinture » de cette époque dans l'exposition (cf annexe 2.5). Cette borne chronologique donnée au corpus n'est cependant pas absolue, car vingt-trois objets provenant de la côte nord-ouest (Colombie Britannique ou Alaska) sont exposés. Or, ils sont bien trop récents pour être considérés comme précolombiens puisqu'ils datent du XIX<sup>ème</sup> siècle pour la grande majorité d'entre eux. Il est probable que Rivière ait été influencé par ses amis surréalistes dans ce choix. Ces derniers sont en effet les premiers à l'époque à s'intéresser aux pièces de Colombie Britannique dont quelques exemples sont exposés en mai-juin 1927 dans *Yves Tanguy et objets d'Amérique*<sup>159</sup>. Pour *Les Arts anciens de l'Amérique*, Roland Tual et André Breton prêtent douze objets de cette région. Rivière et Métraux justifient parfaitement leur présence dans l'exposition :

« Des objets d'art comme ceux de la côte nord-ouest, récents en date, mais dégagés de toute emprise européenne, font sentir tout ce qu'il y a de relatif dans la notion de pré et de postcolombien.»<sup>160</sup>

L'exposition nuance donc la notion d'art précolombien. Celui-ci est en réalité entendu comme l'ensemble des productions autochtones du continent américain n'ayant subi aucune influence européenne et ce quelle que soit leur époque.

## II. A. 2. Les procédés de sélection

Une fois les limites du corpus définies, les objets sont sélectionnés par Rivière et son équipe. La beauté plastique est le premier critère de sélection. Les organisateurs privilégient donc l'évaluation directe et visuelle de l'objet et font leur possible pour aller examiner eux-mêmes les objets dans les musées et chez les prêteurs privés. Nous avons déjà mentionné les visites conjointes de Rivière et Georges Salles aux musées de Bruxelles et de Sèvres. Salles se rend également en personne au musée d'ethnographie de Bâle, au British Museum et au Museum für Volkerkunde de Berlin<sup>161</sup>. Lorsqu'un déplacement personnel est impossible, des intermédiaires sont sollicités. Un correspondant résident à Rome se rend par exemple au Musée Pigorini et donne son appréciation personnelle des collections :

---

<sup>159</sup> Amrouche, Pierre, « Les arts primitifs dans la collection Breton », *André Breton 42, rue Fontaine, Arts primitifs*, Paris, Osea, 2003, p. 15.

<sup>160</sup> Rivière ; Métraux, « Les civilisations... », *op.cit.* note 149, p. XIII.

<sup>161</sup> Metman, lettre au Dr Sarrasin, 20/02/1928 ; lettre au Dr Waetzold, 07/03/1928 ; Lettre à Thomas A. Joyce, 12/04/1928. Archives Arts Amérique.

« Parmi un tas de choses peu intéressantes, il s’y trouve quelques objets de premier ordre parmi les antiquités aztèques, et tout spécialement deux masques en bois, incrustés de mosaïque ; un manche de poignard également incrusté et de la même époque, et une arme en bois doré de toute beauté. »<sup>162</sup>

Son avis sera suivi puisque deux semaines plus tard, Louis Metman demande officiellement les mêmes objets (*cf* annexe 2.6). Les organisateurs disposent enfin des publications existantes possédant des reproductions des objets souhaités. Rivière repère de cette manière un « vase à pulque en jadéite de la collection Bilimek reproduit à la planche 385 du manuel de Beuchat » (*cf* fig. 1.3) ainsi qu’une « figurine en jadéite » et un « masque en pierre » appartenant à Louis Clarke « reproduits p. 55 de l’ouvrage de Joyce, *Maya and American Art* »<sup>163</sup> (*cf* fig. 3.2). Ces photographies sont assemblées et organisées selon le parcours muséographique projeté au sein de deux portfolios préparatoires à l’exposition<sup>164</sup>.

Cette documentation permet à Rivière de déterminer quels sont les objets renommés parmi la communauté scientifique qui pourront apporter du prestige à l’exposition. Elle lui permet aussi d’étayer ses choix par une méthode de sélection rigoureuse. Les objets dont l’authenticité n’est pas prouvée, en particulier ceux des prêteurs privés, sont volontairement écartés. Il remercie ainsi Julien Chappée (*cf* annexe 3.3) de lui laisser le choix d’exposer ou non une hache dont l’origine paraît douteuse au collectionneur<sup>165</sup>.

Ces critères de sélection (beauté plastique, objets documentés et renommés, authenticité) permettent aux organisateurs de cibler précisément de nombreuses demandes de prêts. Seuls quatre objets (deux bas-reliefs Manabi de l’Equateur et deux plaques pectorales de Colombie<sup>166</sup>) sont par exemple demandés au Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye<sup>167</sup>.

Tous les prêts souhaités ne sont pas accordés. Le British Museum, le National Museum of the American Indian, le Musée Pigorini<sup>168</sup> et le Musée ethnographique de Bâle<sup>169</sup> ne

---

<sup>162</sup> M. [Fallegrain], Lettre à « Cher ami », 22/02/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>163</sup> Rivière, Document de travail dactylographié listant les courriers à envoyer aux prêteurs anglais et américains et leur contenu, non daté, Archives Arts Amérique.

<sup>164</sup> Exposition américaine photos I et II, portfolios de 64 et 57 planches, photographies et légendes manuscrites, non datés, ancienne collection Vignier, Iconothèque du Musée du Quai Branly.

<sup>165</sup> Julien Chappée, Lettre à [Georges-Henri Rivière], 25/04/1928, Archives Arts Amérique. La hache n’est pas présente dans l’inventaire final du catalogue.

<sup>166</sup> Ces objets portent les numéros 636, 640, 696 et 697 du catalogue.

<sup>167</sup> Louis Metman, Lettre à Paul Léon (Directeur des Beaux-Arts), 21/04/1928, Dossier Administration des Beaux-Arts (F21), sous-dossier Travaux d’art, musées et expositions XIXe-XXe siècles (F21/4522), Archives Nationales.

<sup>168</sup> Ministre de France en Italie, Lettre à Louis Metman, 26/04/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>169</sup> Commission ethnographique du musée de Bâle, Lettre à Louis Metman, 13/03/1928, Archives Arts Amérique.

prêtent aucun de leurs objets, pour diverses raisons (interdictions statutaires, fragilité des objets). Le Museum für Völkerkunde de Berlin prête quant à lui quatre objets<sup>170</sup>, sur les dix qui lui avaient été initialement demandés<sup>171</sup>. Dans plusieurs autres cas, un compromis est trouvé avec le prêteur, qui se charge lui-même d'envoyer les reproductions de ses objets à l'exposition. Des fac-similés des codex précolombiens conservés à la Bibliothèque Nationale<sup>172</sup>, de la collection de masques en pierre dure du Musée d'archéologie de Madrid<sup>173</sup> et du vase viennois de la collection Bilimek<sup>174</sup> sont exposés. Grâce à ces reproductions, la grande majorité des objets sélectionnés se retrouvent dans le corpus global, qui correspond donc aux attentes des organisateurs.

## *II. B. Le corpus final*

Les objets rassemblés au fil des mois constituent au moment de l'inauguration de l'exposition un corpus considérable de près de mille deux cent soixante objets originaux<sup>175</sup>, auxquels s'ajoutent les moulages, les photographies et les relevés prêtés par les institutions publiques. L'exposition londonienne de 1920 n'avait comparativement réuni que trois cent soixante-cinq objets<sup>176</sup>. Un aperçu général de ce corpus va nous permettre de rendre compte brièvement de la diversité des objets présentés (*cf* fig. 3.4) et des thématiques qui ont été privilégiées.

### II. B. 1. Une exposition à la recherche d'exhaustivité

Ce nombre impressionnant d'objets montre l'ambition de l'exposition qui souhaite réunir tous « les objets archéologiques possibles de [l'] Amérique depuis l'Alaska jusqu'à la Tierra de Fuego » (*cf* annexe 2.4) afin de « faire embrasser d'un seul coup d'œil ce que fut l'art des Indiens d'Amérique » (*cf* annexe 1.1). Il s'agit de rendre compte de toute la diversité des arts précolombiens dans un véritable esprit « d'exhaustivité

---

<sup>170</sup> Louis Metman, Lettre au Dr Waetzoldt, 01/05/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>171</sup> Liste dactylographiée répertoriant dix objets selon leur emplacement dans les vitrines et les salles du Museum für Völkerkunde de Berlin, non datée, Archives Arts Amérique.

<sup>172</sup> Henri Omont, Lettre à Louis Metman, 30/04/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>173</sup> Ramon Melida, Lettre à Louis Metman, 28/04/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>174</sup> Louis Metman, Lettre au Comte de Chambrun (ambassadeur de France à Vienne), 24/04/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>175</sup> Ce nombre a été obtenu à partir du catalogue. Différents objets sont parfois inventoriés sous un même numéro ; il a dans ce cas été choisi de comptabiliser tous les objets.

<sup>176</sup> *Cf. Catalogue of an exhibition..., op.cit.* note 20.

encyclopédique »<sup>177</sup>. Ainsi, grâce aux photographies, même l'architecture précolombienne est représentée.

Les objets exposés couvrent pratiquement toute l'Amérique. Les pays de provenance sont le Canada, les Etats-Unis, le Mexique, le Guatemala, le Honduras, le Honduras Britannique, le San Salvador, le Nicaragua, le Costa-Rica, le Panama, les Antilles (Haïti, Porto-Rico, République Dominicaine), le Venezuela, la Colombie, la Guyane, l'Equateur, le Pérou, la Bolivie, l'Argentine et le Brésil. Cette ampleur géographique permet à l'exposition d'inclure dans son corpus toutes les grandes civilisations américaines connues. Sont exposés pour l'Amérique du Nord des objets haïdas, tlingits, pueblos. La richesse de l'Amérique Centrale est montrée par des pièces produites par les Aztèques, les Toltèques, les Mayas, les Huastèques. L'Amérique du Sud et les Andes sont elles représentées notamment par les cultures des Taïnos (Antilles), des Chibchas<sup>178</sup> (Colombie), de Santarem (Brésil) et par plusieurs civilisations péruviennes (sont bien distinguées les cultures Chimu, Nazca, Inca et l'empire Tiahuanaco).

Les natures des objets (formes, décors, matières) sont elles aussi extrêmement variées. La sculpture sur pierre (basalte, grès, porphyre, andésite, etc.) montre toutes les variations de relief (ronde-bosse, bas-relief, gravure), de texture et de couleur envisageables. La sculpture lapidaire est bien représentée par des pièces en marbre, en albâtre, en obsidienne, en jadéite, etc. La pierre n'est pas le seul support de sculpture présent, puisque des objets en bois et en diverses matières animales sont exposés (os, coquillage). L'autre matériau abondamment montré est la terre cuite, matériau constitutif de vases aux multiples formes (vases péruviens à deux goulots et anse en pont, aryballes Incas, vases-portraits Moche, etc.) et de diverses céramiques plastiques (figurines et têtes humaines en particulier). Enfin, sont montrées de nombreuses pièces d'orfèvrerie en or, argent, bronze, cuivre et tumbaga<sup>179</sup> ainsi qu'une soixantaine de textiles péruviens, dont certains sont ornés de plumes.

---

<sup>177</sup> de L'Estoile, *Le Goût...*, *op.cit.* note 8, p. 264. La future salle d'Amérique du Musée de l'Homme, ouverte en 1939, se voudra elle aussi exhaustive.

<sup>178</sup> Aujourd'hui dénommés Muiscas.

<sup>179</sup> Nom donné par les conquistadors espagnols à un alliage de cuivre et d'or usité par les populations préhispaniques.

## II. B. 2. Des aspects privilégiés

L'art précolombien est donc présenté dans sa globalité. Néanmoins, certaines productions sont plus privilégiées que d'autres. Le Mexique et le Pérou prédominent de manière frappante (*cf* fig. 3.5) en rassemblant à eux deux 58% des objets exposés. Ces objets proviennent majoritairement de centres historiques fameux (Teotihuacan, Mexico-Tenochtitlan, Palenque, etc.) et des sites de la côte péruvienne (Nazca, Ica, Pachacamac, etc.). L'Amérique du Nord, L'Amérique Centrale et le reste de l'Amérique du Sud sont moins bien représentés, à l'exception de la Colombie, qui réunit tout de même deux cent six objets. En abordant ces chiffres sous l'angle des aires culturelles précolombiennes, nous pouvons nous apercevoir que la Mésoamérique<sup>180</sup> est représentée par six cents objets, soit presque la moitié du corpus. La préférence pour le Mexique et le Pérou reflète les orientations thématiques qui furent privilégiées par l'américanisme dès sa constitution au XIX<sup>ème</sup> siècle. L'étude des grandes et prestigieuses civilisations mésoaméricaines et andines fut valorisée, au détriment d'autres aires culturelles (Amérique Centrale et Caraïbes notamment)<sup>181</sup>. Les missions anthropologiques officielles en Amérique furent ainsi fortement orientées vers ces deux pays entre 1878 et les années 1910-1930<sup>182</sup>. Les collections mexicaines et péruviennes étaient par ailleurs mises en valeur au sein des musées, au Louvre puis au Trocadéro. Sous la direction d'Ernest Théodore Hamy, elles occupaient deux cent dix-huit mètres carrés de la Galerie Américaine, contre cinquante-quatre mètres carrés pour l'Amérique Centrale<sup>183</sup>. Notre exposition se place donc parfaitement dans la continuité de ces préférences historiques.

Certains types d'objets prédominent également (*cf* fig. 3.6). 43% des pièces exposées sont des terres cuites, 29% des sculptures sur pierre, en grande majorité lapidaires. On note également 18% d'objets d'orfèvrerie. Certains groupes d'objets bien précis sont fortement représentés. Nous pouvons prendre l'exemple des masques mexicains (soixante-dix-sept sont exposés) et des vases Nazca (quarante-sept sont montrés contre une dizaine de

---

<sup>180</sup> Cette aire géographique et culturelle n'est définie qu'en 1943 par l'ethno-historien Paul Kirchhoff. Les pays présents dans l'exposition qui y appartiennent sont le Mexique, le Honduras, le Honduras britannique, le San Salvador, le Guatemala et le Costa-Rica.

<sup>181</sup> Laurière, « La Société des Américanistes... », *op.cit.* note 104, p. 109-110.

<sup>182</sup> Riviale, Pascal, « L'américanisme français à la veille de la fondation de la Société des Américanistes », in *Journal de la Société des Américanistes*, 1995, Tome 81, p. 211.

<sup>183</sup> Dias, *Le Musée d'ethnographie ...*, *op.cit* note 6, p. 178-179.

céramiques Chimu), deux productions qui plaisent alors aux amateurs. Enfin, nous remarquons que les arts présentés sont en grande majorité figuratifs. La figure humaine (notamment divine) sculptée, gravée ou peinte sur les vases est omniprésente. 58% des œuvres mexicaines présentent ce genre d'iconographie. Cette tendance se retrouve dans l'ensemble des expositions consacrées à l'art précolombien qui suivront au XX<sup>ème</sup> siècle, tout comme la forte présence des masques<sup>184</sup>. Les critiques d'art en sont influencés puisqu'ils concluent que l'ornementation précolombienne s'inspire avant tout de la figure humaine, suivie de la figure animale<sup>185</sup>.

Le corpus privilégie les objets qui peuvent être classés dans les catégories classiques des beaux-arts occidentaux (bas-reliefs, céramiques, statuaire, orfèvrerie, textiles, etc.) et qui de cette manière trouvent leur place dans l'exposition artistique souhaitée par Rivière. Ce corpus de grande ampleur va être mis en valeur par une muséographie didactique où la facilité d'interprétation des objets et leur visibilité seront primordiales.

### III. La mise en espace des objets et du discours

#### III. A. *Le parcours de l'exposition*

L'art précolombien étant encore méconnu auprès du public, la muséographie<sup>186</sup> de Rivière se veut la plus pédagogique et la plus claire possible. Cela passe d'abord par l'élaboration d'un parcours linéaire et cohérent (*cf* fig. 3.7 et 3.8).

##### III. A. 1. Un circuit didactique

« Au vestibule d'entrée, de grandes cartes coloriées [...] indiquent les lieux de trouvaille et l'aire des anciens peuples. Deux grandes salles de la nef centrale présentent fac-similés, publications, moulages, photographies ; une troisième salle de la nef est destinée aux conférences. Les salles en bordure des Tuileries sont consacrées aux pièces originales [...]. L'ordre est géographique, du Nord au Sud [...]. Le classement par régions de trouvailles a été adopté de préférence à tout autre, comme convenant mieux à l'état actuel de nos connaissances. Le public veut à tout prix des dates ; nous aurions pu lui en donner de romanesques, mais nous préférons, loyalement, lui avouer que la chronologie ancienne du

---

<sup>184</sup> Beltran, Ana, *La Méso-Amérique dans les expositions à Paris du début du XXe siècle à nos jours*, inédit, Mémoire d'étude de l'École du Louvre, sous la direction de Madeleine Leclair, Fabienne de Pierrebourg et Pascal Mongne, 2010, p. 56.

<sup>185</sup> Anonyme, « L'art ornemental dans l'ancienne Amérique », *Paris-Soir*, 15 mai 1928, numéro 1683, p. 5.

<sup>186</sup> Ce terme est entendu comme le synonyme d'« expographie », mot qui désigne la mise en exposition des objets, leur mise en espace et ce qui tourne autour. *Cf* Desvallées ; Mairesse, *Dictionnaire...*, *op.cit.* note 78, p. 599.

Nouveau Monde est bien vague, même pour les périodes aztèques, au Mexique, et incasiques, au Pérou. »<sup>187</sup>

La première partie de l'exposition est donc composée de trois salles regroupant documents (photographies, cartes) et moulages. Les trois cartes présentes à l'entrée, dessinées par le jeune artiste russe Alexandre Serebriakoff<sup>188</sup>, permettent au visiteur de disposer d'un aperçu global de l'Amérique ancienne et rendent ainsi plus compréhensible le système de classification adopté dans la seconde partie de l'exposition. Les photographies de monuments architecturaux convoquent le monde extérieur et incitent le visiteur à animer mentalement les objets en les replaçant dans leur environnement<sup>189</sup>. Cet objectif est atteint puisque un article critiquant l'exposition signale qu'elles « permettaient au visiteur de se rendre compte de l'énormité de l'architecture à l'ombre de laquelle fleurissaient ces industries »<sup>190</sup>. Les grandes lignes du contexte de production des œuvres sont donc données. Dans cette même salle sont présentés les moulages, séparés des originaux afin d'éviter les possibles confusions. Des plâtres de pièces spectaculaires en font partie, comme la Pierre du Soleil et la Pierre de Tizoc<sup>191</sup>, fameux monolithes aztèques.

À cette introduction succède la seconde partie de l'exposition qui présente l'ensemble des objets originaux, répartis sur six salles en enfilade bordant les Tuileries (cf fig. 3.7). Le parcours géographique est choisi, la répartition chronologique n'étant pas réalisable au regard des connaissances de l'époque, comme le remarque Rivière. Le visiteur est invité à voyager du Nord au Sud. A chaque salle correspondent une ou plusieurs régions, associées selon leur proximité géographique (cf fig. 3.8). Ce classement qui cherche à recenser toutes les civilisations ayant vécu dans l'Amérique ancienne sera repris par de nombreuses expositions futures dédiées aux arts précolombiens<sup>192</sup>.

### III. A. 2. Des regroupements permettant d'interpréter les objets

---

<sup>187</sup> Rivière, « L'exposition des arts anciens... », *op.cit.* note 66, p. 479.

<sup>188</sup> Metman, « Compte-rendu... », *op. cit.* note 23, p. 116. Les cartes choisies ne sont finalement pas celles de J.L. André-Bonnet (cf annexe 2.5).

<sup>189</sup> de L'Estoile, *Le Goût...*, *op.cit.* note 8, p. 250. Cette remarque concernant l'utilisation de la photographie dans les salles du Trocadéro réorganisé par Rivière s'applique également à notre exposition.

<sup>190</sup> Babelon, Jean, « Les arts anciens de l'Amérique », *Aréthuse, Revue trimestrielle d'art et d'archéologie*, troisième trimestre 1928, volume 5, numéro 3, p. 29.

<sup>191</sup> Mena, « Notice préliminaire », *op.cit.* note 97, p. 99.

<sup>192</sup> Bernal Rodriguez, *Existe-il une évolution dans l'organisation des expositions sur l'Amérique Latine à Paris entre 1900 - 2006 ? : d'après une étude des archives d'exposition*, inédit, mémoire de recherche de l'Ecole du Louvre, 2010, p. 121.

Si la classification par aires géographiques reprend celle réalisée au Trocadéro, ce n'est pas le cas de la subdivision des pièces qui s'en démarque totalement. En effet, les critères de classement des objets du Musée d'Ethnographie sont la date de fabrication et l'usage des objets qui doivent être les témoins d'un état d'évolution de l'humanité<sup>193</sup>. L'exposition choisit elle un classement original inspiré des collections privées et dicté par des considérations esthétiques : les pièces sont regroupées par matière<sup>194</sup>. Toute l'orfèvrerie colombienne est ainsi rassemblée dans les vitrines quatre et cinq de la salle sept (*cf* fig. 3.8.f), tout comme les textiles péruviens dans la salle huit (*cf* fig.3.8.g). Nous nous imaginons l'impact visuel que devaient avoir de telles réunions d'objets sur le visiteur. Les pièces sont également groupées selon leur forme et leur décor. Les vitrines trois et cinq de la salle dédiée au Mexique, au Guatemala, au Honduras et au Salvador regroupent tous les masques (*cf* fig. 3.8.c et d). La salle consacrée à la côte péruvienne place face à face deux vitrines, l'une dédiée à la céramique Nazca, l'autre à la céramique Chimu (*cf* fig. 3.8.g). Les différents styles artistiques sont donc clairement distingués pour mieux être mis en parallèle et permettre un véritable dialogue entre les objets. Les regroupements doivent favoriser l'interprétation des œuvres exposées en rendant compte « des influences qu'ils [les objets précolombiens] ont exercé réciproquement les uns sur les autres et de ce que chacun d'eux a apporté d'original »<sup>195</sup>. L'expographie veut donc susciter une réelle compréhension des arts précolombiens et de leurs caractéristiques chez le visiteur et ce sans aucun document complémentaire. Louis Metman insiste sur l'enseignement que peut apporter la comparaison d'objets du même type aux visiteurs lorsqu'il requiert plusieurs codex conservés par la Bibliothèque Nationale<sup>196</sup>. Ces interrelations qui donnent tout leur sens aux objets sont l'une des marques de la muséographie de Rivière. Il reprendra le même principe de présentation, adapté aux objets ethnographiques, au Musée du Trocadéro puis au Musée des Arts Populaires<sup>197</sup>.

<sup>193</sup> Dias, *Le Musée d'ethnographie ...*, *op.cit* note 6, p. 156.

<sup>194</sup> Georges Salles, cité in *L'art précolombien...*, *op.cit.* note 48, p. 83.

<sup>195</sup> Rivière ; Métraux, « Les civilisations... », *op.cit.* note 146, p. XIII.

<sup>196</sup> Louis Metman, Lettre à Roland Marcel, 22/03/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>197</sup> Blondy, Stéphanie, *Le Rapport à l'objet chez Georges Henri Rivière : du musée d'ethnographie du Trocadéro (1929) à l'inauguration des galeries du musée national des arts et traditions populaires (1975)*, inédit, Mémoire d'étude de l'Ecole du Louvre, 2011, p. 13-14. L'effet recherché sera alors la mise en évidence de la signification et du rôle de chaque objet.

### III. B. La mise en valeur des objets

L'enjeu premier de l'exposition est de présenter pour la première fois l'ensemble des productions précolombiennes comme des œuvres d'art et non plus comme des artefacts. La mise en scène des objets joue dans cette optique un rôle primordial.

#### III. B. 1. Un contre-exemple : le Musée d'Ethnographie du Trocadéro

C'est au Musée du Trocadéro que Rivière découvre en 1927 les arts précolombiens. Cependant le musée, loin d'être un modèle, va constituer un contre-exemple à ne pas imiter pour *Les Arts anciens de l'Amérique*. Rivière critiquera durement l'expographe du musée deux ans plus tard dans un article resté fameux où il comparera les objets à de « pauvres carcasses » enfermées dans des vitrines devenues « sarcophages »<sup>198</sup>. Il est vrai que la muséographie n'a guère évolué depuis l'ouverture du musée (*cf* fig. 3.9), qui n'a pas un budget suffisant. Le crédit annuel alloué au matériel n'est que de vingt mille francs en 1928<sup>199</sup>. Les salles d'exposition ne sont ainsi pas suffisamment éclairées, l'espace est étroit et inadapté et les vitrines non sécurisées. De plus, le musée amoncelle les objets dans les vitrines selon une approche ethnographique des objets, son objectif étant de donner une vision d'ensemble des activités humaines (*cf* fig. 3.10). Toute dimension esthétique est écartée<sup>200</sup>. Ce mode de présentation sera totalement rejeté par Paul Rivet et Rivière lors de la réorganisation du musée en 1931 car il nuit fortement à la visibilité des objets :

« De très belles sculptures mexicaines sont à ce point rapprochées les unes des autres – dans cette vitrine de l'actuelle galerie d'Amérique – que le visiteur ne peut les examiner comme il conviendrait, ni en soupçonner l'intérêt. »<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> Rivière, Georges-Henri, « Folklore de l'ethnographie », *Jazz*, décembre 1931 [reproduit in *Gradhiva*, 2003, numéro 33, p. 70].

<sup>199</sup> Rivière, Georges-Henri, « Le musée d'Ethnographie du Trocadéro », *Documents*, 1929, numéro 1, p. 54.

<sup>200</sup> Dias, *Le Musée d'ethnographie ...*, *op.cit* note 6, p. 200.

<sup>201</sup> Légende d'une photographie représentant l'une des vitrines d'archéologie américaine de la Galerie d'Amérique du Trocadéro, 1931, Le musée d'ethnographie du Trocadéro sous l'administration de Paul Rivet et de Georges-Henri Rivière, 1928-1932 (2 AM G1 2), dossier « Vingt-trois photographies accompagnées de légendes » (DA000288/15205), Archives du Muséum national d'Histoire naturelle.

Enfin, nous pouvons voir sur une photographie de la présentation des sculptures aztèques datée des années 1880 (*cf* fig 3.11) que le musée avait adopté une répartition symétrique des pièces exposées. Rivière ne reprendra évidemment pas ce type de présentation dans sa première exposition qui s'avéra finalement le parfait inverse de celle du musée du Trocadéro, permettant de révéler au public parisien de riches collections jusqu'alors insoupçonnées.

### III. B. 2. Des objets présentés comme des œuvres d'art

Quelques rares photographies prises lors de la visite du président de la République nous renseignent sur l'aspect visuel final de la muséographie (*cf* fig. 3.12). Le contraste avec les salles du Trocadéro est tout à fait frappant. La salle d'exposition est lumineuse et claire. Les murs sont uniformes, ce qui offre un environnement à la fois fonctionnel et neutre pour les objets. Une attention particulière est portée à la couleur des fonds sur lesquels se détachent ces derniers. Un document de travail manuscrit nous indique en effet que le mur supportant les moulages des panneaux de la Croix de Palenque doit être peint de la même teinte que ces reproductions<sup>202</sup>.

La visibilité des objets est maximale. Ils sont en effet répartis de manière équilibrée et espacée dans les vitrines modernes qui possèdent des montants peu épais, contrastant ainsi avec les vitrines peu commodes du Trocadéro (*cf* fig. 3.10). Certaines œuvres, plus importantes en taille, sont mises en valeur par des socles individuels répartis le long des murs (*cf* fig. 3.8 et 3.12). Rien ne vient parasiter la contemplation des œuvres et le plaisir du visiteur, buts premiers de l'exposition. Ce type de mise en exposition correspond parfaitement aux tendances novatrices de la muséographie de l'entre-deux-guerres. Nombreux sont alors les musées à modifier leurs salles d'exposition afin de favoriser une parfaite visibilité de leurs œuvres d'art<sup>203</sup>. Rivière a pu s'en inspirer. Cette importance accordée au traitement de l'objet résulte également de son apprentissage aux côtés de son oncle et de sa fréquentation assidue des cercles artistiques parisiens<sup>204</sup>.

La présentation des pièces à l'intérieur des vitrines est réduite au strict nécessaire (*cf* fig. 3.13). Les objets sont disposés sur des fonds clairs sans aucune information contextuelle. Rivière précise effectivement que les pièces originales exposées « portent

---

<sup>202</sup> [Anonyme] Document de travail manuscrit avec croquis, non daté, Archives Arts Amérique.

<sup>203</sup> Poncelet, François « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *CeROArt* [En ligne], 02/2008.

<sup>204</sup> Blondy, *Le rapport...*, *op.cit.* note 197, p. 54.

des numéros se référant à un catalogue où sont indiqués provenances et propriétaires»<sup>205</sup>. Les cartels complets sont ainsi absents des vitrines. Ce choix s'inscrit parfaitement dans la logique d'une exposition artistique. Par l'esthétisation des objets, Rivière propose donc aux visiteurs une expérience à la fois plus sensorielle et plus émotionnelle que cognitive face à des artefacts devenus œuvres<sup>206</sup>.

Rivière prouve déjà par sa première exposition ses talents de muséographe. L'expographie qu'il conçoit articule avec réussite des objets soigneusement sélectionnés et des considérations didactiques et esthétiques. Modifiant totalement la perception des objets par le visiteur, est à elle seule un argument en faveur du regard novateur de l'exposition sur les arts précolombiens. Comment réagissent les spécialistes, critiques d'art et américanistes, et le grand public face à cette exposition pionnière ?

---

<sup>205</sup> Rivière, « L'exposition des arts anciens... », *op.cit.* note 66, p. 479.

<sup>206</sup> C'est cette prédilection pour une approche émotionnelle des œuvres par le spectateur qui distingue l'exposition « d'arts primitifs » de l'exposition ethnographique. Cf Price, Sally, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 1995, p. 128.

# La réception de l'exposition

« L'exposition a eu un succès fantastique, scientifique, journalistique, mondain »<sup>207</sup>. Ce constat dressé par Rivière cinquante ans après l'exposition n'est pas exagéré. Nous allons voir qu'elle fut effectivement une réussite critique et publique qui amena les historiens d'art à reconnaître l'existence d'un art précolombien et à tenter de le caractériser pour la première fois.

## I. Un évènement réussi

### *I. A. Succès critique*

Afin d'analyser le succès de l'exposition et ses conséquences, nous avons réuni un corpus de trente-trois articles qui y réagissent, pendant et après la période de mai à juin 1928. Vingt-et-un d'entre eux ont été trouvés dans de grands quotidiens français et étrangers tandis que les revues artistiques et littéraires nous en ont fourni dix. Seuls deux articles ont été découverts dans les revues scientifiques<sup>208</sup>.

#### I. A. 1. Une « révélation » relayée par la presse

Un accueil enthousiaste est réservé à la manifestation. Le nombre important d'articles qui lui sont consacrés est à lui seul révélateur. Les articles occupent pour la plupart les premières pages des quotidiens et des revues et sont pour certains richement illustrés. De grands noms de la critique d'art de l'époque (Waldemar-Georges, Raymond Bouyer, René Chavance, Tristan Tzara, André Warnod ou encore Henri Lavachery) qui ne sont pas des spécialistes des arts extra-européens pour la majorité d'entre eux y consacrent une chronique. Les autres grandes expositions artistiques de la saison, dédiées à Jean-Antoine Houdon et à Nicolas de Largillière, ne suscitent pas plus d'écrits journalistiques. L'exposition est d'ailleurs décrite comme « la plus remarquable exposition qui [...] sera

---

<sup>207</sup> Georges-Henri Rivière, cité in Breerette ; Edelmann., « Une rencontre... », *op. cit.* note 12, p. 16.

<sup>208</sup> Ces articles ont été repérés dans le *Journal de la Société des Américanistes* et les *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*. Les revues *L'Ethnographie*, *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, *Revue anthropologique* et *L'Anthropologie* ont été consultées, sans succès. Ce peu d'intérêt de la part des revues ethnographiques est logique au regard du point de vue artistique privilégié par l'exposition.

offerte cette saison »<sup>209</sup>. C'est d'abord son caractère novateur et surprenant qui séduit. Le « recensement artistique » aussi « original » que « curieux » (cf annexe 4.1) qu'elle propose est en effet une véritable « révélation »<sup>210</sup> pour les critiques d'art, une « seconde découverte de l'Amérique » (cf annexe 4.2). L'art présenté, méconnu, jugé curieux et étrange, suscite l'étonnement et perturbe les critiques non connaisseurs qui apprécient grandement le catalogue vendu dans les salles sans lequel la visite « deviendrait singulièrement compliquée »<sup>211</sup>. Pour Alexandre Arsène du *Figaro*, l'exposition est « l'une des plus complètes, des plus imprévues, et des plus difficiles (à organiser comme à déchiffrer) que nous ayons vu au Pavillon de Marsan »<sup>212</sup>.

L'ampleur du corpus d'œuvres réuni est tout de même appréciée malgré sa complexité car elle permet au public d'avoir un aperçu le plus complet possible des arts précolombiens (cf annexe 4.3). Les nombreuses énumérations d'objets et de civilisations qui forment le cœur de certains articles (cf annexe 4.1) montrent l'admiration suscitée par cet ensemble unique qui ne sera plus jamais rassemblé selon certains (cf annexe 4.4). Pour la plupart des critiques, l'exposition est donc une réussite, car elle révèle un art méconnu tout en faisant découvrir au public parisien de « passionnantes » collections auparavant « reléguées » au Musée du Trocadéro<sup>213</sup>.

## I. A. 2. La réception de la muséographie

Les richesses du musée se dévoilent enfin par une muséographie adaptée. Lloyd Goodrich, historien d'art américain, pointe le fort contraste entre la présentation sombre et illisible du musée et celle de l'exposition, qui laisse respirer les objets en leur donnant espace et lumière<sup>214</sup>. Les pièces « distribuées avec autant de goût que d'intelligence » (cf annexe 4.1) sont ainsi mises en valeur et prennent un tout autre éclat<sup>215</sup>. La présence de photographies et de cartes est très souvent relevée. Leur qualité est mise en avant (cf

---

<sup>209</sup> de Saint-Cyr, Charles, « L'Amérique d'avant Colomb est en ce moment au pavillon de Marsan – Allez-y », *La Semaine à Paris*, 8-15 juin 1928, numéro 315, p. 5-7.

<sup>210</sup> Chavance, René, « Les arts anciens de l'Amérique », *La Liberté*, dimanche 13 mai 1928, numéro 23490, p. 2.

<sup>211</sup> S., Y., « Au Pavillon de Marsan, Les Arts Anciens de l'Amérique », *Paris-Midi*, 13 mai 1928, numéro 997, p. 2.

<sup>212</sup> Alexandre, Arsène, « L'Amérique ancienne aux Arts Décoratifs », *Le Figaro*, 18 mai 1928, numéro 139, p. 2.

<sup>213</sup> S., M., « On inaugure l'exposition des arts anciens de l'Amérique », *L'Intransigeant*, 13 mai 1928, numéro 17738, p. 5.

<sup>214</sup> Goodrich, Lloyd, « Ancient American art in Paris », *The Arts*, juillet 1928, volume 14, p. 44.

<sup>215</sup> D'Harcourt, Raoul, « L'Exposition des arts anciens de l'Amérique au Musée des arts décoratifs (Palais du Louvre) », *Journal de la Société des Américanistes*, 1928, Volume 20, numéro 1, p. 417.

annexe 4.1) tout comme leur pouvoir évocateur. Le critique René-Jean s’imagine ainsi gravissant les monuments précolombiens du temps de leur grandeur (cf fig. 4.5).

Le classement rationnel des objets par pays puis par matière est très souvent noté et apprécié mais n’est pas interprété de la même manière. En effet, si Harry Hirtzel du *Soir* (cf annexe 4.4) indique que cette classification permet d’éviter le classement chronologique impossible au regard des connaissances de l’époque (ce qui est effectivement le cas), José Siegfried Askinasy pense pour sa part que les sections suivent le chemin d’une hypothétique migration asiatique. Elle serait ainsi un moyen d’appuyer les théories de l’américaniste Louis Capitan sur le peuplement de l’Amérique<sup>216</sup>.

Quelques critiques plus mitigées concernant la répartition des œuvres au sein du corpus se font tout de même entendre. Deux auteurs regrettent que l’Amérique du Nord soit la partie la plus pauvre de l’exposition<sup>217</sup>. Dans *L’Intransigeant*, Tristan Tzara déplore que les arts péruviens soient si peu mis en valeur face aux arts du Mexique, ce qui n’est pour lui pas le seul défaut de l’exposition:

« Je signale aussi, en passant un défaut regrettable, celui-ci d’ordre général, qu’une trop large part a été faite aux marchands surtout dans l’apport de pièces qui n’étaient absolument pas indispensables, et qu’il est pénible d’apprendre que le Louvre puisse servir de panneau de publicité pour la vente des pièces qu’il expose. »<sup>218</sup>

Il est vrai que six marchands d’art participent et que Walter Bondy profite de l’exposition pour vendre un objet de la culture Colima à Charles Ratton<sup>219</sup>. Il est toutefois difficile de juger de la pertinence ou non des pièces prêtées, aucun autre article n’y faisant référence. Tzara conclue cependant en saluant « une parfaite réussite ». Le succès critique de l’exposition est donc certain, malgré quelques réticences à considérer l’art précolombien comme un art à part entière, sur lesquelles nous reviendrons. Qu’en est-t-il du succès public ?

---

<sup>216</sup> Askinasy, José Siegfried, « Las artes antiguas de America », *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, juin 1929, tome V, numéro 4, p. 376.

<sup>217</sup> Goodrich, « Ancient American art... », *op.cit.* note 214, p. 44 et Lavachery, Henri-Alfred, « Les arts anciens d’Amérique. L’Art Mexicain », *Cahiers de Belgique*, volume 2, mars 1929, p. 96.

<sup>218</sup> Cf annexe 4.6.

<sup>219</sup> Walter Bondy, Lettre à Louis Metman, 09/06/1928, Archives Arts Amérique.

## I. B. Succès public et international

### I. B. 1. La fréquentation de l'exposition

L'exposition, en plus d'être une réussite critique, est aussi une réussite mondaine. Les publications de l'époque nous apportent d'intéressants renseignements sur la ferveur qui s'empare des visiteurs parisiens à cette occasion. *Paris-Midi* s'étonne que le « tout Paris » s'intéresse à ce point à l'évènement: « jamais nous n'aurions cru tant de monde capable de se passionner dès le premier jour d'une ouverture d'exposition au pavillon de Marsan »<sup>220</sup>. La fréquentation est excellente et dépasse même les attentes des organisateurs selon *The Arts*<sup>221</sup>. En réalité, en faisant participer de nombreuses personnalités mondaines, dont de grands collectionneurs, à la préparation de l'exposition, les organisateurs se sont assurés de son accueil favorable. L'exposition a de plus été largement diffusée dans la presse. La mode du précolombien annoncée par de grandes ventes est consacrée. Cela ne manque pas de susciter l'ironie d'André Thérive, critique au *Comoedia*, qui note que l'exposition est autant destinée aux marchands et aux acheteurs qu'aux amateurs<sup>222</sup>.

Si les articles semblent indiquer une forte fréquentation de l'exposition, il nous est cependant difficile de connaître le nombre exact de visiteurs qu'elle reçut. En effet, si nous savons que près de soixante-cinq mille visiteurs payants et non-payants sont venus voir les quatre expositions du Musée des Arts Décoratifs en 1928<sup>223</sup>, seule la recette des entrées nous est connue pour les *Arts anciens de l'Amérique* (cf fig. 4.9). Nous pouvons donc présumer qu'entre sept mille et neuf mille personnes ont visité l'exposition, ce qui est relativement peu<sup>224</sup>. Ces recettes ne sont cependant que le reflet des entrées payantes. Les entrées gratuites devaient être nombreuses, d'importants lots d'invitations ayant été envoyés aux prêteurs, aux membres du Comité d'Honneur et aux colonies étrangères parisiennes. Parmi les réactions des visiteurs et acteurs de l'exposition, nous pouvons citer celle de Rafael Larco Herrera qui dit avoir été touché par l'exposition à la présentation « si heureuse » et qui en félicite le musée (cf fig. 4.10). La Société des Américanistes est elle

---

<sup>220</sup> S., « Au Pavillon de Marsan... », *op.cit.* note 211, p. 2.

<sup>221</sup> Goodrich, « Ancient American art... », *op.cit.* note 214, p. 45.

<sup>222</sup> Thérive, André, « La Vie à Paris. Fleurs de civilisations... C'est pas le Pérou ! », *Comoedia*, 20 mai 1928, numéro 5614, p. 1.

<sup>223</sup> Metman, « Compte-rendu... », *op. cit.* note 23, p. 112.

<sup>224</sup> Cette fourchette a été obtenue en divisant les recettes par cinq et trois francs, les deux prix d'entrée de l'exposition.

aussi satisfaite de l'exposition dans laquelle elle s'est fortement investie, puisqu'elle lui consacre un article positif dans son journal<sup>225</sup>.

## I. B. 2. Une portée internationale

Le succès de l'exposition ne s'arrête pas au territoire français. Le corpus comprend en effet sept chroniques étrangères (américaines et belges) nous montrant l'audience internationale obtenue par *Les Arts anciens de l'Amérique*. Alors qu'elle est en cours, le magazine américain *The Arts News* lui consacre une brève<sup>226</sup>, tandis que le *New York Times* souligne la reconnaissance enfin obtenue par les arts précolombiens en France<sup>227</sup>. *Le Soir* met l'accent sur la participation officielle des musées belges (cf annexe 4.4). Au début de l'année 1929, c'est au tour de Henri Lavachery de consacrer deux articles à l'art précolombien inspirés de l'exposition<sup>228</sup>. Une revue scientifique guatémaltèque y fait également référence en juin 1929<sup>229</sup>. L'exposition fait donc durablement date dans les esprits des critiques.

Au-delà des échos journalistiques, l'exposition touche également les musées étrangers. En effet, elle vient de se terminer lorsque les Musées royaux du Cinquantième de Bruxelles projettent eux-mêmes d'organiser une exposition d'art précolombien. Y figureraient les objets prêtés par le Musée national d'archéologie de Mexico. Le projet est cependant abandonné car il est trop coûteux pour le musée bruxellois, d'autant plus que le Mexique ne souhaite pas prolonger le prêt de ses collections<sup>230</sup>. Le retentissement de l'exposition est si considérable que l'Académie des Beaux-Arts de Berlin organise elle-même une exposition sur le sujet quatre ans plus tard<sup>231</sup>.

Cette réussite critique, publique est internationale de la manifestation est également un succès pour les arts précolombiens, qui sortent officiellement du seul domaine de l'ethnographie.

---

<sup>225</sup> D'Harcourt, « L'Exposition des arts anciens... », *op.cit.* note 215, p. 417.

<sup>226</sup> Fierens, Paul, « Paris », *The Arts News*, 26 mai 1928, volume 26, numéro 34, p. 13-14.

<sup>227</sup> Anonyme, « In local galleries », *The New York Times*, 24 juin 1928, section 8, p. 7.

<sup>228</sup> Lavachery, Henri, « Les arts anciens d'Amérique. L'Art Mexicain », *Cahiers de Belgique*, volume 2, février 1929, p. 49-54 et *Idem*, « Les arts anciens d'Amérique... », *op.cit.* note 217, p. 93-97.

<sup>229</sup> Askinasy, « Las artes antiguas... », *op.cit.* note 216, p. 376.

<sup>230</sup> Jules Bommer, Lettre à Louis Metman, 03/08/1928, Archives Arts Amérique.

<sup>231</sup> Lehmann, Henri, « Amérique », *op.cit.* note 1, p. 154.

## II. Une nouvelle appréciation des arts précolombiens

### II. A. Les tentatives de définition

L'art précolombien est une révélation pour la plupart des critiques, qui vont en donner leur propre définition et caractériser les différents « styles » selon leurs critères personnels. Mais la première question qui se pose est de savoir si les productions précolombiennes relèvent d'un art véritable ou non.

#### II. A. 1. Le précolombien est-il de l'art ?

Pour la grande majorité des critiques enthousiastes face à la manifestation, la réponse est positive. L'usage de l'expression « art précolombien » est récurrent, ce qui n'est pas anodin. Jean-Louis André-Bonnet défend la valeur et surtout l'autonomie de cet art: « Nous sommes en plein art et non en plein art nègre auquel, hélas ! beaucoup l'assimilent, mais dans l'art tout court »<sup>232</sup>. Les pièces exposées sont décrites comme des « merveilles », des « œuvres d'art »<sup>233</sup>, à la « qualité purement plastique »<sup>234</sup>. Plusieurs critiques mettent en avant l'émotion ressentie face aux œuvres, touchés par le « millénaire sentiment de la beauté créée par l'homme »<sup>235</sup> qui se dégage des pièces, leur procurant un « plaisir de haut goût »<sup>236</sup>. Henri Lavachery nuance cette appréciation. S'il est tout à fait sensible aux « objets de beauté » réunis par l'exposition, il affirme que le plaisir face à ces arts ne peut être purement esthétique et que l'apport de l'ethnographie est nécessaire pour une réelle compréhension des œuvres<sup>237</sup>.

Certains critiques expriment bien plus de réticences face à l'approche esthétique de l'exposition. Pour Maurice Brillant, du *Correspondant*, la valeur documentaire (donc ethnographique) des objets l'emporte sur leur valeur esthétique<sup>238</sup>. Henri Classens, qui collabore régulièrement à la revue *Aréthuse*, va plus loin:

« Faut-il voir dans ces colliers, ces pendentifs, ces masques, ces têtes de divinités, des œuvres d'art au sens que nous donnons à ce mot ? Sont-ils des objets exécutés par des artistes soucieux d'extérioriser leur personnalité, et dont s'ornaient les individus pour l'unique plaisir d'être parés ? A la question ainsi posée, on peut répondre par la négative. [...] La grave erreur que nous commettons quand nous étudions les peuples inférieurs à nous en civilisation, c'est de

<sup>232</sup> André-Bonnet, J.-L., « L'art précolombien au musée du Louvre », *Le Journal*, 13 mai 1928, numéro 12992, p. 4.

<sup>233</sup> Warnod, « L'art énigmatique... », *op.cit.* note 98, p. 2.

<sup>234</sup> Chavance, « Les arts anciens... », *op.cit.* note 210, p. 2.

<sup>235</sup> Henriot, Emile, « Arts d'Amérique », *Le Gaulois*, 2 juin 1928, numéro 18502, p. 1.

<sup>236</sup> Babelon, « Les arts anciens de l'Amérique », *op.cit.* note 190, p. 29.

<sup>237</sup> Lavachery, « Les arts anciens d'Amérique... », *op.cit.* note 228, p. 49.

<sup>238</sup> Brillant, « Les civilisations anciennes... », *op.cit.* note 88, p. 783.

leur attribuer nos goûts, notre raisonnement, nos conceptions et une mentalité semblable à la nôtre. [...] quand bien même en présence de ces objets nous éprouverions une émotion d'ordre esthétique, ce qui n'est pas prouvé, cela ne signifie pas que ces objets doivent être analysés sous le jour de la critique d'art. [...] L'art ou les arts étaient des instruments au service de la religion et de la magie, d'où toute préoccupation esthétique était absente. »<sup>239</sup>

Cet auteur rejette donc l'idée que les populations précolombiennes, « inférieures » à la civilisation européenne, pouvaient produire des objets réalisant une conception de la beauté. Il critique de plus l'attitude des critiques d'art qui ont transformé ces « instruments » en œuvres d'art répondant à des conceptions occidentales. Pour lui, l'art précolombien est utilitaire et religieux.

## II. A. 2. Un art religieux

Cette idée d'un art dicté par les croyances est partagée par de nombreux critiques :

« Le caractère terrifiant de ces masques, de ces statues, de ces vases sacrés, ornés de figures grimaçantes et monstrueuses, tient sans nul doute à leur origine religieuse, évocatrice de sacrifices sanglants et de rituelles cruautés. La beauté, par contre, n'en est pas niable et témoigne [...] d'une maîtrise parfaite, d'une technique accomplie, d'une volonté de style [...]. La matière elle-même, où ces objets sont taillés, implique en outre un raffinement d'un grand goût, par l'idée de choix qu'elle sous-entend.»<sup>240</sup>

Pour l'auteur, si l'art précolombien est de nature religieuse, il n'en demeure cependant pas moins un art véritable, où les considérations esthétiques avaient aussi leur importance. Cet art présente un indéniable intérêt plastique mais ne recherche pas gratuitement la beauté car il est avant tout la « transcription symbolique » de la « doctrine cosmique » d'un peuple (cf annexe 4.2). Il est donc plus symbolique que réaliste<sup>241</sup>.

A travers cette analyse de l'art précolombien se distinguent des stéréotypes appliqués aux croyances et aux civilisations d'Amérique qui, rappelons-le, sont classées à un niveau intermédiaire entre les sociétés sauvages et les sociétés archaïques au XIX<sup>ème</sup> siècle. Les visages des divinités sont ainsi « caricaturaux et barbares » (cf annexe 4.7). L'art des Aztèques, réputés pour leurs sacrifices humains, est lui d'un « réalisme cruel », rude et cauchemardesque. La céramique au « symbolisme démoniaque » exprime parfaitement le « mysticisme sadique » des peuples précolombiens<sup>242</sup>. L'ensemble de ces terribles

---

<sup>239</sup> Classens, Henri, « Notes sur les pierres gravées mexicaines à l'exposition des arts anciens de l'Amérique », *Aréthuse*, 1929, p. 25-26.

<sup>240</sup> Henriot, Emile, « Arts d'Amérique », *op.cit.* note 235, p. 1.

<sup>241</sup> Anonyme, « L'art précolombien au Louvre », *Paris-Soir*, 16 mai 1928, numéro 1684, p. 5.

<sup>242</sup> Basler, Adolphe, « L'Art Précolombien », *ABC Magazine d'Art*, novembre 1928, numéro 47, p 296-297.

représentations, sensées refléter la supposée violence des cultures précolombiennes, ne sont pas sans susciter frayeur et terreur chez le spectateur occidental<sup>243</sup>. Le choix de ce vocabulaire nous montre toute la fascination exercée par les anciennes civilisations d'Amérique, fascination qui va de paire avec quelques a priori. Notons que ces termes sont utilisés par des critiques qui apprécient les qualités esthétiques des productions précolombiennes et qui leur reconnaissent pleinement le statut d'œuvres d'art. Le caractère mystique donné à l'art précolombien n'est donc pas préjudiciable pour son appréciation esthétique. Alliant à la fois un vocabulaire purement décoratif et des motifs naturalistes il est ainsi considéré comme un art riche et diversifié (cf annexe 4.2).

### II. A. 3. Un art multiforme aux styles hiérarchisés

Les critiques prennent le soin de distinguer les différents « styles », qu'ils caractérisent. Il n'y a pas un art précolombien, mais des arts précolombiens. Bien qu'ayant privilégié certaines productions dans l'exposition, Rivière et Métraux considéraient d'une manière semblable l'ensemble de ces productions. De leur côté, les chroniqueurs vont les hiérarchiser. « L'habileté esthétique » leur semble en effet « inégale » selon les civilisations<sup>244</sup>.

L'art du Mexique est largement considéré comme supérieur à tous les autres. Possédant un fort sens décoratif, il est monumental, somptueux, architectonique à la manière de l'art khmer.<sup>245</sup> La finesse des matériaux et la maîtrise technique dont témoignent les objets impressionnent<sup>246</sup>. Deux civilisations se détachent : les Aztèques et les Mayas. La sculpture des premiers est de qualité, mais l'art des seconds l'emporte aux yeux des critiques. Il est en effet plus raffiné<sup>247</sup> et témoigne d'une plus grande fantaisie qui va jusqu'à l'exubérance décorative<sup>248</sup>. Au sein de la hiérarchie des arts précolombiens, c'est l'art du Pérou qui vient en seconde place. Cet art est résumé pour la plupart des articles à la civilisation Inca. Parmi les objets péruviens, ce sont les tissus et les céramiques qui attirent le plus l'attention. Les « poteries modernes de deux mille ans »<sup>249</sup> sont qualifiées

---

<sup>243</sup> Basler, Adolphe ; Brummer, Ernest, « L'ancien art américain au Musée des Arts Décoratifs », *L'Amour de l'Art*, mai 1928, volume 9, numéro 5, p. 175.

<sup>244</sup> d'Orfeuille, Xavier, « Une exposition d'arts anciens de l'Amérique », *Le Gaulois*, 14 mai 1928, numéro 18483, p. 4.

<sup>245</sup> Lavachery « Les arts anciens... », *op.cit.* note 228, p. 54.

<sup>246</sup> Goodrich, « Ancient American art... », *op.cit.* note 214, p. 45.

<sup>247</sup> Basler; Brummer, « L'ancien art américain... » *op.cit.* note 243, p. 4.

<sup>248</sup> Brillant, « Les civilisations anciennes... », *op.cit.* note 88, p. 789.

<sup>249</sup> André-Bonnet, « L'art précolombien... », *op.cit.* note 232, p. 4.

de fraîches, élégantes. Elles se caractérisent par leur « inventivité grotesque »<sup>250</sup>. Parmi elles, deux styles sont définis. La céramique Nazca présente des couleurs audacieuses et raffinées combinées à un poli parfait<sup>251</sup> (*cf* fig. 4.11 et 4.12). Celle de Chimu est naturaliste, sensible, voire caricaturale<sup>252</sup>. Enfin, le dernier type de production le plus commenté par les articles est l'orfèvrerie sud-américaine, en particulier colombienne (*cf* fig. 4.13). Cet art fantaisiste est difficile à définir pour les critiques, car il est multiforme, parfois réaliste, parfois complexe et stylisé (*cf* annexe 4.4). Il est toutefois qualifié « d'admirable » pour son ingéniosité et le haut goût dont il témoigne<sup>253</sup>. L'ensemble de ces productions artistiques domine donc le reste des arts précolombiens dans l'esprit des critiques. L'analyse des objets se fait selon un vocabulaire et des critères occidentaux, ce qui conduit à la distinction de styles. Comme le souhaitaient les organisateurs de l'exposition, l'originalité de chaque production est perçue. La question des influences entre les arts et les civilisations est elle laissée de côté car elle dépend de connaissances archéologiques et historiques encore trop incertaines selon certains (*cf* annexe 4.4).

Le nouveau discours esthétique proposé par l'exposition sur les objets précolombiens est donc accepté par la grande majorité des critiques, qui leur reconnaissent le statut d'art.

## *II. B. Une place au sein de l'histoire de l'art universelle*

Au-delà des analyses stylistiques, c'est l'émotion face aux objets qui les impose d'elle-même comme des chefs-d'œuvre pouvant se mesurer aux autres arts antiques dits classiques.

### *II. B. 1. Les premiers « chefs d'œuvre »*

Parmi l'ensemble du corpus, des objets uniques frappent les observateurs, en-dehors de toute appréciation stylistique ou historique : les premiers chefs-d'œuvre de l'art précolombien sont créés. Parmi eux, la sculpture Aztèque domine. La pièce la plus importante de l'exposition au regard des critiques est la tête de guerrier aigle (*cf* fig. 4.14) prêtée par Musée national d'archéologie de Mexico, « d'une simplicité, d'une expression et d'une noblesse vraiment étonnantes » (*cf* fig. 4.8). Il s'agit en réalité d'un moulage, ce qui ne semble pas perturber les journalistes qui sont six à en signaler l'importance. Une

---

<sup>250</sup> Goodrich, « Ancient American art... », *op.cit.* note 214, p. 45.

<sup>251</sup> Lavachery, « Les arts anciens... », *op.cit.* note 217, p. 94.

<sup>252</sup> Basler, « L'Art Précolombien », *op.cit.* note 242, p. 298.

<sup>253</sup> Brillant, « Les civilisations anciennes... », *op.cit.* note 88, p. 789.

autre tête Aztèque marque les commentateurs : la tête de mort en cristal de roche du Musée du Trocadéro (cf fig. 4.15), pièce « capitale », l'un des « chefs-d'œuvre de l'art lapidaire aztèque » (cf annexe 4.4) qui n'a qu'un unique pendant à Londres (cf annexe 4.7). Cet objet sera l'une des pièces maîtresses de toutes les expositions françaises dédiées à la Mésoamérique durant le XX<sup>ème</sup> siècle<sup>254</sup>. Les masques en pierres dures sont également admirés pour leur modelé et leur caractère synthétique<sup>255</sup>. La pièce majeure est le masque en marbre noir prêté par le collectionneur Alphonse Stoclet (cf fig. 4.16), « l'œuvre la plus parfaite » de l'exposition selon *Le Moniteur du Calvados*. Son poli, sa sobriété, la finesse de ses traits n'ont rien à envier aux figures khmères et égyptiennes (cf fig. 4.8). Une autre œuvre représentant la figure humaine, mais dans une technique quelque peu différente, est elle aussi considérée comme remarquable. Il s'agit du masque mosaïqué aztèque prêté par le musée d'ethnographie de Berlin (cf fig. 4.17), de « type unique »<sup>256</sup> et d'une « valeur considérable » (cf annexe 4.4). Pour Henri Lavachery, c'est un « chef-d'œuvre »<sup>257</sup>.

Comme nous pouvons le voir, la sculpture aztèque produit les plus belles œuvres au regard des critiques. La seule œuvre distinguée de l'ensemble du corpus par Maurice Brillant, pour qui l'art précolombien est documentaire plus qu'esthétique, est d'ailleurs aztèque. Il s'agit du Quetzalcoatl lové en porphyre appartenant aux collections du Trocadéro (cf fig 4.18), aujourd'hui présenté au Pavillon des Sessions du Musée du Louvre. Au sein des productions d'autres civilisations, peu d'œuvres remarquables sont clairement distinguées de manière récurrente par les articles. Nous pouvons tout de même mentionner les jougs de la Région du Veracruz, dont l'un d'entre eux en particulier (cf fig. 4.19) saisit les critiques par son poli et sa finesse d'exécution (cf fig. 4.3).

Par leur beauté, ses objets constituent donc aux yeux des critiques les œuvres les plus parfaites de l'art précolombien. Nous remarquons que ces chefs-d'œuvre appartiennent uniquement à la sculpture mexicaine. Comme le note Tristan Tzara, l'art du Mexique présente un caractère plus séduisant que les autres productions précolombiennes par son style développé (cf annexe 4.6). La sculpture peut en effet être plus aisément analysée selon des conceptions occidentales telles que l'idée de style, de naturalisme ou de stylisation. Ses représentations humaines, souvent synthétiques, sont plus compréhensibles

---

<sup>254</sup> Beltran, *La Méso-Amérique...*, *op.cit.* note 184, p. 56. Il ne s'agit en réalité pas d'une œuvre aztèque mais d'un objet créé au XIX<sup>ème</sup> siècle.

<sup>255</sup> Fierens, « Paris », *op.cit.* note 226, p. 14.

<sup>256</sup> S., « On inaugure l'exposition... », *op.cit.* note 213, p. 5.

<sup>257</sup> Lavachery, « Les arts anciens... », *op.cit.* note 228, p. 52.

par le regard occidental que l'orfèvrerie « étrange » du Costa-Rica par exemple. Bien que restreinte à un pays, le Mexique, ce processus de création de chefs-d'œuvre est néanmoins positif. Il indique que dans la pensée des critiques, l'art précolombien peut être analysé à la manière de l'art occidental et des arts dits classiques. Nous allons cependant voir que si pour certains l'art précolombien a sa place aux côtés de ceux des grandes civilisations, pour d'autres il ne peut être jugé sur un même pied d'égalité.

## II. B. 2. Un art équivalent aux arts classiques ?

L'une des questions qui revient dans les articles est celle de l'état d'évolution de l'art précolombien par rapport aux autres arts connus. Il est systématiquement comparé aux arts méditerranéens et orientaux, dont les civilisations dites archaïques se rapprochent des civilisations américaines. Ces comparaisons sont favorisées par les théories de l'époque qui attribuent les origines des civilisations et les formes de l'art préhispanique soit à l'Atlantide, soit à l'Asie<sup>258</sup>. Pour plusieurs auteurs, les preuves esthétiques étayant ces hypothèses sont peu convaincantes<sup>259</sup> et sont plutôt la marque de l'unité de l'esprit humain face à l'art, qui confronté aux mêmes problèmes à travers le monde propose des solutions semblables<sup>260</sup>. Cela n'empêche pas la sculpture précolombienne d'être comparée à celle de l'Égypte et de la Mésopotamie. Certains vases en métal évoquent Mycènes, d'autres en terre cuite Chypres (*cf* fig. 4.5). Le masque aztèque de la collection Stoclet est comparé à l'art égyptien et à l'art khmer (*cf* fig. 4.8). Les têtes souriantes du Vera Cruz rappellent l'art primitif grec mais aussi l'art gothique (*cf* annexe 4.7). Pour Charles de Saint-Cyr, la ressemblance des œuvres exposées avec l'art médiéval français est « frappante »<sup>261</sup>. Ces comparaisons sont en majorité favorables à l'art précolombien, raffiné et complètement évolué (*cf* fig. 4.5), qui « vient rejoindre en intérêt et en beauté les plus mystérieuses créations de la Chine, de l'Égypte et des pays noirs »<sup>262</sup>. Selon *Le Petit Parisien*, les civilisations précolombiennes sont égales aux civilisations archaïques de Méditerranée et d'Asie, esthétiquement du moins (*cf* fig. 4.3).

---

<sup>258</sup> Askinasy, « Las artes antiguas... », *op.cit.* note 216, p. 377-378. Pour lui les similitudes frappantes entre l'art égyptien et l'art américain sont la preuve de l'existence de l'Atlantide, continent disparu d'où seraient originaires les deux civilisations. Il écarte ainsi la possibilité d'une ancienne migration asiatique.

<sup>259</sup> Lavachery, « Les arts anciens d'Amérique... », *op.cit.* note 217, p. 96.

<sup>260</sup> Brillant, « Les civilisations anciennes... », *op.cit.* note 88, p. 782.

<sup>261</sup> de Saint-Cyr, « L'Amérique d'avant Colomb... », *op.cit.* note 209, p. 5.

<sup>262</sup> Henriot, « Arts d'Amérique », *op.cit.* note 235, p. 1.

Ces opinions ne sont toutefois pas partagées par tous. Le *New York Times* considère que les critiques ont fait preuve d'un excès d'enthousiasme en comparant les œuvres exposées aux chefs-d'œuvre de l'art grec et égyptien<sup>263</sup>. Selon Maurice Brillant, les arts précolombiens ne peuvent être comparés ni aux antiquités classiques (Grèce, Egypte) ni aux arts de cours extra-européens (Assyrie, Japon) qui lui sont supérieurs<sup>264</sup>. Les sculptures mexicaines, si elles évoquent celles d'Egypte, ne les égalent pas en perfection<sup>265</sup>. Ainsi, la valeur accordée à l'art précolombien au sein de l'histoire de l'art universelle est encore incertaine.

Seul Tristan Tzara ne compare finalement pas l'art précolombien aux arts classiques, car il a pour lui connu un « développement complet, dans un cadre fermé, rigoureusement encerclé » (cf annexe 4.6), sans influence des autres continents. Il rejoint en cela l'opinion de Raoul d'Harcourt (cf annexe 1.1). En réalité, les arts anciens de l'Amérique sont selon lui à rapprocher de l'art hiéroglyphique des « chercheurs d'absolu » contemporains.

## II. B. 3. Une nouvelle source d'inspiration pour l'art contemporain

Pour Tristan Tzara, l'art précolombien doit servir de modèle à l'art européen et l'influencer, non en surface, mais dans la conception même des œuvres contemporaines (cf annexe 4.6)<sup>266</sup>. Cette idée est partagée par nombre de critiques. L'exposition est une véritable « leçon » donnée aux artistes modernes (cf annexe 4.2). L'instinct, la « source vive » contenue dans les arts primitifs auxquels est assimilé l'art précolombien doit favoriser le renouvellement de l'art moderne marqué par un raffinement excessif<sup>267</sup>. A la suite de « l'art nègre », c'est donc au tour de cet art tout juste redécouvert d'inspirer les artistes, français mais aussi mexicains<sup>268</sup>. Cette idée n'est pas du goût de Raymond Bouyer, pour qui les artistes devraient prendre pour modèle Jean-Antoine Houdon plutôt que les arts primitifs:

« Qui sait si le Pavillon de Marsan ne va pas engendrer quelque nouveau Gauguin féru de luxe barbare ? On aime si fort le primitif en notre âge décadent qu'il ne faut juger de rien, mais

---

<sup>263</sup> Anonyme, « In local galleries », *op.cit.* note 227, p. 7.

<sup>264</sup> Brillant, « Les civilisations anciennes... », *op.cit.* note 88, p. 783.

<sup>265</sup> Basler ; Brummer, « L'ancien art américain... », *op.cit.* note 243, p. 175.

<sup>266</sup> *L'Intransigeant* n'est pas la seule tribune dont il dispose puisque le même article paraît dans les *Cahiers d'art*. Cf Tzara, Tristan, « A propos de l'art précolombien », *Cahiers d'art*, 1928, volume III, Numéro 4, p. 170-172.

<sup>267</sup> Warnod, « L'art énigmatique... », *op.cit.* note 98, p. 2.

<sup>268</sup> Babelon, « Les arts anciens de l'Amérique », *op.cit.* note 190, p. 29.

redouter seulement une nouvelle poussée d'émulation dans *l'à peu près cher* à ceux qui ne savent plus le métier de leur art»<sup>269</sup>

Afin que l'exposition n'aboutisse pas à « l'illogique et maladroit engouement que suscita l'art nègre », seules quelques légères inspirations décoratives doivent être empruntées par les artistes à l'art précolombien<sup>270</sup>. Les grands mouvements d'avant-garde du début du XX<sup>ème</sup> siècle, vingt ans après, sont donc encore loin d'être acceptés par tous. Mis à part les surréalistes, déjà initiés aux arts d'Amérique, l'exposition inspirera plusieurs artistes dont le plus important sera le peintre et sculpteur uruguayen Joaquin Torres Guarcia<sup>271</sup>. Comme le souhaitait François Carnot, elle se place dans la lignée des précédentes expositions du Musée des Arts Décoratifs qui, en présentant des arts méconnus (khmers, musulmans, etc.) au public, furent une « source nouvelle de recherches » pour les artistes<sup>272</sup>.

Malgré de rares réticences et la persistance de certains préjugés sur les anciennes civilisations américaines, l'exposition de Rivière a donc atteint son but : le renouvellement du regard public et critique sur les objets précolombiens et leur intégration au sein de l'histoire de l'art, ancienne comme moderne. A sa suite, les expositions dédiées aux arts d'Amérique se multiplieront<sup>273</sup>. Tantôt artistiques, tantôt ethnographiques, aucune ne niera plus leur intérêt plastique.

---

<sup>269</sup> Bouyer, Raymond, « Des Incas à J.-A. Houdon et au-delà... », *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, juin 1928, volume 54, numéro 749, p. 212.

<sup>270</sup> Chavance, « Les arts anciens ... », *op.cit.* note 210, p. 2.

<sup>271</sup> Braun, « Pre-Columbian Art... », *op.cit.* note 2, p. 39.

<sup>272</sup> François Carnot, cité in *L'art précolombien...*, *op.cit.* note 48, p. 78.

<sup>273</sup> Six événements dédiés à l'art américain (expositions et inaugurations des nouvelles salles d'Amérique au Musée du Trocadéro puis au Musée de l'Homme) ont lieu entre 1933 et 1945. Cette tendance se confirmera après la guerre. cf Bernal Rodriguez V., *Existe-il une évolution...*, *op.cit.* note 192, p. 67-68.

# Conclusion

Nous avons tenté au cours de cette étude de dresser un tableau pertinent de l'exposition les *Arts anciens de l'Amérique* qui fut la première exposition temporaire de grande envergure dédiée aux arts précolombiens sur le territoire français. Au terme d'une organisation complexe, Rivière et son équipe proposèrent une nouvelle interprétation esthétique de ces œuvres jusqu'alors méconnues, qui fut positivement reçue par le public et les critiques.

Cette importante manifestation put voir le jour grâce à la découverte par Georges-Henri Rivière de la galerie précolombienne du Musée d'ethnographie du Trocadéro, alors délaissé par le public. Rivière fut soutenu dans sa démarche par ses nombreuses relations amicales, mondaines et artistiques qui formèrent une équipe organisatrice hétéroclite mais efficace. Les organisateurs sollicitèrent stratégiquement de multiples prêteurs. Une envergure internationale fut ainsi donnée à l'exposition, par la collaboration de nombreux musées étrangers reconnus par la communauté scientifique européenne. Son prestige fut renforcé par la présence des illustres collections du Trocadéro et du Musée national d'archéologie mexicain qui permirent à la France et au Mexique de montrer au monde leur puissance culturelle. Aux prêteurs publics vinrent s'ajouter les prêteurs privés, marchands d'art, grands collectionneurs et américanistes dont les collections permirent à l'exposition de réunir des ensembles d'objets jamais rassemblés auparavant.

L'exposition fut organisée dans un but précis : révéler au grand public et aux historiens d'art que les objets précolombiens, loin de n'être que des artefacts, étaient également des œuvres d'art à part entière. Un nouveau discours privilégiant l'intérêt plastique des objets fut donc construit, selon des critères européens<sup>274</sup>. La manifestation ne rejeta toutefois pas l'ethnographie américaniste. Au contraire, elle souhaitait susciter un plus grand intérêt pour cette discipline méconnue, permettant par la même le développement futur des recherches et des connaissances sur l'art précolombien. La manifestation étant la première

---

<sup>274</sup> Les valeurs culturelles et esthétiques propres aux cultures concernées ne seront prises en compte que plus tard durant le XX<sup>ème</sup> siècle dans l'interprétation des objets extra-occidentaux. Cf Williams, « Collecting and Exhibiting... », *op.cit.* note 3, p. 136-137.

du genre en France, les organisateurs souhaitèrent donner une vision la plus complète possible des arts précolombiens. Ils réunirent pour ce faire un corpus considérable où figuraient de manière prépondérante les arts du Mexique et du Pérou. Ce corpus fut parfaitement maîtrisé et mis en valeur par l'expographie moderne de Rivière qui contrastait radicalement avec celle du Trocadéro. Au sein d'un parcours didactique, les objets étaient réunis en séries afin de faciliter leur interprétation par le visiteur. Grâce à une présentation sobre, équilibrée et esthétisante, l'exposition invitait les visiteurs à se délecter des œuvres exposées, dans un rapport sensoriel et émotionnel avec l'objet.

L'exposition fut extrêmement bien reçue : ce fut un véritable « coup de foudre esthétique » pour les arts précolombiens<sup>275</sup>. Le public parisien la visita en grand nombre et son succès se répercuta à l'étranger, où les musées organisèrent leurs propres expositions précolombiennes. Les critiques furent amenés à donner les premières définitions de ce nouvel art. A la manière occidentale, ils caractérisèrent différents styles et créèrent les premiers chefs-d'œuvre. Tous ne furent pas aussi enthousiastes, montrant que les opinions les plus traditionnelles n'étaient pas encore prêtes à laisser entrer l'art précolombien dans le domaine des antiquités et des beaux-arts. Ces réserves furent néanmoins minoritaires et l'exposition, pionnière, demeure de nos jours un événement de référence dans l'histoire de la réception des arts précolombiens en Europe. A sa suite, de nombreuses expositions françaises et étrangères consacrèrent à leur tour ces arts, comme *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Inca)* en 1933 (Museum of Modern Art, New York) et *Chefs-d'œuvre de l'Amérique précolombienne* en 1947 (Musée de l'Homme).

Enrichis d'une appréciation esthétique nouvelle, les objets précolombiens ne quittèrent pas le domaine de l'ethnographie. Exposés au Musée du Trocadéro réorganisé par Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, ils furent considérés à la fois comme des œuvres d'art et comme des documents<sup>276</sup>. Rivière fit évoluer son discours et critiqua les expositions d'art nègre qui esthétisaient à l'excès l'objet, qu'il soit océanien, africain ou précolombien. Converti à l'ethnographie, il attachait par la suite une grande importance aux fonctions (utilitaires, religieuses, etc.) des objets, fonctions qui devaient être présentées au visiteur<sup>277</sup>.

---

<sup>275</sup> Laurière, « L'exposition... », *op. cit* note 4, p. 379.

<sup>276</sup> de L'Estoile, *Le Goût...*, *op.cit.* note 8, p. 246.

<sup>277</sup> Rivière, Georges-Henri, « Musée de beaux-arts ou musée d'ethnographie », *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, Paris, 1931, p. 279-280.

Cette double approche esthétique et scientifique des arts précolombiens et de ce que nous appelons dorénavant les arts premiers est toujours source de tensions aujourd'hui. Le Pavillon des Sessions du Musée du Louvre, qui a choisi la première, a été critiqué au moment de son inauguration par certains, loué par d'autres. Le musée du Quai Branly qui essaye de concilier les deux approches a également suscité de nombreuses critiques lors de son ouverture. Au sein de ces débats, les arts précolombiens occupent une place à part. L'exposition *Les Arts anciens de l'Amérique* avait essayé de les distinguer des arts primitifs, sans succès<sup>278</sup>. Actuellement, la majorité des expositions permanentes les associent toujours aux « arts premiers ». Cela n'empêche pas de nombreuses expositions temporaires artistiques et archéologiques, héritières de l'exposition de 1928, de leur être spécifiquement dédiées. Le statut des arts précolombiens, entre antiquités, arts archaïques et arts exotiques, est donc encore incertain. Ces questions qui restent en suspens aujourd'hui étaient déjà à l'origine de l'exposition de 1928. Près de quatre-vingt-dix ans plus tard, elle ne nous en paraît que plus novatrice.

---

<sup>278</sup> Les arts précolombiens continuent en effet d'être associés aux arts primitifs après l'exposition lors de grandes ventes publiques. Cf Bonnain, *L'empire...*, *op.cit.* note 76, p. 44.

# Bibliographie

## Archives

### Archives de l'Union Centrale des Arts Décoratifs :

- D1/169 : Dossier de l'exposition « Les arts anciens de l'Amérique ».
- A4/169-171 : Comptes-rendus du Conseil d'Administration du Musée, mars-décembre 1928.
- C1/84-85 : Comptes-rendus de la Commission du Musée, 1927-1929.
- B5/143 : bilans financiers des expositions du Musée, 1921-1953.

### Archives Nationales :

- F21/4522 : Administration des Beaux-Arts. Travaux d'art, musées et expositions (XIXe-XXe siècles).

### Musée du Quai Branly

- D004653 : Le Petit Parisien. Inauguration par Mr Doumergue au Trocadéro de l'exposition "Arts anciens de l'Amérique" en 1928. 4 images. Iconothèque
- 70.2006.36.1 et 70.2006.36.2 : Exposition américaine photos I et II, portfolios de 64 et 57 planches, photographies et légendes manuscrites, non datés, ancienne collection Vignier, Iconothèque du Musée du Quai Branly. Iconothèque
- DA001302/63781 Archives privées. Fonds Louis Carré.

### Muséum national d'Histoire naturelle

- 2AP1C : Correspondances de Paul Rivet.
- 2 AM 1 G2 : Le musée d'ethnographie du Trocadéro sous l'administration de Paul Rivet et de Georges Henri Rivière, 1928-1932. Sous-dossier DA000288/15205 : vingt-trois photographies accompagnées de légendes.

### Archives des Musées Nationaux

- X30 : Expositions. Paris, Arts Décoratifs. « Arts anciens de l'Amérique ».

## Sources d'époque

*Annuaire pour 1929 de l'Union Centrale des Arts Décoratifs*, Paris, Palais du Louvre, 1929, 139 p.

*L'art précolombien. L'Amérique avant Christophe Colomb*, numéro thématique, *Cahiers de la république des lettres des sciences et des arts*, 1928, volume 11, 87 p.

*Catalogue of an exhibition of objects of indigenous American art*, cat.expo., 1920, Londres, The Burlington Fine Arts Club, 85p.

« Liste des membres de la Société des Américanistes de Paris », *Journal de la Société des Américanistes*, 1928, tome 20, p.7-34.

Anonyme, « Une exposition curieuse – Les arts anciens de l'Amérique au pavillon de Marsan », *Le Matin*, 14 mai 1928, numéro 16126, p. 8.

Anonyme, « L'art ornemental dans l'ancienne Amérique », *Paris-Soir*, 15 mai 1928, numéro 1683, p.5.

Anonyme, « L'art précolombien au Louvre », *Paris-Soir*, 16 mai 1928, numéro 1684, p.5.

Anonyme, « In local galleries », *The New York Times*, 24 juin 1928, section 8, p. 7.

ALEXANDRE, Arsène, « L'Amérique ancienne aux Arts Décoratifs – Divers », *Le Figaro*, 18 mai 1928, numéro 139, p. 2.

ANDRE-BONNET, Jean-Louis, « L'art précolombien », *La Liberté*, 1<sup>er</sup> mai 1928, numéro 23478, p.4.

ANDRE-BONNET, Jean-Louis, « L'art précolombien au musée du Louvre », *Le Journal*, 13 mai 1928, numéro 12992, p.4.

ASKINASY, José Siegfried, « Las artes antiguas de America », *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, juin 1929, tome V, numéro 4, p.375-379.

BABELON, Jean, « Les arts anciens de l'Amérique », *Aréthuse, Revue trimestrielle d'art et d'archéologie*, troisième trimestre 1928, volume 5, numéro 3, p. 28-31.

BASLER, Adolphe, « L'Art Précolombien », *ABC Magazine d'Art*, novembre 1928, numéro 47, p 294-298.

BASLER Adolphe, BRUMMER, Ernest, *L'art précolombien*, Paris, Librairie de France, 1928, 64 p., 190 pl., XXII p.

BASLER, Adolphe, BRUMMER, Ernest, « L'ancien art américain au Musée des Arts Décoratifs », *L'Amour de l'Art*, mai 1928, volume 9, numéro 5, p. 174-177.

BOUYER, Raymond, « Des Incas à J.-A. Houdon et au-delà... », *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, juin 1928, volume 54, numéro 749, p. 212-214.

BRILLANT, Maurice, « Les civilisations anciennes d'Amérique. A propos d'une récente exposition. », *Le Correspondant*, 1928, tome 312, volume 3, p. 778-791.

CHAVANCE, René, « Les arts anciens de l'Amérique », *La Liberté*, dimanche 13 mai 1928, numéro 23490, p. 2.

- CLASSENS, Henri, « Notes sur les pierres gravées mexicaines à l'exposition des arts anciens de l'Amérique », *Aréthuse*, 1929, p. 22-26.
- CROIZE, Paul, « Le musée d'ethnographie du Trocadéro qui demeura si longtemps méconnu va être réorganisé », *Le Matin*, 28 janvier 1929, p. 8.
- D'HARCOURT, Raoul, « L'Exposition des arts anciens de l'Amérique au Musée des arts décoratifs (Palais du Louvre) », *Journal de la Société des Américanistes*, 1928, Volume 20, numéro 1, p. 417.
- FIERENS, Paul, « Paris », *The Arts News*, 26 mai 1928, volume 26, numéro 34, p.13-14.
- GOODRICH, Lloyd, « Ancient American art in Paris », *The Arts*, juillet 1928, volume 14, p. 44-46.
- HAVILAND, Paul, « L'Art Pré-Colombien au Musée du Trocadéro », *L'Amour de l'Art*, novembre 1927, volume 8, numéro 11, p. 437-442.
- HENRIOT, Emile, « Arts d'Amérique », *Le Gaulois*, 2 juin 1928, numéro 18502, p. 1.
- HIRTZEL, Harry, « Au Palais du Louvre. Exposition "Les Arts Précolombiens" et la participation belge », *Le Soir*, mardi 29 mai 1928, numéro 150, p. 4.
- JAAL, « Les arts anciens de l'Amérique », *Le Moniteur du Calvados*, 9 juin 1928.
- LAVACHERY, Henri-Alfred, « Les arts anciens d'Amérique. L'Art Mexicain », *Cahiers de Belgique*, volume 2, février 1929, p. 49-54.
- LAVACHERY, Henri-Alfred, « Les arts anciens d'Amérique. L'Art Mexicain », *Cahiers de Belgique*, volume 2, mars 1929, p. 93-97.
- LEJEAL, Léon, « L'Exposition de la Mission française de l'Amérique du Sud au Trocadéro », *Journal de la Société des Américanistes*, 1904, tome 1, numéro 3, p. 321-328.
- MOUNEREAU, Guy, « Les Arts anciens de l'Amérique pré-colombienne », *L'Echo de Paris*, 23 mai 1928, numéro 16882, p. 1.
- D'ORFEUIL, Xavier, « Une exposition d'arts anciens de l'Amérique », *Le Gaulois*, 14 mai 1928, numéro 18483, p. 4.
- RENE-JEAN, « Les arts et les peuples mystérieux de l'Amérique avant Colomb », *Comoedia*, mercredi 13 juin 1928, numéro 5637, p. 2.
- RIVIERE, Georges-Henri ; METRAUX, Alfred, *Les Arts anciens de l'Amérique*, cat.expo., 1928, Paris, Van Ovest, XXIV-120 p.
- RIVIERE, Georges-Henri, « La poterie précolombienne au Pavillon de Marsan », *Art et décoration*, mai 1928, tome 53, p.141-148.
- RIVIERE, Georges-Henri, « L'exposition d'antiquités américaines au musée des Arts Décoratifs », *Beaux-Arts*, juin 1928, numéro 10, p. 145-147.
- RIVIERE, Georges-Henri, « La sculpture dans l'Amérique ancienne », *Art et décoration*, août 1928, tome 54, p.41-56.
- RIVIERE, Georges-Henri, « L'exposition des arts anciens de l'Amérique au pavillon de Marsan », *L'Art vivant*, 1928, p. 476-479.

- RIVIERE, Georges-Henri, « Le musée d'Ethnographie du Trocadéro », *Documents*, 1929, numéro 1 p. 54-58.
- RIVIERE, Georges-Henri, « De l'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée de Beaux-Arts », *Cahiers de Belgique*, novembre 1930 [reproduit in *Gradhiva*, 2003, numéro 33, p. 67-68].
- RIVIERE, Georges-Henri, « Musée de beaux-arts ou musée d'ethnographie », *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, 1931, numéro 13, p. 278-282.
- RIVIERE, Georges-Henri, « Folklore de l'ethnographie », *Jazz*, décembre 1931 [reproduit in *Gradhiva*, 2003, numéro 33, p. 69-71].
- S., M., « On inaugure l'exposition des arts anciens de l'Amérique », *L'Intransigeant*, 13 mai 1928, numéro 17738, p. 5.
- S., Y., « Au Pavillon de Marsan, Les Arts Anciens de l'Amérique », *Paris-Midi*, 13 mai 1928, numéro 997, p. 2.
- DE SAINT-CYR, Charles, « L'Amérique d'avant Colomb est en ce moment au pavillon de Marsan – Allez-y », *La Semaine à Paris*, juin 1928, numéro 315, p. 5-7.
- THERIVE, André, « La Vie à Paris. Fleurs de civilisations... C'est pas le Pérou ! », *Comoedia*, 20 mai 1928, numéro 5614, p. 1.
- TZARA, Tristan, « A propos de l'art précolombien », *Cahiers d'art*, 1928, volume 3, Numéro 4, p. 170-172.
- TZARA, Tristan, « A propos de l'exposition d'art précolombien », *L'Intransigeant*, 14 mai 1928, numéro 17739, p. 5.
- VANDERPYL, « L'art antique des Indiens », *Le Petit Parisien*, 15 mai 1928, numéro 18704, p. 2.
- WARNOD, André, « L'art énigmatique de l'Amérique ancienne », *Comoedia*, 13 mai 1928, numéro 5607, p. 2.
- WALDEMAR, George, « Les Arts Anciens de l'Amérique (au Pavillon de Marsan) », *La Presse*, 22 juin 1928, numéro 4874, p. 2.

## Sources secondaires

- BELTRAN, Ana, *La Méso-Amérique dans les expositions à Paris du début du XXe siècle à nos jours*, inédit, mémoire d'étude de l'Ecole du Louvre, sous la direction de Madeleine Leclair, Fabienne de Pierrebourg et Pascal Mongne, 2010, 63 p.
- BERNAL RODRIGUEZ, Vanessa, *Existe-il une évolution dans l'organisation des expositions sur l'Amérique Latine à Paris entre 1900 - 2006 ? : d'après une étude des archives d'exposition*, inédit, mémoire de recherche de l'Ecole du Louvre, 2010.- 2 vol. ; 157 p.
- BLONDY, Stéphanie, *Le Rapport à l'objet chez Georges Henri Rivière : du musée d'ethnographie du Trocadéro (1929) à l'inauguration des galeries du musée national des arts et traditions populaires (1975)*, inédit, Mémoire d'étude de l'Ecole du Louvre, 2011, 63 p.

- BONNAIN, Rolande, *L'Empire des masques : les collectionneurs d'arts premiers aujourd'hui*, Paris, Stock, 2001, 423 p.
- BRAUN, Barbara, « Pre-Columbian Art in the Post-Columbian World », *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1993, p. 21-49.
- BREERETTE, Geneviève, EDELMANN, Frédéric, « Une rencontre avec Georges-Henri Rivière, le musicien muséographe qui inventa aussi les écomusées », *Le Monde*, 8-9 juillet 1979, numéro 10711, p. 16.
- DEGLI, Marine, MAUZE, Marie, *Arts premiers : le temps de la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2008, 159 p.
- DE L'ESTOILE, Benoît, *Le Goût des Autres, de l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007, 454 p.
- DERLON, Brigitte, JEUDY BALLINI, Monique, *La Passion de l'art primitif : enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, 2008, 322 p.
- DESVALLEES, André ; MAIRESSE, François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, 722 p.
- DIAS, Nélia, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et Muséologie en France*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, 310 p.
- GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003, 416 p.
- GUIMARAES Susana, *Étude d'une personnalité du monde des musées : le musée des Antiquités américaines de A. de Longpérier. Les anciennes collections précolombiennes au Louvre*, inédit, mémoire d'étude de l'École du Louvre, sous la direction de Geneviève Bresc Gautier et Daniel Lévine, 1993, 73 p.
- HILL BOONE, Elizabeth (Editeur), *Collecting the Pre-Columbian past. A Symposium at Dumbarton Oaks*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993, 359 p.
- JAMIN, Jean, « André Schaeffner (1895-1980) », *Objets et mondes*, 1980, tome 20, fascicule 3 (automne), numéro 10, p. 131-135.
- LAURIERE Christine, « L'exposition Les arts anciens de l'Amérique », *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2008, p. 374-384.
- LAURIERE, Christine, « La Société des Américanistes de Paris : une société savante au service de l'américanisme », *Journal de la société des américanistes*, 2009, volume 95, numéro 2, p. 93-115.
- LEHMANN, Henri, « Amérique », *Chefs d'œuvre du Musée de l'Homme*, cat.expo., 1965, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, p153-158.
- LEVI-STRAUSS Claude ; D'HARCOURT Raoul. « Alfred Métraux, (1902-1963) », *Journal de la Société des Américanistes*, 1963, tome 52, p. 301-311.

- MONGNE, Pascal, « Les collections américaines de France : évolution d'une vision du Nouveau monde », *Le musée et les cultures du monde*, Paris, 1999, Ecole nationale du patrimoine, p. 31-41.
- PRICE, Sally, *Arts primitifs ; regards civilisés*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 1995, 208 p.
- RIVIALE, Pascal, « L'américanisme français à la veille de la fondation de la Société des Américanistes », in *Journal de la Société des Américanistes*, 1995, Tome 81, p. 207-229.
- RUBIN, William, *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1991, 703 p.
- SCHLUMBERG, Eveline « George-Henri Rivière, homme orchestre des musées du 20<sup>e</sup> siècle. Un portrait parlé par Eveline Schlumberg », *Connaissance des arts*, 1974, numéro 274, p. 100-106.
- SPEISSMANN, Claire ; LETURCQ, Jean Gabriel, *L'Exposition des arts musulmans au Musée des Arts Décoratifs, pavillon de Marsan, Paris, 20 avril - 30 juin 1903*, inédit, Mémoire de muséologie de l'Ecole du Louvre, 2002, 67 p.
- WILLIAMS, Elizabeth, « Art and artifact at the Trocadero. Ars Americana and the Primitivist Revolution », *Objects and Others, essays on museum and material culture*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, p. 146-166.

Publications internet:

- EVANS, Clifford, « El Fundador, Rafael Larco Hoyle, 1901-1966, Biografía », site web du Museo Larco, [en ligne], consulté le 23 janvier 2013.  
URL : <http://www.museolarco.org/biografia.shtml>
- PONCELET, François, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *CeROArt* [En ligne], 2/2008, mis en ligne le 06 octobre 2008, consulté le 02 mai 2013. URL : <http://ceroart.revues.org/565>
- Répertoire des expositions dans les musées français (1900-1950)*, Anne Lafont, dir., Paris, site web de l'INHA, [En ligne], mis en ligne de 2008 à 2012, consulté le 29 mars 2013.  
URL : <http://agorha.inha.fr/inhaprod/servlet/LoginServlet>.