

ÉCOLE DU LOUVRE

Salomé SIEURAC

Regards européens sur les arts d'Afrique et d'Océanie au début du XX^e siècle.

L'Exposition d'Art Indigène des Colonies françaises et du
Congo belge au musée des Arts Décoratifs, novembre 1923-
janvier 1924

Mémoire d'étude
(1^{re} année de 2^e cycle)
Discipline : Muséologie
Groupe de recherche : Histoire du Louvre

présenté sous la direction
de M^{me} Françoise Mardrus

Membres du jury : M^{me} Maureen Murphy, M^{me} Geneviève Profit
et M. Pascal Riviale

Mai 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



Table des matières

Remerciements	4
Avant-propos	5
Introduction	6
I.L'émergence d'un nouveau regard	9
A.Objets de curiosité et accumulation	9
B.Vers un point de vue esthétique	11
C.Théories et écrits sur les arts d'Afrique et d'Océanie	17
II.L'Exposition d'Art Indigène au musée des Arts Décoratifs	24
A.La préparation de l'Exposition	24
B.Un large choix d'œuvres répondant à la muséographie	29
C.Comment parle-t-on « d'art nègre » ?	33
III.« La leçon d'une exposition »	38
A.La réception de l'exposition : un succès public et critique	38
B.L'Exposition d'Art Indigène, reconnaissance artistique ou discours colonial ?	42
C.Une place au Louvre définitivement acquise ?	46
Conclusion	51
Bibliographie	52

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier notre directrice de groupe recherche, Françoise Mardrus, pour nous avoir si bien encadré et soutenu tout au long de l'année. Les nombreuses pistes de recherches et de réflexions qu'elle nous a fourni ainsi que sa confiance en nos capacités m'ont beaucoup apporté.

Je souhaite également remercier Maureen Murphy d'avoir accepté d'être ma personne ressource sur ce mémoire. Et à ce titre, apporté des éléments de recherches et des réponses à mes questions.

Je remercie Pascal Riviale et Geneviève Profit pour nous avoir fait connaître le fonctionnement des Archives Nationales ainsi que pour leurs avis et leurs pistes de recherches dispensés lors des réunions de groupe de recherche.

J'adresse également des remerciements à toutes les personnes qui ont bien voulu répondre à mes questions sur mon sujet et lors de mes recherches en bibliothèque. Notamment je tiens à remercier Chantal Lachkar, directrice de la bibliothèque et des ressources documentaires du musée des Arts Décoratifs pour m'avoir permis de consulter les archives alors que la bibliothèque était fermée pour travaux.

Merci à l'ensemble de mes camarades du groupe de recherche : Caterina Flor Gumpel, Ella Dureault, Vanessa Gao, Sophie Gut, Monika Lubinski, Élisabeth Magnani, Raphaëlle Rannou et Marguerite Reichter pour leurs avis et leurs idées échangées lors des réunions, mais également pour leur écoute et l'agréable ambiance de travail établie. En particulier je remercie Caterina qui m'a fourni à plusieurs reprises des éléments intéressants, rencontrés dans son propre travail sur Georges Salles.

Ma reconnaissance va également à mon entourage pour leur soutien, leur écoute et leur patience tout au long de l'année. Je tiens à remercier tout particulièrement ma maman, mes grands-parents, Marie, Louise, Mathilde, Soizic et Émilie pour leurs conseils et leurs précieuses relectures.

Avant-propos

En premier lieu, c'est la problématique actuelle des demandes de restitution du patrimoine africain de la part de pays anciennement colonisés qui m'a intéressée. Face à cette actualité, un certain nombre de questions me sont apparues : quelles sont les raisons qui motivent ces demandes de retour ? Pourquoi ces œuvres sont-elles en France ? Comment sont-elles arrivées en France ou en Europe ?

Face aux avis divergents autour de la question des restitutions et notamment face aux arguments réticents voire clairement opposés, d'autres questions sont venues s'ajouter : pourquoi refuser la restitution ? Quelle place et quelle importance donnent les Européens à des objets ou des œuvres issues d'autres cultures au point de refuser de s'en séparer ? Quel(s) regard(s) portons-nous sur ces œuvres et depuis combien de temps ?

Pour approcher certaines de ces questions, je souhaitais mieux comprendre le contexte d'arrivée des œuvres en Europe et étudier l'histoire du regard et du goût pour les œuvres africaines.

Le groupe de recherche Histoire du Louvre permettait d'aborder le processus « d'artification » des œuvres africaines et océaniques à travers les débats portants sur l'exposition de ces arts au sein de ce grand musée d'arts.

Depuis 1996 des œuvres d'Afrique et d'Océanie sont présentées au Pavillon des Sessions. Au XIX^e siècle, le musée de la Marine puis le musée ethnographique du Louvre montraient déjà aux visiteurs des objets de ces continents, avant d'être déplacés vers d'autres institutions.

Le musée de la Marine du Louvre et le départ progressif de ses collections étant déjà bien étudié, je me suis tournée vers la seule autre exposition d'art africain au Louvre avant le Pavillon des Sessions. Il s'agit de l'Exposition d'Art Indigène des Colonies françaises et du Congo belge qui s'est tenue en 1923 au pavillon Marsan du Louvre, où est installé le musée des Arts Décoratifs. Cet événement, bien qu'en marge du musée du Louvre, s'intègre aux réflexions qui ont mené à la décision d'exposer des œuvres de tous les continents au musée du Louvre à travers l'ouverture du Pavillon des Sessions.

De plus, cette exposition constitue un des jalons pour comprendre la reconnaissance en tant qu'œuvres d'art des productions d'Afrique et d'Océanie qui s'opère au début du XX^e siècle en Europe et en France.

Introduction

« L'art nègre est à la mode »¹ s'exclame Paul Guillaume en 1919. Quel constat réjouissant pour ce défenseur et promoteur des arts d'Afrique et d'Océanie au début du XX^e siècle. Installé à Paris – centre culturel et artistique important à ce moment-là, notamment en matière d'art africain, d'art océanien et d'art moderne – Paul Guillaume fait partie des cercles d'artistes, d'intellectuels et d'amateurs qui s'y rencontrent.

En trois décennies, des années 1900 aux années 1930, quelques artistes et marchands-collectionneurs, apportent un regard nouveau sur les arts non occidentaux. En s'y intéressant du point de vue esthétique et en y cherchant de nouveaux modèles de création, ils sortent ces œuvres, issues majoritairement des colonies françaises, du cadre des musées ethnographiques. Elles acquièrent progressivement une place dans les musées d'art. Ainsi, « l'Exposition d'Art Indigène des Colonies françaises et du Congo belge », au pavillon Marsan du musée des Arts Décoratifs, constitue en 1923 la première exposition en France d'œuvres d'Afrique et d'Océanie en tant qu'œuvres d'art dans un musée. La question se pose alors, dès cette époque de leur place dans le musée d'art parisien par excellence, le Louvre.

L'état de la recherche sur la question du regard posé par les européens sur les arts non européens est bien étudié en histoire de l'art, notamment en ce qui concerne les arts d'Afrique et d'Océanie et de leur impact sur l'art moderne au début du XX^e siècle. L'exposition « *Primitivism* » in 20th century art : *Affinity of the Tribal and the Modern*², au MoMA en 1984 a fait date et son catalogue est une référence sur le sujet. Elle traite autant des arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques que de l'impact qu'ils ont eu sur les artistes modernes et leurs productions.

Le point de vue des marchands et collectionneurs est également l'objet d'étude de plusieurs recherches. En ce qui concerne les trois premières décennies du XX^e siècle, les écrits d'époque publiés et relayés par la presse sont nombreux et accessibles aujourd'hui. Quant aux études récentes en français, peuvent être cités les écrits de Maureen Murphy et de Yaëlle Biro sur lesquels je me suis en partie appuyée pour construire ce travail.

¹ Paul Guillaume, revue *Les Arts à Paris*, 15 mai 1919.

² Exposition sous la direction de William Rubin, directeur du département de peinture et sculpture du MoMA, qui s'est tenue au MoMA du 27 septembre 1984 au 15 janvier 1985 puis au Detroit Institute of Arts du 27 février au 19 mai 1985 et au Dallas Museum of Art du 23 juin au 1^{er} septembre 1985.

La littérature à propos des questions et des expositions coloniales - incontournables pour aborder cette période - est également conséquente. Cependant, parmi l'ensemble de ces recherches, l'Exposition d'Art Indigène au musée des Arts Décoratifs en 1923 que j'ai choisie de traiter, n'est pas spécifiquement étudiée, même si elle est régulièrement citée. La publication prévue en septembre 2019 de John Warne Monroe, *Metropolitan Fetish : African Sculpture and the Imperial french invention of Pimitive Art*, viendra compléter ce manque dans la recherche. Elle devrait aborder plus en détail cette exposition et le rôle des personnalités qui y ont contribué.

Que faut-il entendre par « art nègre » ? Cette expression est abondamment utilisée à partir des années 1910 et pendant la décennie suivante dans laquelle se situe l'exposition. Il sert à désigner tous les arts qui ne sont pas européens à l'exception de l'Asie. Dans son acceptation la plus large il inclut donc les arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques. L'usage du terme est souvent restreint par les commentateurs du début du XX^e siècle aux œuvres provenant d'Afrique et d'Océanie, voire uniquement aux arts d'Afrique.

Dans cet exposé nous prenons en compte à la fois les œuvres de l'Afrique subsaharienne et celles d'Océanie, ces régions étant présentes dans l'exposition du Pavillon Marsan. Cependant, il est nécessaire de souligner que les Européens du début du XX^e siècle et les études publiées jusqu'aux années 1930 portent un plus grand intérêt aux œuvres provenant d'Afrique. Dans les galeries et les collections privées, le nombre d'œuvres africaines est nettement supérieur à celles provenant du Pacifique. Aussi, dans certaines expositions ou publications, des œuvres d'Océanie sont parfois mal distinguées des productions artistiques africaines. Enfin, si à partir de cette époque ces deux régions du monde sont rapprochées du point de vue de leurs productions artistiques - les textes mentionnent ce fait en le justifiant ainsi : « le seul rapprochement possible [...] c'est le mystère de leur art. »³ - il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une construction occidentale et qui ne correspond à aucune réalité historique ou culturelle. Si nous utilisons ici l'appellation « arts d'Afrique et d'Océanie », c'est en raison de l'intérêt commun pour ces œuvres par les occidentaux du début du XX^e siècle.

Dans ce contexte, quel est le point de vue adopté par le musée des Arts Décoratifs lorsqu'il expose des œuvres d'art d'Afrique et d'Océanie ?

Il s'agira donc de voir comment sont considérés les arts d'Afrique et d'Océanie en France, dans la première moitié du XX^e siècle, à travers l'exemple de l'Exposition d'Art Indigène des Colonies françaises et du Congo belge du musée des Arts Décoratifs, de novembre 1923 à janvier 1924.

³ p. 15, Henri Clouzot et André Level, *Sculptures nègres et océaniques*, 1924

En premier lieu, le contexte d'émergence du nouveau regard porté sur ces arts est nécessaire pour comprendre les raisons d'être de la manifestation au pavillon Marsan. Dans un second temps, l'étude des éléments relatifs à l'organisation, aux personnes impliquées et à la mise en scène permettent de mieux cerner l'exposition. Enfin, ces éléments ajoutés à la réception critique, sont utiles pour analyser et définir cet événement.

I. L'émergence d'un nouveau regard

En suivant la chronologie, nous allons aborder le contexte d'arrivée des œuvres africaines et océaniques en Europe à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Puis le développement progressif à partir du début du XX^e siècle d'une approche esthétique autour de ces œuvres, autant à travers des expositions que des écrits théoriques.

A. Objets de curiosité et accumulation

Les cabinets de curiosités constitués en Europe depuis la Renaissance rassemblent des objets issus de toutes les parties du monde, que ce soit des objets naturels (botaniques, zoologiques) ou produits par des sociétés humaines. Dans les collections publiques françaises, au Louvre, le musée Ethnographique ouvert en 1849 en prolongement du musée de la Marine⁴ possède, selon un inventaire de 1856⁵, près de cinq cent objets des différents comptoirs sous autorité française. (Annexe 1)

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la France mène des explorations « scientifiques », en particulier en Afrique, afin de documenter certaines régions dans le but d'appliquer une stratégie de colonisation efficace. Les objets et spécimens botaniques et zoologiques collectés par ces expéditions sont exposés au grand public, notamment au moment des Expositions Universelles. Ces manifestations ont en partie pour objectif de justifier l'entreprise coloniale, comme l'explique Jean-Louis Paudrat dans *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*⁶, L'Exposition Universelle de 1878 en particulier, établit à travers l'exposition des *Objets ethnographiques des peuples étrangers à l'Europe* au palais du Trocadéro, une relation claire entre la discipline ethnologique en formation et ce qu'elle peut apporter à l'expansion coloniale. De plus, la présentation d'objets « indigènes » sert à montrer « un état de civilisation »⁷ afin de souligner l'action « civilisatrice » des colons.

⁴ Bresc-Bautier, Geneviève. *Histoire du Louvre*, 2016.

⁵ Hamy, *Les Origines du musée d'Ethnographie*, 1890.

⁶ p. 126, Paudrat, Jean-Louis. « Afrique », dans Rubin, William dir. *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, 1987.

⁷ p. 101, Peltier, Philippe. « Océanie », dans *idem*.

L'ouverture du musée Ethnographique du Trocadéro en 1882 sous l'égide du ministère de l'Instruction Publique, participe à cette même volonté de la part du pouvoir politique d'instruire le public.

Plus encore que lors de la précédente exposition, les organisateurs de l'Exposition Universelle de 1889 essaient de « populariser l'idée coloniale »⁸. Ils s'attachent à restituer les récits de missions « scientifiques » et à expliquer les prises de possessions territoriales. Afin d'illustrer leurs propos, des objets considérés comme représentatifs des régions colonisées (Soudan, Guinée, Côte d'Ivoire, Gabon, Congo, Madagascar) sont exposés aux visiteurs. Une autre exposition majeure glorifiant la conquête coloniale a lieu en 1894 au musée Ethnographique du Trocadéro où sont exposées les œuvres pillées lors de la prise de la ville sainte de Kana et du palais d'Abomey, au Dahomey, par le général Dodds. Les insignes de pouvoir (un siège royal, quatre portes du palais royal, trois statues allégoriques royales, une sculpture dédiée au dieu Gou et deux trônes royaux)⁹ servent de preuves au discours proféré sur l'accomplissement d'une mission civilisatrice à l'égard des « hérésies religieuses et politiques »¹⁰.

Les musées d'ethnographie ainsi que les expositions universelles ou coloniales popularisent ainsi auprès du public les objets issus des colonies. L'éloignement géographique, la méconnaissance des objets exposés et le manque de véritables études à leur propos contribuent à véhiculer des stéréotypes et des idées préconçues sous couvert de vérité scientifique grâce à l'appui des institutions qui les exposent, comme l'explique Yaëlle Biro dans son ouvrage - essentiel pour comprendre le regard des européens lors des deux premières décennies du XX^e siècle - *Fabriquer le regard : Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XX^e siècle*. Il est alors question de « l'aspect mystérieux » des objets et de souligner la « supériorité » des pays industrialisés face aux productions artisanales¹¹.

⁸ p.129, Paudrat, dans Rubin 1987, *Op. Cit.*

⁹Toutes ces œuvres, aujourd'hui conservées au Musée du quai Branly-Jacques Chirac sont visées dans le rapport sur les restitutions du patrimoine culturel africain rédigé par Felwine Sarr et Bénédicte Savoy et devraient être rendues au Bénin d'ici la fin de l'année 2019. Portes du palais royale d'Abomey (71.1893.45.4 – 71.1893.45.5 – 71.1893.45.6 – 71.1893.45.7); Statue du roi Ghézo (71.1893.45.1); statue évoquant le roi Glélé (71.1893.45.2); statue royale anthropo-zoomorphe (71.1893.45.3); siège royal (71.1893.45.8); sculpture dédiée au dieu Gou (71.1894.32.1); trône du roi Glèlè (71.1895.16.7) ; trône du roi Ghézo (71.1895.16.8).

¹⁰ p. 129, Paudrat, dans Rubin 1987, *Op. Cit.*

¹¹Roger Boulay, « Imageries, lieux communs et clichés appliqués aux peuples d'Océanie au XIX^e siècle », dans Vaillant, Emilia, et Germain Viatte. *Le musée et les cultures du monde*. 1999.

Les musées ethnographiques européens sont, à la fin du XIX^e siècle, très demandeurs d'objets. Ils encouragent les expéditions scientifiques ou coloniales¹² à leur verser des objets, ils soutiennent des missions de collectes d'objets à l'image de certains musées allemands qui vont même jusqu'à fournir des fascicules aux administrateurs et explorateurs, afin de cibler et de documenter, grâce à des questionnaires, les objets collecter. Yaëlle Biro parle d'une véritable « frénésie »¹³ de collecte de la part des musées qui prend le pas sur l'étude scientifique.

Outre les prises de guerre¹⁴ et les missions d'explorations, les musées se tournent vers des marchands spécialisés, à qui profite cette volonté cette d'accumulation. Ces revendeurs d'objets ethnographiques - ou *ethnographica* - se concentrent principalement dans les ports européens où les bateaux de négociants et d'explorateurs en provenance des colonies accostent, avec à leur bord de nombreux objets. L'exemple emblématique de ces vendeurs d'*ethnographica* est la société Umlauff, fondée en 1868 à Hambourg. Avec une stratégie commerciale élaborée, elle se place comme le principal fournisseur des musées d'ethnographie et des amateurs européens et américains jusqu'à la Première Guerre Mondiale.

B. Vers un point de vue esthétique

À partir de la première décennie du XX^e siècle, en Europe, les objets provenant des régions d'Afrique et d'Océanie sont nouvellement considérés. Des jeunes artistes d'une part, des marchands d'art d'autre part, font partie des premiers à admettre ces objets comme des œuvres d'art et non plus seulement comme des objets ethnographiques, alors pensés comme simples témoins des sociétés qui les ont produits.

¹² La plus importante d'entre elles est la mission du Comité de l'Afrique française menée par l'agronome Jean Dybowski en 1891. Il rapporte de l'actuelle République Centrafricaine environ 7000 objets (spécimens, armes, parures, textiles...), exposés en 1893 au Muséum d'Histoire Naturelle de Paris.

¹³ p. 58, Biro, 2018, *Op. Cit.*

¹⁴ La France est responsable du sac du palais royal de Ségou, capitale de l'Empire toucouleur, actuel Mali, par le colonel Louis Archinard en 1890 ; le sac de la ville royale d'Abomey, actuel Bénin, le 17 novembre 1892 par les troupes du colonel Dodds ; la prise du « trésor de Samory », pris en 1898, à la suite des représailles envers Samory Touré, fondateur de l'empire Wassoulou et résistant à l'implantation coloniale européenne.

L'année 1906 marque pour plusieurs artistes d'avant-garde la « découverte » de « l'art nègre ». Philippe Dagen distingue « deux voies » dans cette « découverte ». D'une part les recherches menées par Henri Matisse et Pablo Picasso à partir de l'automne 1906 et qui aboutissent pour Picasso aux *Demoiselles d'Avignon*. D'autre part, celles de Maurice Vlaminck et André Derain, qui fréquentent les collections du British Museum à Londres. Dans la démarche similaire de ces quatre artistes, les sculptures africaines sont appréciées pour leurs qualités plastiques et sont vues comme « le renouvellement de l'expression de la figure humaine »¹⁵. Alors qu'ils y trouvent des échos de leurs propres recherches plastiques, les milieux d'avant-garde se penchent sur ce type d'œuvres et constituent progressivement des collections d'arts d'Afrique et d'Océanie.

Dans les mêmes années, le marchand d'antiquités Joseph Brummer¹⁶ installé à Paris, commence, d'abord très modestement, à acheter et vendre des sculptures africaines. N'étant pas spécialisée, on trouve dans la maison Brummer des pièces de toutes origines et de toutes les époques: antiquités égyptiennes, estampes et objets chinois ou japonais, estampes persanes, objets d'époque médiévale, peintures européennes anciennes ou modernes. Dans les quelques écrits publiés dans les années 1910 par Joseph Brummer à propos de l'art africain, il compare ces pièces à l'art égyptien, à l'art grec et aux primitifs italiens. En s'appuyant sur des jalons connus de l'histoire de l'art et en exposant des œuvres africaines et océaniques parmi ces derniers, Joseph Brummer parvient à donner une légitimité à ces arts et à séduire un public cultivé.

Grâce à sa stratégie commerciale¹⁷, la maison Brummer devient en quelques années, entre 1909 et 1914, une galerie importante, notamment en matière de promotion des arts d'Afrique et d'Océanie. Les pièces acquises auprès des vendeurs d'*ethnographica*¹⁸, sont revendues à des amateurs d'art. Parmi les nombreux clients de la maison Brummer qui achètent ce type d'œuvres, la plupart sont liés à l'avant-garde européenne : des théoriciens de l'art, des marchands (Charles Vignier, Alphonse

¹⁵ p. 173-174, chapitre « Impression d'Afrique 1906-1908 », Dagen, Philippe. *Le peintre, le poète, le sauvage*. Flammarion. Paris, 1998.

¹⁶ À propos de Joseph Brummer, voir Chap 2, Biro, 2018, *Op Cit*.

¹⁷ Pour la diffusion des œuvres qu'il souhaite vendre, Joseph Brummer utilise « comme outils de "propagande" et de publicité», selon le terme de Yaëlle Biro, (p. 93, *idem*), la presse et la photographie.

¹⁸ Les principaux vendeurs européens sont, en Allemagne, la société Umlauff, en Belgique, Henri Pareyn et en Grande-Bretagne, principalement William Downing Webster, Xilliam O. Oldman et la maison Spink.

Kann, Joss Hessel) et des collectionneurs (Sergueï Chtchoukine, Karl Ernest Osthaus). Ainsi que dans une moindre mesure des artistes, comme le peintre américain Frank Burty Haviland¹⁹.

Afin d'élargir son réseau, Brummer participe à des foires et des brocantes en France et en Europe. C'est ainsi qu'il en vient à organiser, avec des artistes d'avant-garde, le premier événement exposant des objets d'Afrique et d'Océanie dans un cadre artistique, aux côtés d'objets d'arts de différents continents. Il s'agit de « L'exposition de l'Orient », qui se tient entre avril et mai 1911, à la Maison des artistes (Művészház) de Budapest, lieu de réunion des artistes de l'avant-garde hongroise. Sous la direction du peintre Josef Rippl-Ronai et de l'écrivain-journaliste Miklos Vitez, l'exposition présente sur un pied d'égalité des objets d'art de tous les continents, l'Europe exceptée : peintures chinoises, miniatures persanes, estampes japonaises, terres cuites et bronzes de la Chine ancienne, d'Inde, du Cambodge et du Tibet, une sculpture péruvienne et seize sculptures d'Afrique et d'Océanie. Cette manifestation, première du genre, affirme, selon Jean-Louis Paudrat, « les arts d'Afrique comme le ferment du renouvellement de la sculpture et de la peinture contemporaine »²⁰.

Dans les années suivantes, d'autres expositions choisissent de mettre en valeur ces rapports esthétiques entre l'art moderne et les sculptures africaines et océaniques. L'exposition itinérante *Picasso*Negerplastik*, présentée à partir de décembre 1913 à Berlin, puis à Dresde, Zurich et Berne, juxtapose des œuvres africaines et des œuvres de Pablo Picasso. Bien que cet événement soit peu documenté et que l'on ne connaisse pas les œuvres africaines exposées, il s'agit d'un événement majeur : « S'il s'agit d'une des plus importantes expositions de Picasso à cette date, c'est aussi la première fois que des œuvres africaines sont montrées en tant qu'objets d'art en si grand nombre, clairement positionnées comme instigatrices de modernité. »²¹.

Si ces deux manifestations, à la Maison des artistes de Budapest en 1911 et en Allemagne en 1913, semblent être les premières du genre, les événements présentant des objets d'Afrique et d'Océanie seuls ou aux côtés d'œuvres contemporaines se multiplient jusqu'aux années 1920.

¹⁹ En 1923, à l'occasion de l'Exposition d'Arts Indigènes du Pavillon Marsan, Frank Burty Haviland prête dix-sept œuvres de différentes régions d'Afrique.

²⁰ p. 147, Paudrat, dans Rubin 1987, *Op. Cit.*

²¹ p. 3, Biro, Yaëlle. « Picasso et les maîtres. Exposer et juxtaposer Picasso et les arts africains (1913-1923) ». colloque *Revoir Picasso*, 2015.

La plupart des expositions d'arts africains et océaniens des années 1910 se déroulent à Paris ou à New-York, sous la direction du marchand d'art moderne Paul Guillaume²².

En quelques années seulement, grâce à deux rencontres décisives qui surviennent en 1911, Paul Guillaume se place comme le principal marchand d'art africain et océanien à Paris. Sa rencontre avec Guillaume Apollinaire est déterminante quant à l'orientation de sa carrière de marchand d'art. En effet, Apollinaire l'introduit dans les milieux d'avant-garde et l'initie à son intérêt pour les arts d'Afrique qu'il défend depuis déjà plusieurs années²³.

La même année, Paul Guillaume fait la connaissance de Joseph Brummer dans le magasin d'automobile dans lequel il travaille²⁴. A cette occasion, Joseph Brummer lui achète les sculptures africaines apportées par des marchands de caoutchouc et exposées dans la vitrine du magasin. À plusieurs reprises entre 1912 et 1914, Joseph Brummer lui achète des objets africains. D'après les livres de comptes tenus par ce dernier, les sommes dépensées sont bien plus élevées pour des objets acquis auprès de Paul Guillaume qu'auprès d'Émile Heymann, marchand d'objets ethnographiques installé depuis 1896 à Paris. Cela révèle, selon Yaëlle Biro, une différence de statut accordée aux objets africains par les deux marchands. L'un, Paul Guillaume, porte un point de vue de marchands d'art alors qu'Émile Heymann se place du côté des marchands de « curiosités »²⁵.

Après le départ de Brummer pour les États-Unis en 1914, Paul Guillaume devient le principal acteur dans le domaine de la vente des arts africains et océaniens à Paris.

Son objectif est de diffuser ces arts auprès des amateurs et collectionneurs d'art moderne. Comme le souligne Maureen Murphy : « des collectionneurs tels que le docteur Barnes, Gertrude Stein, des marchands tels que Daniel-Henry Kahnweiler ou Louis Carré achètent de l'art « nègre » de même qu'ils achètent de l'art moderne. »²⁶. La clientèle que Paul Guillaume reçoit dans sa galerie, située à partir de 1917 rue du Faubourg Saint-Honoré, est en premier lieu constituée d'amateurs d'art moderne, initiés au goût pour « l'art nègre ».

L'activité de Paul Guillaume ne se limite pas à la France, comme le montre la mention, parmi ses clients, du docteur Barnes, riche collectionneur d'art, de nationalité américaine. Il entretient en effet

²² Paul Guillaume, 1891-1934.

²³ Guillaume Apollinaire, *A propos d'art nègre*. 2003, recueil de textes d'Apollinaire entre 1909 et 1918.

²⁴ Le récit de leur rencontre est rapporté par Yaëlle Biro, 2018, p. 122, *Op. Cit.* L'auteure se base sur l'article d'Adolphe Basler, « Monsieur Paul Guillaume et sa collection de tableaux » dans *L'Amour de l'art*, de juillet 1929 et sur l'interview de Joseph Brummer par Laurie Eglington, « Untimely Passing of Paul Guillaume Evokes Memories Personality of Noted Paris Dealer. » *Art News*, 27 octobre 1934.

²⁵ p. 125, Biro, 2018, *Op. Cit.*

²⁶ p. 141, Murphy, Maureen, *De l'imaginaire au musée, les arts d'Afrique à Paris et à NY (1931-2006)*, 2009.

des relations avec les principaux galeristes d'art moderne des États-Unis. Notamment avec Alfred Stieglitz, fondateur de la galerie 291 ou *Little Gallery of the Photo-Secession* à New-York et du gérant de cette galerie, Marius de Zayas, également fondateur de la *Modern Gallery*. Paul Guillaume est leur principal fournisseur en matière d'art d'Afrique et d'Océanie et d'art moderne.

Afin de promouvoir sa vision de « l'art nègre », Paul Guillaume participe ou organise des expositions mettant en valeur l'esthétique des œuvres ou leur rôle d'inspiration de l'art moderne. C'est un moyen, comme le souligne Maureen Murphy, de légitimer les œuvres africaines : « les sculptures disent la modernité, de même que, réciproquement, l'art moderne les fait exister en tant qu'art »²⁷.

L'exposition "*Statuary in wood by African Savages. The Root of Modern Art*" du 3 novembre au 8 décembre 1914, dans la galerie 291, organisée par Marius de Zayas, est une exposition majeure qui mêle ces deux nouvelles approches. Des statues africaines sont posées de manière isolées sur des piédestaux, à côté d'œuvres modernes. Les murs blancs sont seulement animés de carrés de couleurs et l'éclairage est porté avec attention²⁸ (Annexe 2). Ce mode de présentation contraste entièrement avec celui des musées d'ethnographie dans lesquels il était possible de voir des œuvres d'Afrique et d'Océanie jusqu'à présent. Dans l'exposition à la galerie 291, on ne retrouve pas les salles surchargées d'objets variés, les panoplies d'armes aux murs ou les illustrations fantasmées « d'indigènes » (Annexe 3).

À Paris, entre novembre et décembre 1916, l'exposition organisée avec la participation de Paul Guillaume par l'association Lyre et Palette dans l'atelier du peintre Émile Lejeune, présente des œuvres de Picasso et Modigliani ainsi que des œuvres africaines et océaniques. La sélection des vingt-cinq sculptures et masques d'Afrique et de Nouvelle-Calédonie est prêtée par Paul Guillaume. L'événement est un véritable succès mondain et, selon l'historien de l'art Jean-Louis Paudrat, l'exposition « constitu[a], à Paris, le point de départ de la vogue que devait connaître l'art nègre au-delà du cercle des seuls artistes »²⁹.

Cette popularité est renforcée par deux manifestations qu'organise Paul Guillaume en 1919 et qui placent « l'art nègre » définitivement à la mode, selon sa propre expression³⁰. Il s'agit tout d'abord, de la *Première Exposition d'art nègre et d'art océanien*, à la galerie Devembez, du 10 au 31 mai

²⁷ p. 136, Murphy, 2009, *Op. Cit.*

²⁸ p. 136, *idem* et p. 152, Paudrat, dans Rubin 1987, *Op. Cit.*

²⁹ p. 157, Paudrat, *idem*.

³⁰ Guillaume, Paul. « Une esthétique nouvelle. L'Art Nègre », *Les Arts à Paris*, 15 mai 1919.

1919. Organisée en collaboration avec André Level et Henri Clouzot³¹, l'exposition n'est pas la première du genre mais elle est inédite par son ampleur (148 œuvres exposées) et sa réception critique (une cinquantaine de coupures de presse à son sujet).

Dans un second temps, Paul Guillaume, aidé par Blaise Cendrars³² organise la *Fête Nègre*, le 10 juin 1919 à la Comédie des Champs-Élysées. À l'occasion de cette soirée, « Des artistes de France, des musiciens, des peintres, des danseuses et des danseurs, des poètes, ont fourni un labeur important pour vous présenter, ce soir, un spectacle unique [...] » clame Paul Guillaume dans l'argumentaire de l'événement³³.

Le goût et l'intérêt pour les arts africains sont consacrés par ces deux événements qui marquent le début de la « négrophilie »³⁴ à savoir la mode des années 1920, en Europe et aux États-Unis, pour tout ce qui est ou fait « africain » dans la mode, la musique et les spectacles. Il faut souligner, comme le fait Jean-Louis Paudrat, que cette mode est redevable de l'élan de sympathie et de bienveillance qui s'établit en France après la guerre, envers les habitants des pays africains colonisés qui ont participé aux combats.³⁵

Si l'intérêt général se porte sur l'art africain, les œuvres d'Océanie sont moins mises en avant. En revanche, les artistes du mouvement Dada, à la tête desquels se placent André Breton et Tristan Tzara, collectionnent et s'inspirent dans leurs créations des cultures du Pacifique à partir des années 1920³⁶.

Plus encore que dans la boutique de Joseph Brummer, la démarche de Paul Guillaume qui consiste à sélectionner chez les marchands d'*ethnographica* des objets, puis à les placer de manière isolée dans sa galerie à côté d'œuvres d'art moderne, leur font effectuer un changement de statut. L'objet

³¹ Il sera question de ces deux personnages dans la partie I-C.

³² Blaise Cendrars, 1887-1961, écrivain et journaliste franco-suisse.

³³ Cité dans Paul Guillaume. « L'exposition d'Art Nègre et la Fête Nègre », *Les Arts à Paris*, 1^{er} novembre 1919.

³⁴ L'origine de ce terme date du début du XIX^e siècle et désigne alors les partisans de l'abolition de l'esclavage. Plusieurs auteurs utilisent ce même terme pour désigner la mode des années 1920 pour les « fêtes nègres ». Voir dans Biro, 2018, p. 264 et p. 247, *Op. Cit* ; Wastiau Boris, *Le musée cannibale*, 2002, p. 87.

³⁵ p. 157 Paudrat, dans Rubin 1987, *Op. Cit*.

³⁶ p. 112-113, Peltier, *idem*

ethnographique devient œuvre d'art. Cependant, comme le souligne Yaëlle Biro, ce changement de statut s'accompagne d'une perte de signification :

« Le nouveau regard esthétisant porté sur les objets en provenance d'Afrique à partir de la première décennie du XX^e siècle pourrait, sous certains aspects, être considéré comme une valorisation par rapport à son statut d'objet-témoin, de trophée, de curiosité: l'objet redevient unique et est apprécié pour ses qualités plastiques. Cependant, cette mutation confirme la perte de sa signification originelle et sa « défonctionnalité », pour reprendre le terme de la sociologue Raymonde Moulin. »³⁷

L'œuvre, maintenant regardée sous son seul aspect esthétique ou formel, n'est pas ou peu documentée. Ceci n'empêche pas l'élaboration progressive de réflexions et de théories sur l'origine ou la destination première de ces œuvres d'Afrique et d'Océanie.

C. Théories et écrits sur les arts d'Afrique et d'Océanie

Comme nous venons de le voir, dans les premières décennies du XX^e siècle en Europe, l'appréciation des créations artistiques africaines et océaniques est relative aux artistes d'avant-garde et à certains marchands-collectionneurs. S'ils apprécient les œuvres du point de vue esthétique et formel, ils ignorent le plus souvent leur contexte socio-culturel de production.

Ce contexte n'est d'ailleurs pas spécialement recherché puisque les formes des sculptures sont considérées comme non « limitées ou entravées par des contraintes culturelles comme cela était le cas pour l'art européen. »³⁸.

Le contexte culturel, social et culturel des œuvres provenant d'Afrique est pourtant en partie documenté par les missions d'exploration qui ramènent, en plus des objets, des récits, des documents photographiques et des illustrations qui permettent d'ancrer les œuvres dans leur espace géographique et culturel d'origine. On peut évoquer par exemple les missions de Pierre Savorgnan de Brazza³⁹ qu'il effectue pour le gouvernement français dans différentes régions d'Afrique centrale,

³⁷ p. 61, Biro, 2018, *Op. Cit.*

³⁸ p. 4, Mark, Peter. « Est-ce que l'art africain existe? » *Revue française d'histoire d'Outre-Mer*, n° 318 1998.

³⁹ Pierre Savorgnan de Brazza, 1852-1905.

notamment dans le bassin du fleuve Congo, ouvrant ainsi la voie à la colonisation. Ses missions sont documentées par les nombreux dessins et illustrations réalisées par son frère, Jacques Savorgnan, qui l'accompagne. Au retour de sa troisième mission en 1885, une exposition se tient à l'Orangerie du jardin des Plantes de Paris, en juillet 1886. À cette occasion est publiée une « Notice sur les collections de la mission scientifique » écrite par Émile Rivière⁴⁰. Ce commentaire ne révèle cependant que peu d'informations en regard du nombre de matériel collecté, selon Jean-Louis Paudrat⁴¹.

Les missions d'exploration de la fin du XIX^e siècle ne sont pas documentées aussi précisément que celles entreprises à partir des années 1920⁴². De plus, la restitution sous forme de publication est limitée. Ainsi, les artistes et les collectionneurs qui s'intéressent à l'art africain ou à l'art océanien, rencontrent des difficultés à trouver des renseignements sur les œuvres. À ce propos, Paul Guillaume dans un récit qu'il fait de sa découverte de « l'art nègre » dans *Les Arts à Paris*, souligne ceci :

« [...] je complétais mes connaissances en fréquentant la Bibliothèque Nationale et je confrontais mes découvertes avec les dires d'explorateurs dignes de foi. Je finis par exhumer toute une érudition, toute une documentation si contradictoire, que, découragé, j'abandonnai mes études pour poursuivre l'enrichissement de mes vitrines. »⁴³

Les premières théories et recherches sur l'histoire de l'art africain par des Européens prennent place à la fin du XIX^e siècle. L'ethnologue et archéologue allemand, Léo Frobenius⁴⁴, après plusieurs voyages en Afrique du Nord et du Nord-Ouest, propose pour la première fois des datations et des théories sur l'origine de certaines productions. Il étudie en particulier la culture d'Ife, dans l'actuel Nigeria, caractérisée par une production de têtes en bronze, qu'il attribue à des colonies grecques du XIII^e siècle. L'idéologie raciste de l'époque, dont il est imprégné, refuse d'admettre qu'elles puissent être l'œuvre d'artistes noirs.

⁴⁰ Emile Rivière, 1835-1922, préhistorien et médecin français.

⁴¹ p. 128-129, Paudrat, dans Rubin 1987, *Op. Cit.*

⁴² La Croisière Noire (1924-1925) et la mission Dakar-Djibouti sous la direction de Marcel Griaule (1931-1933) sont celles qui sont les mieux documentées.

⁴³ p. 2, Guillaume, Paul, « Une Esthétique nouvelle – L'art Nègre », *Les Arts à Paris*, 15 mai 1919.

Dans cet article, Paul Guillaume relate comment et pourquoi il a commencé à collectionner les arts africains et océaniens.

⁴⁴ Léo Frobenius, 1873-1938.

Le théoricien allemand Carl Einstein - auteur de l'ouvrage théorique fondateur *Negerplastik* - est, selon Liliane Meffre qui a traduit et préfacé plusieurs éditions de ce texte, « le premier Européen à analyser sur le plan formel, libre de tous préjugés, de toute idée préconçue et sans ethnocentrisme aucun, alors que le colonialisme était à son apogée, les réalisations artistiques des peuples dits primitifs. »⁴⁵. Cet ouvrage, paru en 1915 et réédité en 1920, est connu des milieux intellectuels de l'époque. Voulant participer à la recherche plastique des artistes cubistes, proche desquels il évolue, Carl Einstein qui doit s'appuyer sur des informations ethnographiques insuffisantes étudie l'aspect formel des sculptures et livre avant tout « un manifeste pour l'art moderne, celui des cubistes parisiens [...] »⁴⁶.

Le texte d'Einstein s'intéresse principalement aux œuvres africaines et n'inclut que ponctuellement des illustrations d'œuvres océaniques. Le premier livre consacré uniquement à ces arts est publié en 1910 : il s'agit du *Handbook* des collections British Museum. Ce catalogue qualifié de « purement ethnographique » par Philippe Peltier⁴⁷, sert de référence pour les amateurs.

Le chapitre consacré à « l'art des Tropiques » de *l'Histoire générale de l'art* (tome 2) d'Élie Faure, publiée entre 1919 et 1921, se fonde sur le guide du British Museum et reproduit exclusivement des illustrations tirées de celui-ci. On peut souligner, avec la publication de l'ouvrage d'Élie Faure, l'insertion des arts d'Afrique et d'Océanie dans l'histoire de l'art mondial. Dans son œuvre, il dépasse les barrières géographiques et temporelles des récits d'histoire de l'art établis par les européens depuis la Renaissance. Benoit de L'Estoile considère à ce titre que « Les objets des Autres⁴⁸ ont été exclus de la définition des Beaux-Arts qui s'impose à partir de la Renaissance. »⁴⁹

Cependant, Élie Faure place les arts d'Afrique et d'Océanie au bas de sa hiérarchie des arts : « ils n'ont pas dépassé le stade du fétichisme naturiste et du groupement par tribus »⁵⁰, et il exprime des considérations racistes qui figent les productions artistiques « entre les tropiques ou près des régions boréales » dans un passé lointain, inchangé en raison, selon lui, de la chaleur ou du froid qui limitent les populations au moindre effort.

⁴⁵ Préface de Liliane Meffre, dans Einstein, Carl. *Les arts de l'Afrique*. 2015.

⁴⁶ Préface de Liliane Meffre, dans Einstein, Carl. *La sculpture nègre*. 1998.

⁴⁷ p. 107, Peltier dans 1987, dans Rubin 1987, *Op. Cit.*

⁴⁸ Entendre ici, toutes les cultures non européennes.

⁴⁹ p. 224, de L'Estoile, Benoît, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, 2007

⁵⁰ p.113, Faure, Élie. *Histoire de l'art, t.2 L'art médiéval*. 1976.

Comme le montre ce texte, les études à disposition des amateurs et collectionneurs d'arts africains ou d'art océanien du début du XX^e siècle sont imprégnées de stéréotypes racistes⁵¹ en plus d'être peu nombreux.

En dehors de ces théories, une classification des œuvres est peu à peu établie. Cette classification repose sur l'origine géographique des œuvres.

Les deux principaux marchands d'art d'Afrique et d'Océanie, que sont Joseph Brummer et Paul Guillaume, élaborent un goût et imposent durablement des canons de la statuaire dans ce domaine. L'appréciation esthétique prônée par Paul Guillaume s'exprime à travers les œuvres sélectionnées dans sa galerie ainsi que dans les articles de sa revue, *Les Arts à Paris* qu'il fonde en 1918 avec l'aide d'Apollinaire. Le type d'œuvre qui reflète le goût de Paul Guillaume à cette époque est, par exemple, cette statue de gardien de reliquaire fang, provenant du Gabon (Annexe 4). Actuellement présentée au Pavillon des Sessions du Louvre, elle est exposée lors de l'Exposition d'Art Indigène du Pavillon Marsan en 1923. De petite dimension (37 cm de hauteur), cette figure humaine aux traits stylisés comporte une épaisse patine d'huile de palme qui lui donne son aspect lisse et luisant. Plus généralement, ce sont les masques et les statues débarrassées de leurs éléments végétaux rapportés, ainsi que les œuvres patinées et géométriques qui sont appréciées.

Après-guerre et jusqu'à la fin des années 1920, on constate de nouvelles publications sur la reconnaissance et l'étude des arts d'Afrique et d'Océanie en France. Dans ce contexte, deux personnages sont importants, il s'agit d'Henri Clouzot et d'André Level. À priori éloignés de ces domaines d'étude, ils partagent un intérêt commun pour ces arts encore peu étudiés.

Henri Clouzot, né en 1865 et décédé en 1941, est écrivain, journaliste et critique d'art. Il occupe le poste de conservateur à la bibliothèque Fornay de 1908 à 1920, puis au musée Galliera, de 1920 à sa mort. La plus grande partie de ses écrits et publications scientifiques portent sur l'histoire de la région niortaise, d'où il est originaire, ainsi que sur les arts décoratifs français depuis le XVII^e siècle. Parmi cette bibliographie, se démarquent des articles et ouvrages portant sur les arts d'Afrique et d'Océanie, écrits à quatre mains avec André Level⁵².

Ce dernier est administrateur d'une société de transport puis collectionneur et marchand d'art. Suite à sa rencontre avec le marchand Bernheim en 1895, il fréquente les artistes modernes français. En

⁵¹Nous les développeront dans la partie II-C, à propos des publications relatives à l'exposition du pavillon Marsan.

⁵² André Level, 1863-1947.

1904, il est à l'initiative de la création d'un fond commun d'investissement, « La Peau de l'Ours » qui vise à miser sur des artistes peu connus à ce moment là - Picasso, Matisse, Derain, Van Dongen, Dufy, Marquet - afin de promouvoir leurs œuvres. En fréquentant les milieux d'avant-garde, André Level est de toute évidence mis en présence d'art africain⁵³. Ainsi, de la même manière qu'il s'était lancé dans le financement de jeunes artistes d'avant-garde, il commence à collectionner, pendant la guerre, des pièces d'Afrique et d'Océanie. Il devient alors, inévitablement, un client de Paul Guillaume. L'étude des arts d'Afrique et d'Océanie n'étant qu'à peine abordé, André Level raconte comment il en arrive à écrire, avec Henri Clouzot, sur ce sujet :

« [...] savoir qu'aucune littérature artistique n'avait encore défloré le sujet, m'enchantait et me donna l'envie de la déflorer moi-même. Je m'en ouvris à mon ami Henri Clouzot, Conservateur de la bibliothèque de la ville de Paris, avant de l'être du musée Galliera, esprit le plus accueillant à l'invention créatrice et naturellement porté à l'examen critique du nouveau et de l'inédit. Nous décidâmes de travailler ensemble à l'élaboration d'un ouvrage sur les arts sauvages de l'Afrique noire et de l'Océanie [...] »⁵⁴

En débutant ce projet, André Level et Henri Clouzot découvrent les écrits d'ethnographes déjà évoqués. Leur documentation, comme le précise André Level dans ses *Souvenirs*, se base principalement, à cause de la guerre, sur leurs propres collections ainsi que sur les collections du musée Ethnographique du Trocadéro. Ils parviennent à échanger avec les musées de Tervuren⁵⁵, de Berlin et avec le British Museum. D'après lui, c'est en cherchant un éditeur qu'Henri Clouzot entre en contact avec l'éditeur Devembez qui possède la galerie du même nom. Il leur permet d'organiser une exposition en 1919 avec le concours de Paul Guillaume⁵⁶, intitulée *Première exposition d'art nègre et d'art océanien*. Après ce « succès de curiosité »⁵⁷ comme le qualifie André Level, ils

⁵³ Dans ses mémoires, André Level relate sa première "rencontre" avec l'art africain: « Ce fut donc chez Matisse qu'en 1914, je fus touché par la grâce devant les premières sculptures noires que je vis et je pris de temps à autre le chemin de la rue de Rennes [galerie Heymann] où se forma, au fur et à mesure de mes achats, ma première documentation », p59, Level, André. *Souvenirs d'un Collectionneur*. 1959.

⁵⁴ p. 60, Level, *idem*.

⁵⁵ Henri Clouzot et André Level se rendent en 1921 au musée de Tervuren et livrent un compte rendu de leur visite dans le *Bulletin de la vie artistique*, « La leçon de Tervueren », 15 septembre 1921.

⁵⁶ Exposition abordée dans la partie I-B.

⁵⁷ p. 65, Level, 1959, *Op. Cit.*

publient la même année leur ouvrage d'étude, *L'Art Nègre et l'Art Océanien*⁵⁸ qui est selon Jean-Louis Paudrat, le premier livre en France qui essaie de mettre en relation la valeur artistique conférée aux œuvres avec les conceptions des créateurs. En d'autres termes, ils essaient d'apporter des explications culturelles à ce qu'ils appellent « l'art nègre ». Ce premier texte publié ensemble aborde le récent intérêt suscité par ces objets en ethnographie et du point de vue esthétique. Henri Clouzot et André Level y déplorent la pauvreté des collections des musées français en matière d'art africain par rapport à la Belgique et l'Angleterre, ainsi que le manque d'informations et d'études relatives à ces arts, enfin, ils souhaitent voir s'écrire une « histoire générale de l'art sauvage »⁵⁹.

Entre 1919 et 1923, Henri Clouzot et André Level publient une dizaine d'articles. Ils portent un intérêt tout particulier aux objets usuels décorés et aux parures. Apparaît alors l'idée que « l'art nègre » peut être source d'inspiration pour les décorateurs et artisans français, il pourrait « fournir des exemples aux fabricants d'objets usuels, d'inspiration si pauvre. »⁶⁰.

Suivant cette idée, la série *La décoration primitive* en trois tomes (Afrique, Océanie et Amérique post-colombienne), est publiée entre 1922 et 1923 par la Librairie des Arts Décoratifs⁶¹. Ces recueils de planches illustrées précédés d'un court texte d'introduction visent à proposer des modèles de techniques et de décors d'objets usuels. Celui consacré à l'Afrique est conçu par le poète et collectionneur anglais, Portia-Conrad Lepage., il est composé de quarante-deux planches d'objets usuels (outils, armes, bijoux, récipients, étoffes), en différents matériaux (bois, céramique, métal, ivoire, vannerie, textile, cuir), (Annexe 5). Le but étant de montrer pour chaque matériau des techniques de décors qui y sont applicables. Un peu moins de soixante objets provenant de toutes les régions d'Afrique sous domination française sont reproduits. Ils proviennent de la collection du musée du Trocadéro et de collections privées (Paul Guillaume, Rupalley, Joss Hessel).

Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, la recherche de nouveaux modèles dans le domaine des arts décoratifs justifie les Expositions Universelles. À ce titre, l'Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD) est fondée en 1863 par des artisans, des collectionneurs et des industriels. Cette association privée, reconnue d'utilité publique en 1882, s'attache, dans la continuité des Expositions

⁵⁸ Clouzot, Henri, et Level, André, *L'Art Nègre et l'Art Océanien*, 1919.

⁵⁹ p. 9, *Idem*.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ Lepage, Portia-Conrad. *La décoration primitive, Afrique*, Vol. 1, 1922. ; Réal, Daniel. *La décoration primitive, Océanie*. Vol. 2, 1922. ; Réal, Daniel. *La décoration primitive, Amérique post-colombienne*. Vol. 3, 1923.

Universelles, à procurer des modèles et des techniques de création aux artisans et aux industriels ainsi qu'à promouvoir la création d'objets usuels et décoratifs. Le musée des Arts Décoratifs est créé pour cela en 1905 au Pavillon Marsan du Louvre.

C'est ainsi que dans le courant de l'année 1923, afin de répondre à son objectif et à la mode du moment, l'Union Centrale des Arts Décoratifs décide d'organiser une exposition « d'arts indigènes ».

II. L'Exposition d'Art Indigène au musée des Arts Décoratifs

Le 9 novembre 1923, ouvre au Pavillon Marsan du Louvre, occupé par le musée des Arts Décoratifs, « l'Exposition d'Art Indigène des Colonies françaises et du Congo belge ». Initialement prévue jusqu'au 31 décembre 1923, l'exposition est finalement prolongée jusqu'au 27 janvier 1924.

A. La préparation de l'Exposition

Il semble, d'après Jean-Louis Paudrat⁶², que l'idée d'une telle exposition au musée des Arts Décoratifs ait été donnée au président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, François Carnot⁶³, à la fois par la popularité des événements organisés par Paul Guillaume dans les années précédentes et la constitution de collections privées d'arts africains et océaniens, que par les publications d'articles d'André Level et Henri Clouzot et de la série sur la *Décoration primitive*.

Placée sous le haut patronage du Ministère des Colonies, l'exposition entend présenter des objets provenant des colonies françaises, sous le titre d'« Exposition d'Art Indigène des Colonies françaises et du Congo belge ».

L'exposition se déroule sous la direction de François Carnot, de Louis Metman⁶⁴, conservateur du musée des Arts Décoratifs et de Paul Alfassa⁶⁵, son adjoint.

Louis Metman, très impliqué dans la préparation de l'exposition, constitue au printemps 1923 un comité d'organisation d'une vingtaine de membres qui se réunit environ une fois par mois à partir du 19 mai 1923 afin de mettre en place l'exposition.

⁶² p. 159, Paudrat, dans Rubin 1987, *Op. Cit*

⁶³ François Carnot, 1872-1960, ingénieur et homme politique. Il est président de l'UCAD de 1910 à 1960.

⁶⁴ Louis Metman, 1862-1943, collectionneur d'art japonais, il participe à la fondation du Musée des Arts Décoratifs où il est conservateur à partir de 1899.

⁶⁵ Paul Alfassa, 1876-1949, conservateur adjoint puis conservateur au Musée des Arts Décoratifs de 1924 à 1941.

Parmi les vingt-quatre membres du comité, plus de la moitié sont des administrateurs coloniaux (quinze membres), quatre sont des peintres ou des écrivains proches des milieux coloniaux et quatre sont des professionnels des musées⁶⁶ (Annexe 6).

Le comité d'honneur est à l'image du comité d'organisation puisque sont concernés tous les hauts fonctionnaires ou élus coloniaux de l'époque : le ministre des Colonies, les sénateurs, députés et gouverneurs des principales colonies françaises (Indochine, Afrique Orientale Française, Afrique Equatoriale Française et Madagascar). Seul le directeur des Beaux-Arts convié dans ce comité n'appartient pas à l'administration coloniale.

Avec de tels comités, on pourrait s'attendre à un discours entièrement tourné vers la valorisation de l'empire colonial. Or, le propos de l'exposition exprimé par les organisateurs est le suivant :

« Le programme de l'Exposition est de réunir les objets dans lesquels l'art indigène n'a pas subi l'influence des civilisations européennes ni, autant que possible, celle des civilisations islamiques ou chinoises. C'est pourquoi le Comité a écarté de son programme l'art de l'Afrique du Nord, du Tonkin et de l'Annam. Nous cherchons les types les plus caractéristiques de statuaire, sculpture ornementale, bijoux, tissus, armes, objets usuels en bois, métal ou céramique, instruments de musique, vanneries etc. »⁶⁷

De plus, comme il l'exprime dans plusieurs échanges avec des collectionneurs, Louis Metman est sensible au caractère artistique des objets qu'il souhaite exposer. Afin de mettre au mieux en valeur cet aspect, notamment en ce qui concerne les œuvres d'Afrique et d'Océanie, récemment considérées comme œuvres d'art, il s'attache les conseils et le soutien de connaisseurs en la matière, André Level et Henri Clouzot, qu'il invite à participer au comité d'organisation.

Par ailleurs, l'exposition ne peut échapper au but premier du musée des Arts Décoratifs, à savoir celui de donner de nouveaux modèles aux étudiants et aux créateurs contemporains. La visée didactique et l'accent mis sur les techniques décoratives sont donc à envisager.

Les archives de l'exposition contiennent des listes manuscrites des prêteurs avec leur adresse, des échanges de courriers entre le conservateur et les prêteurs et des fiches listant les objets prêtés et

⁶⁶ Il faut souligner qu'une seule femme est membre de ce comité, il s'agit d'Andrée Karpèles.

⁶⁷ Lettre type de François Carnot aux collectionneurs (extrait) afin de leur présenter l'exposition et cibler le type d'œuvres qui intéresse le comité d'organisation pour l'exposition, Paris, le 15 juin 1923, archives de l'exposition, Bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs.

leur valeur d'assurance (Annexe 7). Grâce au recoupement de ces documents d'archive, il est possible de connaître l'ensemble des prêteurs d'œuvres de l'exposition, et pour la plupart d'entre eux les œuvres qu'ils ont prêtées et leur nombre (Annexe 8).

Bien que certains déclinent la proposition, faute de posséder une collection suffisante, quarante-neuf personnes, quatre administrations coloniales (l'Agence Economique de l'Afrique Equatoriale Française, l'Agence Economique de l'Indochine, l'Agence Economique de Madagascar et le Commissariat de l'Indochine), deux musées (le musée Guimet et le musée d'Ethnographie du Trocadéro) et deux galeries (la galerie Percier appartenant à André Level et la galerie Georges Petit) acceptent de contribuer à la manifestation en prêtant des œuvres. Parmi les prêteurs, on trouve des artistes ou des écrivains comme Félix Fénéon, Franck Burty Haviland et Pablo Picasso ; des administrateurs coloniaux, tels Lucien Delafosse et Gustave Julien ; des marchands d'art et collectionneurs comme Joseph Brummer, Béla Hein et Alphonse Kann.

Le nombre d'œuvres prêtées est très varié d'une personne à l'autre. Alors que Pablo Picasso prête uniquement un tiki des Iles Marquises ⁶⁸ (Annexe 9), d'autres prêteurs fournissent plus abondamment l'exposition. Les plus importants contribuables sont le marchand d'art Paul Rupalley avec plus de 150 œuvres d'Afrique et d'Océanie, puis le musée Ethnographique du Trocadéro qui prête une centaine d'œuvres. Joss Hessel et Paul Guillaume collaborent avec respectivement 96 et 79 œuvres, André Level apporte de sa collection personnelle 51 œuvres et des lots de textile. Parmi les 70 œuvres de Félix Fénéon on compte 30 « étriers à poulie »⁶⁹ de Côte d'Ivoire (Annexe 10). On constate donc que les collectionneurs répondent largement à l'appel du musée des Arts Décoratifs qui semble ne pas poser de limite au nombre d'objets à exposer. Au total, l'exposition présente au public pas moins de 1450 œuvres.

Il est intéressant de souligner deux cas particuliers parmi les contributeurs de l'exposition.

Tout d'abord, la question de la collaboration avec la Belgique, puisque le titre de la manifestation mentionne la colonie du Congo belge. Un ensemble de documents d'archives montrent qu'à l'origine, une collaboration avec la Belgique était prévue pour cette exposition. En effet, les échanges entre la France et la Belgique révèlent que le musée des Arts Décoratifs tente d'obtenir le prêt d'objets de la part du musée royal d'Afrique Centrale de Tervuren. Le directeur du musée belge

⁶⁸ Tiki, îles Marquises, XIX^e siècle, bois, 71x23x16 cm, collection particulière.

⁶⁹ Désignés ainsi sur les fiches de prêt, et sous le terme « bobines de tissage » dans le catalogue de l'exposition, il s'agit, d'après la base de données du musée du Quai Branly, d'étrier de poulie de métier à tisser provenant de Côte d'Ivoire.

donne son accord pour envoyer des objets à Paris. Cependant, pour mettre en œuvre une telle décision, le musée de Tervuren doit obtenir l'accord du ministère des Colonies de Belgique auquel il est rattaché. Dans cette configuration, la demande du musée des Arts Décoratifs doit passer par les voies diplomatiques, à savoir par le Cabinet du Ministère des Affaires Étrangères qui se charge de transmettre la requête de M. Metman à l'ambassade de France à Bruxelles, d'après une lettre datée du 12 octobre 1923. Une première réponse est transmise à Louis Metman de la part du Cabinet du ministre des Affaires Étrangères, le 26 octobre: « Malheureusement il résulte d'une information officieuse qu'il [un informateur] vient de recevoir du Ministère Belge des Colonies, que la réponse du Gouvernement Royal sera vraisemblablement négative. », pour la raison suivante : « l'administration du Congo belge ne disposerait plus en effet d'aucun crédit lui permettant de participer à l'Exposition d'Art Indigène et se trouverait en tout état de cause, dans l'impossibilité matérielle d'organiser cette participation en temps utile. »⁷⁰.

Dès le lendemain, le directeur du Musée de Tervuren confirme l'information dans une lettre adressée au directeur du musée des Arts Décoratifs dans laquelle il décline la participation à l'exposition⁷¹. Enfin, quelques jours seulement avant le début de l'exposition prévue pour le 9 novembre, le ministère des Colonies belge adresse sa réponse officielle, et convoque comme motif de refus le manque de temps et de moyens à fournir pour préparer sa participation. Il ajoute comme argument que le prêt d'œuvres implique de vider momentanément certaines vitrines du musée alors que celui-ci est ouvert en permanence aux visiteurs⁷² (Annexe 11). Bien que la volonté d'une collaboration avec le musée de Tervuren semble être prévue dès le début du mois d'octobre 1923, par Louis Metman et le baron Alphonse de Haulleville, conservateur de Tervuren - Louis Metman évoque cet accord dans une lettre adressée au directeur du musée de Tervuren (Annexe 12)-, le temps pris par les demandes officielles pour obtenir une autorisation officielle fait échouer le partenariat. Toutefois, même si le musée de Tervuren ne participe pas à l'exposition, des œuvres provenant du Congo belge sont présentes dans l'exposition du pavillon Marsan, provenant des collections particulières d'André Level et Georges de Miré notamment.

⁷⁰ Lettre du Cabinet du ministre des Affaires Étrangères, à M. Metman, Paris, le 26 octobre 1923, archives de l'exposition, Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs.

⁷¹ Lettre du directeur du musée du Congo Belge au directeur des Arts Décoratifs, Tervuren, le 27 octobre 1923, *idem*.

⁷² Lettre du Ministère des Colonies au « Directeur » [de l'Agence Economique de l'AEF?], Bruxelles le 3 novembre 1923, *idem*.

Le deuxième cas particulier est celui du traitement accordé à Paul Guillaume en tant que prêteur et le souci de Louis Metman de s'attacher son approbation à propos de l'exposition. Comme les autres prêteurs, Paul Guillaume a dû recevoir une lettre de sollicitation de François Carnot dans l'été 1923, à laquelle il répond en posant certaines conditions :

« L'initiative dont vous faites l'honneur de m'entretenir m'intéresse dans la mesure où j'aurais l'assurance que dans la présentation générale de ces œuvres l'intérêt artistique ne sera ni desservi ni compromis.

Mon vœu serait donc d'avoir voix consultative dans l'arrangement de la Section Afrique Noire, faculté n'offrant aucun péril pour vous, car en cas de désaccord je considérerais comme un devoir de me retirer simplement.

De cette manière il me sera particulièrement agréable de collaborer à cette action de haut intérêt artistique et d'une grande importance nationale. »⁷³

Afin d'appuyer sa demande, il semble que Paul Guillaume ait demandé à André Level d'écrire à Louis Metman comme en témoigne la longue lettre qui accompagne la réponse de Paul Guillaume venant d'être évoquée (Annexe 13) :

« Et je vous retourne ci-joint la lettre de M. Paul Guillaume qui n'ignore point que vous avez bien voulu me convier à travailler avec vous à votre Exposition d'art indigène des Colonies françaises. Ce ne saurait donc être pour lui une assurance suffisante.

J'ai lu fort attentivement ce qu'il vous écrit. Son vœux d'avoir voix consultative dans l'arrangement (sic) de la section Afrique noire ne paraît pas, tel du moins qu'il le formule, bien dangereuse à exaucer ; la tendance qu'il manifeste nettement en faveur de l'art à l'encontre de l'ethnographie pure est aussi la vôtre et vous me l'avez très explicitement exprimée [...] ».

On peut penser que le conservateur consent à accéder à la demande de Paul Guillaume sans quoi il n'aurait sans doute pas prêté un nombre considérable d'œuvres. Dans une autre lettre adressée par Louis Metman à Paul Guillaume pour l'entretenir sur sa participation, on peut remarquer les précautions prises par Louis Metman pour convaincre Paul Guillaume (Annexe 14). Il charge, de plus, André Level et Henri Clouzot, - qui connaissent bien Paul Guillaume pour avoir collaboré

⁷³ Lettre adressée au Musée des Arts Décoratifs par Paul Guillaume, Paris, le 28 Juillet 1923, archives de l'exposition, Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs.

avec lui à l'exposition de 1919 à la Galerie Devembez - « d'aller [lui] demander un concours qui nous sera précieux et de s'entendre avec [lui] au sujet de [sa] participation éventuelle à cette Exposition. »⁷⁴. Ces deux collaborateurs semblent servir de garantie et mettre Paul Guillaume en confiance. Louis Metman insiste dans sa lettre sur le point de vue adopté dans son exposition : « Soucieux comme vous de n'admettre à une telle Exposition que des objets présentant un caractère d'art, nous avons prié Messieurs Level et Clouzot de nous apporter le concours de leur compétence. », et plus loin : « pour qu'il n'y ait aucun malentendu sur le but que nous poursuivons je tiens à vous rappeler que, d'une part nous avons écarté toutes les productions de l'Afrique du Nord, (Tunisie, Algérie, Maroc) et que, d'autre part, nous présenterons à côté des masques fétiches, un choix d'objets usuels et d'étoffes de nos Colonies qui nous paraîtrait présenter un intérêt au point de vue décoratif. ». C'est certainement ce dernier intérêt qui provoque des réticences de la part de Paul Guillaume. Celui-ci s'emploie à faire accepter les productions d'Afrique et d'Océanie comme des « œuvres d'art » et à les distinguer des notions, vers lesquelles le musée des Arts Décoratifs est tourné, d'« arts décoratifs », développé par les métiers d'art sur des objets utilitaires et d'« arts appliqués à l'industrie ».

Maintenant que le point de vue des concepteurs de l'exposition est annoncé, il est intéressant d'aborder la muséographie qu'ils ont effectivement adoptée.

B. Un large choix d'œuvres répondant à la muséographie

L'exposition accueille un nombre important d'œuvres, près de 1450, provenant des colonies françaises. Toutefois, seules les régions considérées comme « les plus pures d'influences occidentales »⁷⁵ sont sélectionnées. Il s'agit en Asie, du Cambodge et du Laos, des régions du Tonkin, de l'Amman⁷⁶ ; dans le Pacifique, de la Nouvelle-Calédonie, des Nouvelles-Hébrides, de

⁷⁴ Lettre de Louis Metman à Paul Guillaume, Paris le 4 Octobre 1923, archives de l'exposition, Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs.

⁷⁵ p. 5, Clouzot, Henri, et André Level. *Sculptures africaines et océaniques : colonies françaises et Congo belge*, 1924.

⁷⁶ Pourtant annoncées comme à écarter dans la lettre de sollicitation aux prêteurs précédemment citée, ces deux régions d'Asie sont tout de même représentées par un certain nombre d'œuvres.

Tahiti, des Iles Marquises et de Wallis-et-Futuna ; de la Guyane française ; en Afrique, de Madagascar, de la Côte d'Ivoire, du Niger, du Congo et du Gabon principalement. Des œuvres provenant du Congo belge sont également présentes comme nous l'avons évoqué. En raison de l'ampleur territoriale de cette colonie et de l'exploitation intensive qui en est faite, un grand nombre de productions provenant de cette région est apporté en Europe. C'est pourquoi certains collectionneurs établis en France possèdent des œuvres de cette région.

L'accent est toutefois mis sur les colonies d'Afrique puisque trois salles y sont consacrées, contre une dédiée respectivement à l'Indochine et à l'Océanie et une seule vitrine consacrée à la Guyane. Pour appuyer ce propos, nous pouvons souligner que l'affiche de l'exposition, réalisée par René Piot⁷⁷, représente uniquement une œuvre africaine (Annexe 15) ; plus précisément, il s'agit d'un masque d'épaules Baga de Guinée, avec sa parure de fibres végétales. Le fond de l'affiche évoque sans doute des textiles kuba⁷⁸ qui sont suspendus dans la salle V du « Congo français et belge » selon le guide de l'exposition de Stephen Chauvet⁷⁹ qui décrit de manière assez précise le parcours de l'exposition et la disposition des objets et des vitrines. Une planche du catalogue de l'exposition d'André Level et Henri Clouzot⁸⁰ présente un de ces textiles en raphia à motifs géométriques comparable au fond de l'affiche dessinée par René Piot (Annexe 16).

L'affiche est utilisée pour la publicité de l'exposition. Une lettre du secrétaire général du musée des Arts Décoratifs au directeur de l'agence Publicitas datée du 9 novembre 1923, montre que douze mâts d'affichage publicitaires ont été réservés afin d'y placer cette affiche, ils sont principalement situés dans les alentours du musée et sur les avenues (avenue de Clichy, avenue Kléber, boulevard Haussmann).

La présentation des œuvres dans l'exposition n'est pas évidente à déterminer. Seules trois photographies de salles nous sont connues. Deux d'entre elles sont publiées dans le *Bulletin de la Vie artistique* du 1^{er} décembre 1923 pour illustrer un compte rendu de l'exposition écrit par le critique d'art Guillaume Janneau. La première photographie, légendée « vitrine du Gabon au Pavillon Marsan » (Annexe 17.A.), montre des masques et des statuettes sur des socles alignés dans

⁷⁷ René Piot, 1866-1934, peintre et décorateur de théâtre.

⁷⁸ Les Kuba sont une population de la région du Kasai, en Afrique centrale, dans l'actuelle République Démocratique du Congo. Ils réalisent des étoffes en fibres végétales de palmier raphia. Les fils sont coupés à ras, formant un velours d'où l'appellation de « velours kuba ».

⁷⁹ p. 17, Chauvet, Stephen, *Les Arts indigènes des colonies françaises*, 1924. Voir partie II-C.

⁸⁰ Planche L, Clouzot et Level, 1924, *Op. Cit.*

une vitrine. La seconde, moins lisible, est sous-titrée « Gabon - Coffre » (Annexe 17.B.). On y voit une salle de l'exposition, occupée semble-t-il au centre par un coffre sculpté et l'on distingue en fond une cheminée surmontée d'un miroir, sur laquelle sont posées des œuvres. La troisième et dernière photographie est tirée des archives de l'exposition (Annexe 18). On peut y voir une partie d'une salle de l'exposition. Il s'agit, comme l'indique le cartel au centre de l'image, de collections rapportées par le vicomte Sanderval⁸¹ d'une expédition dans le Fouta-Djalon, entre 1878 et 1888. Cette indication est confirmée par la description fournie par le guide de l'exposition de Stephen Chauvet⁸², il s'agit de la salle I, dédiée au Dahomey.

Les salles sont organisées par zones géographiques mais le parcours ne suit pas un enchaînement logique. L'exposition débute avec une salle dédiée à la région du Dahomey (salle I), la deuxième salle regroupe les possessions d'Océanie et la Guyane (salle II - Iles Wallis et Futuna Océanie et Guyane Nouvelle-Calédonie); la troisième salle expose les colonies asiatiques (salle III - Cambodge et Laos), puis l'on retourne vers l'Afrique avec la salle IV consacrée à Madagascar, la salle V au Congo français et au Congo belge. Trois salles sont ensuite dédiées à l'Afrique occidentale (salle VI), la Côte-d'Ivoire occupe la dernière salle de l'exposition (salle VII).

D'après les descriptions du guide de Stephen Chauvet, les murs sont habillés de nattes ou d'étoffes. Les murs de la salle III, Océanie et Guyane « sont recouverts d'admirables étoffes en "tape" (sic). »⁸³. Dans d'autres salles, ce sont des panoplies d'armes qui ornent les murs. Des vitrines horizontales ou verticales occupent les côtés ou le centre des salles. Les objets plus volumineux sont présentés hors vitrines comme dans la première salle de l'Afrique occidentale où se trouvent « Au centre de la pièce : un superbe tam-tam vertical supporté par quatre personnages sculptés ; une statue du génie de la maternité (Guinée). »⁸⁴.

Ces descriptions sont confirmées par la photographie de la salle I (Annexe 18), où l'on voit au mur, autour d'une illustration du vicomte Sanderval d'après E.Lagier (Annexe 19), deux modèles réduits

⁸¹ Aimé Olivier Sanderval, vicomte de Sanderval, (1840-1919). Explorateur français en Afrique de l'ouest, il effectue, entre 1880 et 1919, cinq séjours dans la région du Fouta-Djalon, dans le centre de la Guinée actuelle. Il est le premier européen à se rendre à la cour de l'Almamy, royaume peul du Fouta-Djalon. Sa démarche de dialogue d'égal à égal avec l'élite peul est résumée par sa devise: « les connaître plutôt que les combattre », et lui vaut d'obtenir le titre de « roi » ainsi que des terres sur le plateau du Kahel.

⁸² D'après la description Chauvet, 1924, *Op. Cit.*

⁸³ p.9, Chauvet, 1924. *Op. Cit.*

⁸⁴ p.27, *idem.*

de pirogue, un luth et deux sacs. Au centre de la photographie, contre le mur se trouve une vitrine plate, à droite de celle-ci est située une étagère avec des boîtes en bois décorées de bovidés et à droite comme à gauche de la vitrine des récipients en bois sculptés en forme de chien⁸⁵ (Annexe 20).

L'aspect chargé de la présentation donne l'impression d'une accumulation d'œuvres. Il faut noter également la présence de nattes qui tapissent les murs jusqu'à mi-hauteur. Celles-ci ne semblent pas être des œuvres mais font partie de la muséographie, afin sans doute d'apporter un aspect « exotique » à la mise en scène. Le grand cartel au-dessus de la vitrine n'apporte aucune information sur les œuvres mais met en avant l'exploitation bananière et ses problématiques économiques alors en cours dans les colonies françaises :

« La Banane de Guinée est de qualité excellente. Rendu sur les Marchés de France [vendue?] actuellement à 2,50 Fr le Kilo soit environ 0,25 Fr la Banane.

La France a consommé l'an dernier 6.820.000 Kilos de Bananes sur ce chiffre la Guinée en fournit 280 000 Kilos

les Canaries [en fournissent ?] 6.510.000 Kilos

Or les 120 hectares actuellement plantés de bananiers en [illisible] Française pourraient produire les 6.820.000 Kilos nécessaires à la consommation de la Métropole. Il suffirait pour cela que les planteurs puissent avoir au moment opportun les bateaux nécessaires au transport de leurs fruits vers la France. »

On distingue sur le mur de droite de la photographie ce qui semble être une grande carte, sans doute de la région concernée par cette salle de l'exposition. On constate donc que la muséographie tout comme le discours dispensé dans cette salle sert à valoriser l'entreprise coloniale voire à suggérer des améliorations du système et à instruire le public.

Cette vue de l'exposition contraste avec la photographie de la vitrine reproduite dans le *Bulletin de la Vie artistique*, où les masques et les statues du Gabon sont présentés sur un fond blanc (Annexe 17.A.). La disposition assez resserrée trahit la volonté d'exposer un grand nombre de pièces mais les œuvres sont individualisées chacune par un socle et sans qu'aucun cartel n'accompagne cette fois-ci la présentation. Comme l'avait promis Louis Metman à Paul Guillaume, il semblerait que le parti

⁸⁵ Une partie de ces œuvres provenant de la région du Fouta-Djalou sont aujourd'hui conservées au musée du Quai Branly-Jacques Chirac. Elles ont été données au musée de l'Homme avant 1952 par Georges Olivier de Sanderval, fils d'Aimé Olivier de Sanderval.

esthétique ai été adopté pour cette vitrine. L'absence d'autres archives visuelles de l'exposition empêche cependant d'élargir cette constatation.

C. Comment parle-t-on « d'art nègre » ?

Un catalogue partiel de l'exposition est publié en 1924 par André Level et Henri Clouzot, sous le titre de *Sculptures africaines et océaniques : colonies françaises et Congo belge*. Illustré de soixante planches photographiques, il ne traite, comme l'indique le titre, que des œuvres provenant d'Afrique et d'Océanie. De plus, si le lien est fait entre cette publication et l'exposition dès le premier paragraphe, il ne fait à aucun moment référence aux autres salles de l'exposition présentant des objets d'Asie ou de Guyane.

Le guide rédigé et publié par Stephen Chauvet à l'issue de l'exposition, *Les Arts indigènes des colonies françaises*, constitue la seconde publication autour de la manifestation. Selon l'éditeur, l'initiative et la publication de cet ouvrage reviennent seulement à son auteur, médecin passionné par les arts d'Afrique et d'Océanie : « Ce petit guide ayant été écrit et édité, en toute hâte, et sans préoccupation littéraire, après ouverture de l'exposition, sur la demande de nombreux visiteurs »⁸⁶. D'ailleurs, il est précisé que les illustrations qui accompagnent le texte de Chauvet ne sont pas les objets de l'exposition mais des pièces similaires provenant de sa collection personnelle ou prêtées par des collectionneurs privés.

Stephen Chauvet⁸⁷ est en effet un amateur d'art africain et d'art océanien. Après la Première Guerre Mondiale, il reçoit de la veuve d'un commandant une statuette féminine du Soudan. Il commence alors à s'intéresser et à collectionner ce type d'œuvres. Convaincu que la connaissance des cultures repose sur l'étude de leurs productions matérielles, il publie de nombreux écrits aussi bien sur les arts, la médecine ou la musique africaine et océanienne ; il semble bien maîtriser ce dernier domaine comme en témoigne dans son guide les commentaires développés sur les instruments de musique⁸⁸. Stephen Chauvet souhaite diffuser la connaissance des « arts indigènes » qui selon lui

⁸⁶ p. 1, Chauvet, Stephen. *Les Arts indigènes des colonies françaises*. 1924.

⁸⁷ À propos de Stephen Chauvet (1885-1950), voir sa chronique nécrologique dans O'Reilly, Patrick, « Stephen Chauvet, 1885-1950. », *Journal de la Société des océanistes*, 1951.

⁸⁸ Par exemple p. 24-25, Chauvet, 1924, *Op. Cit.* à propos des instruments de musique des Azandé, au Soudan.

sont d'un intérêt « pour la documentation de nos artistes et de nos commerçants exportateurs et provoquerait, chez de nombreux adolescents, l'éclosion d'une vocation coloniale dont eux-mêmes et leur patrie ne pourrait que profiter largement [...] »⁸⁹. À ce titre, il regrette que l'exposition du pavillon Marsan ne soit pas plus étendue et il milite pour la création d'un musée des colonies françaises qui permettrait d'instruire la population, à l'image du Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren.

Dans son guide, Stephen Chauvet entreprend de décrire les salles de l'exposition en suivant le sens de la visite. Il cible dans chaque salle les éléments remarquables, en offre une courte description et des indications sur les matériaux, le procédé de fabrication ou l'usage de l'œuvre. Autant d'informations qui selon lui manquent dans le parcours de l'exposition et mériteraient d'être expliquées par des cartels supplémentaires. Il le souligne par exemple à propos des tapas⁹⁰ d'Océanie dans la salle II. Pour y remédier, il consacre un paragraphe à expliquer leur fabrication⁹¹.

Le guide de Stephen Chauvet et le catalogue d'André Level et Henri Clouzot, s'appuient sur les écrits du XIX^e et du début du XX^e siècle souligné précédemment⁹² et marqués par un certain nombre de considérations et de stéréotypes racistes à propos des artistes et de leurs productions.

L'ancienneté de l'art africain faisant grandement débat, André Level et Henri Clouzot tout comme Stephen Chauvet n'osent pas se prononcer et reprennent différentes hypothèses qui font remonter son origine soit à la préhistoire : « antérieure aux premières dynasties égyptiennes »⁹³ ; soit à l'antiquité égyptienne, avec l'idée selon laquelle « l'Égypte a été le premier et le seul foyer de civilisation pour toute l'Afrique, il est bien évident que c'est de celui-ci que dérive toute une série d'objets que l'on rencontre chez diverses peuplades africaines »⁹⁴ ; soit au Moyen-Âge, « au temps peut-être des grands empires Noirs »⁹⁵. L'autre idée récurrente dans les écrits de l'époque, essentialise les arts d'Afrique et d'Océanie à la fonction religieuse, c'est d'ailleurs selon eux ce qui permet de rapprocher les productions de ces deux parties du monde : « le support religieux de

⁸⁹ p.1 Chauvet, 1924, *Op. Cit.*

⁹⁰ Tapa: étoffe obtenue en battant la partie interne (ou liber) de l'écorce, produite dans l'ensemble du Pacifique.

⁹¹ p.9, Chauvet, 1924, *Op. Cit.*

⁹² Voir Partie I-C

⁹³ p. 12, Clouzot et Level, 1924, *Op. Cit.*

⁹⁴ p.20, Chauvet, 1924, *Op. Cit.*

⁹⁵ p.5, Clouzot et Level, 1924, *Op. Cit.*

l'effroi et les traditions nées et conservées pour se préserver des périls surnaturels demeurent le fond commun où ces peuples ont puisé leurs inspirations. »⁹⁶.

De ces deux préjugés, que ce sont des arts profondément religieux et anciens, découlent l'idée que les productions artistiques n'ont pas changé depuis leur origine. André Level et Henri Clouzot l'expriment ainsi : « [...] les figures étant du domaine religieux ont conservé rituellement jusqu'à nos jours leurs caractéristiques essentielles. »⁹⁷. Cette idée est véhiculée par le racisme ambiant et les écrits, cités par Jean-Louis Paudrat, du professeur Verneau, anthropologue ou de Marius de Zayas qui mettent en doute les capacités créatrices des « noirs » et expriment de nombreux préjugés affligeants sur la « mentalité noire »⁹⁸.

D'autre part, pour décrire et analyser les œuvres africaines, André Level et Henri Clouzot les comparent fréquemment avec des productions connues par les Européens, à savoir l'art des cultures antiques méditerranéennes, du Moyen-Âge occidental ou de la période moderne. Le recours à de tels exemples semble être un moyen pour initier à la compréhension des œuvres.

L'aspect non naturaliste des figurations humaines et les proportions employées sur un certain nombre de statues africaines sont très énigmatiques pour les deux auteurs :

« l'art des Noirs [...] n'est pas petitement naturaliste, n'imité, ne copie pas servilement et minutieusement un modèle et n'en rend, comme de mémoire, que les grandes lignes, les plans essentiels. »⁹⁹ ; « l'ampleur de la tête et du buste [contraste avec] la réduction des jambes »¹⁰⁰.

Ces éléments sont source de nombreuses théories, la plus répandue, émise par Maurice Delafosse et reprise par André Level et Henri Clouzot, est que « les immigrations noires venues d'Indonésie » auraient repoussé dans les forêts les premiers occupants du territoire africain, « les Nains ou Pygmées [qui] sont une race distincte, décrite ainsi proportionnés », également appelés « Négrilles ». Devenus légendaires, « la divinisation des Négrilles par les Nègres semble éclairer d'un trait de lumière la question des origines de leur art en lui donnant un caractère de réalisme qui nous fournit une base d'une certaine solidité. »¹⁰¹. Enfin, selon eux, « [...] la décadence si profonde

⁹⁶ p. 18, Clouzot et Level, 1924, *Op. Cit.*

⁹⁷ p.13, *idem.*

⁹⁸ p. 159 Paudrat, dans Rubin, 1987, *Op. Cit.*

⁹⁹ p. 8, *idem*

¹⁰⁰ p.12, Clouzot et Level, 1924, *Op. Cit.*

¹⁰¹ p. 11-12, *idem*

au point de vue de l'art peut être attribuée, pour une large part, à l'arrivée des colonisateurs [...]»¹⁰², c'est pourquoi les pièces recherchées par les collectionneurs et les organisateurs de l'exposition, comme nous l'a montré le texte de description de l'exposition, doivent être « pures de toute influence occidentale ».

Ce qui nous amène à aborder le goût de l'époque en matière d'œuvres africaines et océaniques. Une hiérarchie dans le goût est établie selon la provenance des pièces. Pour l'art océanique, les œuvres sont classées en fonction de l'appréciation plastique et l'état de sauvagerie supposée des groupes producteurs. Comme l'explique Philippe Peltier, « Tout en bas de l'échelle des valeurs, l'Australie [...]. Ils accordent ensuite plus d'intérêt à l'archipel Bismarck puis à la Nouvelle-Calédonie et aux Nouvelles-Hébrides [...]. L'art polynésien est placé au sommet de la hiérarchie [...] »¹⁰³. Ainsi, dans le catalogue de l'exposition, l'art polynésien est très apprécié pour ses ornements alors que l'art de la Mélanésie est jugé « farouche », « sexué », « trop criard et trop torturé »¹⁰⁴. À propos des arts d'Afrique, les masques de Côte d'Ivoire sont collectionnés pour leur variété formelle, le réalisme des expressions et leur patine¹⁰⁵. Les figures « pahouines » ou sculptures Fang du Gabon, sont particulièrement appréciées, en témoigne la dénomination employée : « les œuvres les plus remarquables qu'ait produite la statuaire noire. » pour leur « expression de gravité et de grandeur aussi émouvante. »¹⁰⁶. En dernier lieu, l'art du Dahomey est qualifié d'« art le plus frustré et le plus sauvage ». Cependant, cette fois, les auteurs reconnaissent qu'il s'agit du point de vue européen, valable « [...] pour notre mentalité et nos habitudes ataviques. »¹⁰⁷. Une autre raison de l'intérêt porté aux arts d'Afrique et d'Océanie est fréquemment rappelée par les auteurs, il s'agit de l'inspiration qu'en ont tiré les artistes d'avant-garde du début du XX^e siècle. Ainsi, les sculptures de Côte d'Ivoire intéressent les commentateurs à propos de « leur réussite surprenante au point de vue cubiste [qui] précise l'influence que l'art des Noirs a exercé sur notre art contemporain. »¹⁰⁸.

¹⁰² p.7, Clouzot et Level, 1924, *Op. Cit.*

¹⁰³ p.109, Peltier, Philippe. « Océanie » dans Rubin, 1987, *Op. Cit.*

¹⁰⁴ p.16-17, Level et Clouzot, 1924, *Op. Cit.*

¹⁰⁵ p.8, *idem*

¹⁰⁶ p.10, *idem*

¹⁰⁷ p.14, *idem*

¹⁰⁸ p.8, *idem*

Cette préférence pour les sculptures et masques du Gabon et de Côte d'Ivoire est également célébrée par les critiques et journalistes qui rédigent des articles à propos de l'exposition.

III. « La leçon d'une exposition »¹⁰⁹

Après l'analyse de la façon dont a été perçue l'exposition par les journalistes, nous nous questionnerons sur la nature, entre vision coloniale et esthétisme, de celle-ci. Enfin, l'exemple de cette manifestation permet nous d'aborder la problématique qui s'est posée tout au long du XX^e siècle, d'exposer des œuvres africaines et océaniques au Louvre ou de leur consacrer un musée.

A. La réception de l'exposition : un succès public et critique

Selon les organisateurs, la fréquentation et le succès public de l'exposition sont importants. Cela justifie même en partie la prolongation de l'exposition, initialement prévue jusqu'au 31 décembre 1923 : « L'Exposition qui devait succéder à l'Exposition d'art indigène des Colonies Françaises ayant dû être reportée à une date ultérieure, nous avons décidé de prolonger jusqu'au 27 Janvier 1924 une manifestation dont le succès n'est pas épuisé. »¹¹⁰.

Ce succès évoqué par le conservateur Louis Metman n'est pas démenti par les commentaires à propos de l'exposition et les articles de presse. Ainsi, André Level et Henri Clouzot au début de leur catalogue d'exposition remarquent que « les nombreux articles publiés par les journaux ou les revues et la curiosité témoignée par les simples visiteurs ont prouvé que le public était mûr pour apprécier la nouvelle matière d'art qui lui était soumise. »¹¹¹. De plus, dans la revue *Les Arts à Paris*, sous le pseudonyme de Jacques Villeneuve, Paul Guillaume mentionne qu'il est « impossible

¹⁰⁹ D'après le titre de l'introduction du catalogue de l'exposition du pavillon Marsan écrit par André Level et Henri Clouzot *Sculptures africaines et océaniques : colonies françaises et Congo belge*, 1924.

¹¹⁰ Lettre type de Louis Metman aux contributeurs de l'exposition, afin de demander le prolongement de leurs prêts, 15 décembre 1923, Paris, archives de l'exposition, Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs.

¹¹¹ p. 4, Clouzot, et Level, 1924, *Op. Cit.*

de citer tous les articles parus dans la presse à l'occasion de l'Exposition d'Art Nègre au Pavillon Marsan (Musée du Louvre) »¹¹².

A propos de la fréquentation, le journaliste et critique d'art Adolphe Tabarant¹¹³ dans le journal radical-socialiste *L'Œuvre*, évoque que « Le succès [de l'exposition], au reste, en a été très grand, et le Pavillon de Marsan aura connu par elle un mouvement de visiteurs auquel les expositions antérieures ne l'habituèrent pas toujours. »¹¹⁴

Les articles relatifs à l'exposition d'Art Indigène livrent un retour plutôt favorable à propos de celle-ci. Avant même son ouverture, le journal culturel *Comædia* du 14 octobre 1923, flatte l'affiche réalisée par René Piot qui « sur un fond d'un rose délicat, parmi des entrelacs empruntés à des motifs coloniaux, détache en noir une sculpture nègre. Ce sera certainement l'une des plus belles affiches de la saison. »¹¹⁵. Dans le même journal daté du 13 novembre 1923, deux articles sont consacrés à l'exposition. Le premier s'enthousiasme et félicite l'UCAD qui « Une fois encore, [...] aura pleinement réussi une de ses tentatives et ajouté des titres à la gratitude que lui doivent à la fois le public, les amateurs et les artistes »¹¹⁶. Le second est plus retenu, il qualifie l'exposition de « coloniale » et apprécie la possibilité « de voir dans un palais officiel, la plus importante réunion qui ait été faite à Paris de sculptures nègres. »¹¹⁷.

Dans *Le Gaulois* du 14 Novembre 1923, Abel Bonnard¹¹⁸ écrit un article élogieux à propos de l'exposition : « Il faut vraiment remercier les conservateurs du musée des Arts décoratifs [...] ils organisent des expositions dont chacune nous instruit et nous divertit. ». Il exprime également sa fascination et sa curiosité pour les œuvres exposées, mais le tout teinté de condescendance comme lorsque il parle de « ces œuvres d'art rudimentaires [qui] évoquent en nous le souvenir de toutes les antiquités humaines ». Une fois de plus la recherche du « mystérieux » et du « primitif » attire le commentateur : « On respire ici les mystères d'une vie lâche et sanglante ».

¹¹² Villeneuve, Jacques [Paul Guillaume]. « Les livres, les revues, les spectacles ». *Les Arts à Paris*, avril 1924.

¹¹³ Adolphe Tabarant, 1863-1950, journaliste, écrivain et critique d'art. Rédige dans le journal *L'Œuvre* sous le pseudonyme « L'Imagier ». Consacre de nombreuses études aux peintres impressionnistes.

¹¹⁴ Tabarant, Adolphe. « Les Expositions ». *L'Œuvre*, 25 décembre 1923.

¹¹⁵ p. 4, anonyme, *Comædia*, 14 octobre 1923.

¹¹⁶ [inconnu], René-Jean, « Parmi les petites expositions ». *Comædia*, 13 novembre 1923.

¹¹⁷ Warnod, André. « L'art nègre au pavillon Marsan ». *Comædia*, 13 novembre 1923.

¹¹⁸ Abel Bonnard, 1883-1968, écrivain, poète et homme politique. Dans l'entre-deux-guerres il est chroniqueur pour plusieurs journaux et effectue un séjour en Chine.

Même Florent Fels¹¹⁹, qui exprimait quelques semaines avant l'ouverture de l'exposition dans *Le Nouveau Littéraire, artistique et scientifique* son scepticisme vis à vis d'un thème selon lui dépassé, arguant que « La mode nègre est périmée »¹²⁰, dans un compte rendu de sa visite, le critique d'art semble finalement l'avoir appréciée. Il en recommande même la visite : « Une visite au pavillon Marsan s'impose non seulement aux artistes et curieux, mais aussi aux décorateurs et couturiers, pour lesquels ce sera une source de suggestions précieuses. ». De plus, il qualifie l'ouvrage d'André Level et Henri Clouzot¹²¹ de « remarquable ».

Enfin, Guillaume Janneau¹²², dans son article « Arts indigènes » dans le *Bulletin de la vie artistique* du 1^{er} décembre 1923, estime que l'exposition au musée des Arts Décoratifs « va nous remettre dans la vérité. Elle atteste le profond sentiment du style que possèdent ces primitifs. ». En effet, il voit dans cette exposition d'une part, un moyen de valoriser auprès du public les productions artistiques « indigènes » en « [initiant] la foule à une forme d'art infiniment attachante », d'autre part il pense que l'exposition peut apporter aux professionnels, que ce soit à « nos métier d'art, nos couturiers, nos modistes ».

Nous pouvons remarquer, à partir de cet ensemble d'articles, qu'une fois de plus, l'accent est mis sur les productions africaines. En effet, seule la moitié des articles font une rapide référence aux œuvres asiatiques présentes dans l'exposition. Tout le reste du discours est centré sur « l'art nègre »¹²³. De plus, lorsque l'article est illustré, seules des œuvres africaines sont choisies. Soulignons que ce sont principalement des types d'œuvres répondant aux canons établis à l'époque, notamment par Paul Guillaume et précédemment évoqués¹²⁴. On dénombre sur la dizaine de photographies publiées,

¹¹⁹ Florent Fels, 1891-1977, journaliste et écrivain d'art, proche des milieux Surréalistes.

¹²⁰ Fels, Florent. « L'art Mélanien au Pavillon Marsan ». *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques*, 27 octobre 1923.

¹²¹ Sans préciser le titre de l'ouvrage, il s'agit certainement du seul déjà publié en 1923 par les deux auteurs: Henri Clouzot et André Level. *L'Art Nègre et l'Art Océanien*, 1919, à propos de l'exposition à la galerie Devembez..

¹²² Guillaume Janneau, 1887-1981, critique et historien de l'art, professeur d'art appliqué, il fonde la revue le *Bulletin de la vie artistique* en 1919.

¹²³ Florent Fels utilise le terme d'« art mélanien », terme dérivé de mélanie signifiant noir dans les appellations scientifiques. Cette expression synonyme « d'art nègre » est cependant plus rarement utilisée et considérée comme plus savante.

¹²⁴ Partie I-C

deux masques de Côte-d'Ivoire et quatre ensembles de masques et de sculptures dites « pahouines »¹²⁵ du Gabon.

Paul Guillaume, qui constitue la référence en matière d'art africain, comme nous l'avons déjà amplement souligné, n'est pas favorable à l'Exposition d'Art Indigène. Nous avons déjà pu voir ses réticences et ses conditions à prêter des œuvres de sa collection. Il ne fait, à notre connaissance, aucun commentaire après l'ouverture de l'exposition. Si ce n'est, comme précédemment cité, pour signaler les nombreux articles publiés dans les journaux à propos de celle-ci. Un mois avant l'ouverture de l'exposition, en empruntant le pseudonyme de Jacques Villeneuve, il exprime ce que lui inspire cet événement d'une façon virulente :

« Car l'art Nègre doit avoir sa place dans cette exhibition... Et c'est une occasion unique en le mêlant à la pacotille marocaine ou tunisienne de la ravalier, si l'on peut dire, à l'étage des communes et dérisoires bimbéloteries des souks. D'ailleurs il est aisé de juger du peu de cas que ces Messieurs du Comité entendent faire des œuvres d'art qui leur seront confiées : c'est par une dédaigneuse circulaire qu'ils avisent les collectionneurs dont ils sollicitent le prêt de pièces de valeur ! On ne saurait être plus courtois. Mais n'insistons pas pour le moment sur ce point. Si cette exposition doit avoir lieu, à tout le moins doit-on s'employer à ce qu'elle respecte le caractère de œuvres d'art qui y figurent et à ce qu'elle ne trahisse pas le sens du mouvement qui a valu à l'Art Nègre la considération sinon de ces messieurs de l'Union des Arts Décoratifs, du moins des connaisseurs et esthéticiens indépendants du monde entier »¹²⁶

Ce dernier avis de la part d'un partisan de l'approche esthétique des œuvres d'art africaines et océaniques, bien qu'exprimé à priori, interroge quant à la nature de la manifestation.

¹²⁵ Terme utilisé au XIX^e et au début du XX^e siècle pour désigner les Fang, une population présente en Afrique centrale, principalement au Gabon. Aujourd'hui considéré comme péjoratif, le terme « pahouin » n'est plus usité.

¹²⁶ Jacques Villeneuve [Paul Guillaume], « Échos et actualités », *Les Arts à Paris*, Octobre 1923.

B. L'Exposition d'Art Indigène, reconnaissance artistique ou discours colonial ?

L'Exposition du pavillon Marsan n'est pas aisée à qualifier car elle oscille entre une vision coloniale et le parti pris esthétique.

Plusieurs éléments permettent de faire un rapprochement avec les expositions coloniales organisées depuis la fin du XIX^e siècle¹²⁷. D'une part la présence dans son comité d'organisation d'une majorité de personnalités de la sphère coloniale induit un aspect politique à la manifestation. D'autre part, le titre de l'exposition emploie l'expression « arts indigènes » qui renvoie directement au contexte colonial, le terme « indigène » faisant référence aux personnes soumises au code de l'indigénat¹²⁸. « L'art indigène » est donc relatif aux productions artistiques des habitants non européens des colonies. Lorsque les auteurs veulent faire plus précisément référence aux œuvres produites avant les premiers contacts avec les Européens, les termes d'« art primitif » ou d'« art sauvage » sont utilisés pour souligner l'opposition avec les pratiques « modernes » attribuées aux pays industrialisés.

Cependant, le statut des œuvres provenant des colonies est subitement valorisé en prenant place dans le musée d'Art Décoratif car il s'agit d'un musée d'art considéré au vu de sa situation comme une « sorte d'annexe du Louvre. »¹²⁹.

Le conservateur du musée, en annonçant un parti pris esthétique propose cette approche pour la première fois dans un musée en France. Jusqu'à présent, seules des galeries privées avaient exposées à Paris des œuvres d'Afrique et d'Océanie dans cette optique.

A partir des trois sources photographiques à notre disposition, il semble que la muséographie hésite entre une exposition de galerie moderne, à la présentation sobre et sans cartel, comme avec la vitrine de statues du Gabon (Annexe 17.A.) et celle d'un musée ethnographique ou colonial avec un classement géographique des œuvres par salles, des trophées d'armes aux murs, un nombre

¹²⁷ En 1923, la dernière exposition en date est celle qui s'est tenue à Marseille un an plus tôt et qui a attiré plus de trois millions de visiteurs.

¹²⁸ Suite à l'abolition de l'esclavage dans les colonies en 1848, la question de la domination se pose encore. Le code de l'indigénat est instauré en Algérie en 1881 puis étendu progressivement à toutes les colonies sous domination française. Il impose des règles pénales particulières ainsi que des limites aux libertés des « indigènes ». Il n'est aboli qu'en 1946.

¹²⁹ p. 68, Level, André. *Souvenirs d'un Collectionneur*. 1959. *Op. Cit.*

conséquent d'objets dans les vitrines et des contenus de cartels attirant l'attention sur des éléments relevant de l'exploitation économique des territoires¹³⁰, à l'image de la photographie de la salle présentant la région du Fouta-Djalon (Annexe 18).

Enfin, même si la volonté de valoriser ces productions en tant qu'œuvres d'art est affichée, cela n'empêche pas les discours stéréotypés et empreints de préjugés racistes de s'exprimer dans les ouvrages ou les articles autour de l'exposition.

Plusieurs commentateurs de l'exposition souhaitent voir se renouveler des événements de ce type, cependant il n'y aura pas d'autre exposition entièrement consacrée à des œuvres d'Afrique ou d'Océanie à Paris avant 1930. Entre temps, seules deux expositions abordent à nouveaux les œuvres de ces régions mais dans le cadre colonial. Il s'agit de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs en 1925 à Paris. Celle-ci présente cinq pavillons des colonies : celui de l'Algérie, de l'Afrique française, de l'Asie française, de la Tunisie et du Maroc et de l'Indochine. La même année a lieu au musée des Arts Décoratifs une exposition présentant les résultats de la Croisière Noire. Il s'agit des objets collectés et de la documentation¹³¹ constituée pendant l'expédition menée en Afrique par la compagnie Citroën de 1924 à 1925.

En revanche, de l'autre côté de l'Atlantique le point de vue esthétique est plus clairement affirmé. En avril 1923, le conservateur du Brooklyn Museum, Stewart Culin¹³², s'attache dans l'exposition « *Primitiv Negro Art : Chiefly from the Belgian Congo* »¹³³ à présenter les collections ethnographiques comme des objets d'art et non plus comme des spécimens scientifiques (Annexe 21). Cet événement prouve que le contexte de réflexion et d'appréciation esthétique des arts d'Afrique et d'Océanie est partagé entre Paris et les États-Unis, entre lesquels circulent ou échangent des acteurs essentiels dans ce domaine comme Paul Guillaume, Marius de Zayas et Alfred Barnes. À l'inverse, de la France où l'arrivée des œuvres africaines et océaniques s'est faite en contexte ethnographique et colonial, les États-Unis « découvrent » ces œuvres à travers l'art moderne et les associent donc systématiquement dans les expositions à des œuvres d'artistes modernes, elles sont ainsi reconnues sans équivoque comme des œuvres d'art.

¹³⁰ Voir pour cela le contenu du cartel retranscrit dans le partie II-B

¹³¹ Illustrations d'Alexandre Iacovleff, films et photographies de Léon Poirier.

¹³² Stewart Culin (1858-1929), autodidacte en ethnologie, il est conservateur du Brooklyn Museum à partir de 1903, il enrichit les collections d'objets et d'œuvres d'Afrique, d'Asie, des Amériques et des cultures de l'Est européen.

¹³³ Pouvant se traduire par : « Art nègre primitif : en provenance principalement du Congo belge. ».

Les trois premières décennies du XX^e siècle sont, pour les arts d'Afrique et d'Océanie, une période de développement de l'appréciation esthétique. Les années 1930 affirment leur place dans le domaine de l'art et l'émergence de nouveaux acteurs. En cela, l'exposition de 1930 à la galerie du théâtre Pigalle à Paris est un événement majeur. Elle est organisée par des membres du cercle des Surréalistes : Tristan Tzara, Pierre Loeb¹³⁴ et par le marchand en début de carrière, Charles Ratton¹³⁵.

Le catalogue de l'exposition de la Galerie Pigalle place celle-ci dans la filiation de l'Exposition d'Art Indigène du Pavillon Marsan : « L'exposition de l'art des colonies françaises et du Congo belge en 1925(sic)¹³⁶, au musée des Arts décoratifs, présenta déjà une réunion importante des productions artistiques de ces divers pays. ». Cependant, les organisateurs souhaitent se démarquer et élargir la provenance des œuvres exposées : « L'exposition de la galerie Pigalle diffère de celle-ci en ce qu'elle nous montre des œuvres non seulement de certaines colonies, mais de toutes les régions artistiques de l'Afrique noire et de l'Océanie. »¹³⁷. Malgré cela, un grand nombre de pièces exposées en 1923 sont à nouveau présentes dans l'exposition de la galerie Pigalle, comme le prouve l'important travail de recherche sur l'historique des possesseurs et des publications des 437 œuvres de l'exposition à la galerie Pigalle, réalisé dans la récente publication sous la direction de Charles-Wesley Hourdé et Nicolas Rolland, *Galerie Pigalle, 1930. Une exposition mythique* (2018).

Contrairement à l'exposition de 1923, celle de la Galerie Pigalle n'adopte pas de classement géographique, ni de hiérarchie de présentation sur le plan du genre, du style ou de la dimension des œuvres (Annexe 22). Ce choix de la part de Charles Ratton, Tristan Tzara et Pierre Loeb reflète, selon Yaëlle Biro¹³⁸, le positionnement anticolonial des organisateurs. En effet, ils sont tous membres du cercle des Surréalistes, mouvement à tendance anticoloniale, qui s'exprime clairement dans la contre-exposition de l'Exposition coloniale de 1931¹³⁹. L'exposition à la galerie du théâtre Pigalle se distingue également car c'est la première depuis vingt ans à laquelle ne prend pas part Paul Guillaume. Elle marque donc la fin de la prédominance de celui-ci sur le marché des arts

¹³⁴ Pierre Loeb, 1897-1964, galeriste parisien intégré au cercle Surréaliste, il fonde en 1926 la galerie Pierre.

¹³⁵ Voir le catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Musée du Quai Branly-Jacques-Chirac en 2013, *Charles Ratton (1895-1986)*.

¹³⁶ Malgré l'erreur de date commise par le catalogue, il fait bien référence à l'Exposition d'Art Indigène de 1923 au musée des Arts Décoratifs.

¹³⁷ Catalogue d'exposition, *Galerie Pigalle. Afrique. Océanie, 1930*.

¹³⁸ p.33-34, Biro, Yaëlle, « De Pigalle (1930) à la Maison des artistes (1911) : une généalogie à rebours. », Hourdé et Rolland, *Galerie Pigalle, 1930. Une exposition mythique*, 2018.

¹³⁹ Hodeir, Catherine, et Michel, Pierre. *L'Exposition Coloniale*, 1991.

africains et océaniens. Une nouvelle génération s'active désormais. Pour conclure sur cette manifestation, si les organisateurs souhaitent innover, les œuvres exposées - qui restent en grande majorité issues des colonies françaises et du Congo belge - s'inscrivent en réalité dans les mêmes canons que ceux établis dans les années 1920 : « il s'agit moins d'une rupture radicale que d'un glissement esthétique. Ratton et ses collaborateurs élargissent le champ du canon de l'art africain tel qu'il fut défini en France durant la décennie précédente. »¹⁴⁰.

Il faut également souligner que depuis le début des années 1930, l'intérêt pour les arts d'Océanie est plus important et se distingue progressivement de l'art africain. Dans les années 1920, plusieurs manifestations témoignent de l'intérêt des Surréalistes pour l'art du Pacifique comme nouvelle source d'inspiration. La plus importante est l'exposition de *Tableaux de Man Ray et d'objets des Iles* qui s'ouvre en mars 1926 à Paris, à la Galerie Surréaliste dirigée par Roland Tual. Les artistes Surréalistes participent au processus de réévaluation des arts mélanésiens qui rencontrent, à partir des années 1930 un plus large succès auprès des marchands et des collectionneurs. C'est aussi à partir de cette période que les musées s'y intéressent et organisent des expositions seulement consacrées aux arts de l'Océanie. A titre d'exemples, en 1933 le musée Ethnographique du Trocadéro présente une sélection de tapas de Nouvelle-Guinée ; deux ans plus tard, en 1935 il organise une exposition sur l'île de Pâques¹⁴¹.

À partir des années 1930, c'est aux États-Unis que se déroulent les expositions majeures en matière d'art moderne et africain. L'intérêt grandissant depuis le début du XX^e siècle pour les arts d'Afrique et d'Océanie culmine en 1935 avec l'exposition du MoMA, *African Negro Art*.

¹⁴⁰ p. 127-128, Biro, Yaëlle, « Les arts de l'Afrique à la galerie du théâtre Pigalle », Hourdé, et Rolland, 2018, *Op. Cit.*

¹⁴¹ Voir l'article Peltier, Philippe. « L'art océanien entre les deux guerres: expositions et vision occidentale ». *Journal de la Société des océanistes*, n^o 35, 1979.

C. Une place au Louvre définitivement acquise ?

En 1996, l'ouverture du Pavillon des Sessions au rez-de-chaussée de l'aile Denon du Louvre, consacre cet espace aux collections extra-européennes. Il s'agit en réalité pour les collections africaines et océaniques d'un retour dans ce musée. À partir de 1827, le musée de la Marine du Louvre, situé au second étage de l'aile nord de la cour Carré, présente des objets ethnographiques aux côtés des collections sur l'histoire des vaisseaux et de l'armement de la marine. En 1850, afin de séparer la marine de l'ethnographie, le « Musée ethnographique » est inauguré dans trois salles du musée de la Marine (Annexe 1). Entre 1909 et 1911, les collections du Musée ethnographique sont sorties du Louvre et réparties entre le musée du Trocadéro et le Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye. À la suite d'un long débat qui traverse tout le XX^e siècle, des œuvres effectuent un retour au Louvre à la fin du siècle, leur statut ayant changé, c'est en tant que « chefs-d'œuvre »¹⁴² qu'elles réintègrent le musée.

À partir du moment où certaines productions matérielles provenant d'Afrique et d'Océanie sont considérées, en Europe, comme des productions artistiques ou esthétiques, nous l'avons vu, leur statut et leur mode d'exposition changent. Une question est alors posée par certains amateurs et critiques d'art du début du XX^e siècle : « l'art nègre » a-t-il sa place au Louvre ?

Le célèbre article de Guillaume Apollinaire dans le *Journal du Soir* du 3 octobre 1909, revendique pour la première fois ouvertement cette possibilité : « Le Louvre devrait recueillir certains chefs-d'œuvre exotiques dont l'aspect n'est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale. ». Avant de conclure par cette phrase lapidaire : « Comme toujours, les Musées sont en retard sur le goût. »¹⁴³. Toutefois, en 1912, dans un autre article, il propose une alternative, celle d'avoir un musée entièrement dédié aux arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques: « [...] il n'y a pas de raison pour qu'on ne fonde pas un grand musée d'art exotique, qui serait à cet art ce que le Louvre est à l'art Européen. »¹⁴⁴.

¹⁴² Selon les mots de certains promoteurs du Pavillon des Sessions comme Jacques Chirac dans le catalogue d'exposition du Pavillon des Sessions, *Sculptures*, 2000.

¹⁴³ Apollinaire, Guillaume. 1909. « Sur les musées ». *Le Journal du Soir*, 3 octobre 1909.

¹⁴⁴ Apollinaire, Guillaume, « Exotisme et ethnographie », *Paris-Journal*, 10 septembre 1912, dans une compilation d'extraits de textes de Guillaume Apollinaire : *A propos d'art nègre*, 2003.

Le *Bulletin de la vie artistique* publié en 1920, « L'enquête sur les arts lointains » de Félix Fénéon¹⁴⁵. Y participent une vingtaine de personnes en lien avec le domaine de l'art ou de l'ethnographie. Il leur demande leur avis sur « l'art nègre d'Afrique, l'art indien des Amériques, l'art océanien », s'ils peuvent être considérés comme des œuvres d'art et si, dans ce cas, ils pourraient être exposés au musée du Louvre. Parmi les personnes interrogées, seules trois s'opposent clairement à l'exposition au Louvre car ils préféreraient voir se créer un musée dédié à ces œuvres d'art. Cette idée, déjà émise par Guillaume Apollinaire, est exprimée ici par Salomon Reinach, conservateur du musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye et par le collectionneur Paul Rupallay.

Si l'idée d'exposer les arts d'Afrique et d'Océanie au Louvre est la plus largement admise parmi les participants à l'enquête, leurs motivations sont tout de même variées.

Certains, à l'image de l'artiste Lucie Cousturier ou du conservateur du Louvre, Gaston Migeon, considèrent cela comme une évidence, dans l'idée que tous les arts ont leur place au Louvre. Pour d'autres, ils y voient un intérêt du point de vue de l'art moderne, afin de souligner l'influence que l'art d'Afrique en particulier, a eu sur les artistes d'avant-garde. Cet avis est partagé par Jean Guiffrey, conservateur des peintures au Louvre et par les marchands d'art, Joss Hessel et Paul Guillaume. Ce dernier avis est intéressant, alors que l'on pourrait imaginer de la part de Paul Guillaume, important collectionneur et marchand d'art africain et océanien, un fort enthousiasme à l'idée de faire entrer ces œuvres au Louvre, il n'y voit de l'intérêt que « comme une explication nécessaire » à l'art moderne. De plus, il suggère qu'une sélection est indispensable afin de choisir seulement « les pièces à la fois significatives et authentiques qui seules méritent une consécration définitive. »¹⁴⁶. Henri Clouzot et André Level, qui répondant conjointement aux questions, expriment un avis similaire à Paul Guillaume, une sélection d'œuvres permettrait, selon eux, d'effectuer d'intéressantes comparaisons : « Un choix de ces œuvres figurera donc à juste titre, tôt ou tard, dans un musée comme le Louvre, dont un des principaux mérites est le nombre et l'ampleur des comparaisons »¹⁴⁷.

Dix ans plus tard, André Level et Henri Clouzot réitérent leur avis dans *La revue de l'art ancien et moderne*, du mois de juin 1931 :

¹⁴⁵ Fénéon, Félix. « Enquête sur les arts lointains. Seront-ils admis au Louvre? » *Bulletin de la vie artistique*, N° 24, novembre 1920 ; N°25 et N°26, décembre 1920.

¹⁴⁶ Fénéon, Félix. *Idem*, N° 25, décembre 1920.

¹⁴⁷Fénéon, Félix, *Idem*, N°26, décembre 1920.

« Souhaitons que le Louvre, le plus éclectique des musées, puisqu'il a ouvert des salles aux œuvres surchargées de l'Asie persane, mongole, chinoise, en consacre bientôt une à l'art, tout aussi archaïque, de la partie du monde où notre domaine colonial n'est primé par aucun autre. L'art des noirs est assez profondément vivant pour que le musée ne le momifie pas. »¹⁴⁸.

Enfin, dans ses mémoires, André Level voit dans l'exposition au Louvre un moyen de consacrer les œuvres africaines et océaniques : « Ne serait-ce pas au contraire rehausser leur valeur que d'admettre dans les collections du Louvre un nombre strictement limité de quelques pièces célèbres par leur perfection et leur signification »¹⁴⁹.

La question est fréquemment soulevée tout au long du XX^e siècle. Pour reprendre quelques avis significatifs, en 1943, Claude Lévi-Strauss, en visite à l'American Museum of Natural History de New-York s'exprime ainsi face à des objets indiens de la côte nord-ouest : « L'époque n'est pas lointaine, sans doute, où les collections provenant de cette partie du monde quitteront les musées ethnographiques pour prendre place, dans les musées de beaux-arts, entre l'Égypte ou la Perse antiques et le Moyen Age européen. »¹⁵⁰. Dans les années 1970, André Malraux, alors ministre de la Culture, prophétise « Beaucoup veulent l'art nègre au Louvre, où il entrera. »¹⁵¹. À partir des années 1980, plusieurs musées occidentaux d'art de portée internationale s'agrandissent pour exposer des œuvres de régions du monde jusqu'à présent ignorées par ce type de musées et cantonnées aux musées ethnographiques. L'exemple le plus significatif est celui du Metropolitan Museum of Art de New-York, avec la création de l'aile Rockefeller, extension créée en 1982 afin d'y exposer les arts d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie.

Se demander si des œuvres extra-européennes ont leur place au Louvre revient à questionner la portée universelle du musée Louvre. Les partisans de l'entrée au Louvre d'œuvres de tous les continents voient dans ce musée une vocation à rassembler tous les arts de l'humanité.

¹⁴⁸ p. 14, Clouzot, Henri, et Level, André. « A propos de l'exposition coloniale ». *La revue de l'art ancien et moderne*, juin 1931.

¹⁴⁹ p. 62, Level, André, 1959, *Op. Cit.*

¹⁵⁰ Lévi-Strauss, Claude. *La voie des masques*. Presses pocket. Paris, 2004.

¹⁵¹ p. 261, Malraux, André. *L'intemporel*, 1976.

Souvent présenté comme né de la volonté du président Jacques Chirac et de son ami marchand d'art, Jacques Kerchache, le Pavillon des Sessions du Louvre expose depuis 1996, une sélection de 110 « chefs-d'œuvre » de l'Amérique précolombienne, d'Afrique, d'Océanie et d'Asie. Les partisans de cette section du musée, au-devant desquels se place Jacques Kerchache¹⁵², la considère comme « le lieu d'une reconnaissance légitime »¹⁵³.

Les opposants au projet font valoir que le musée du Louvre n'est pas un musée universaliste au contraire du Metropolitan Museum. Pierre Rosenberg, président-directeur du Louvre de 1994 à 2001, souligne que le musée du Louvre n'a « pas vocation à présenter l'art de l'ensemble de l'humanité »¹⁵⁴, d'autant plus que les collections de lieux et périodes différentes sont réparties à l'échelle des musées parisiens. L'exposition d'un petit nombre de « chefs-d'œuvre » au sein du Louvre, passe pour certains comme une exposition de forme, de sorte à « excuser un échec, celui de la valorisation conséquente des cultures en question. »¹⁵⁵. Les débats et les commissions autour de cette question font émerger l'idée de créer un musée entièrement dédié à ces cultures et mènent à la création du musée du Quai Branly. L'inauguration du musée en 2006 ne signifie cependant pas la fin du Pavillon des Sessions, qui au regret de ses détracteurs¹⁵⁶ n'a pas été conçu comme « une vitrine ni une antenne à vocation éphémère. C'est le lieu d'une reconnaissance légitime dont la pérennité s'impose. »¹⁵⁷. Depuis, les œuvres africaines, océaniques et des Amériques semblent en effet avoir acquis leur place, quoique discrète, dans le musée du Louvre.

1923 – 1996, parmi les œuvres entrées au Louvre, certaines étaient exposées lors de l'Exposition d'Art Indigène du musée des Arts Décoratifs. Il s'agissait donc pour elles d'une première approche

¹⁵² Auteur du manifeste paru le 15 mars 1990 dans *Libération*, « Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libre et égaux », signé par 150 artistes et intellectuels, dont Senghor, Tinguely, Arman, Viera da Silva, et militant pour l'ouverture d'une « huitième section au Louvre » dédiée aux « arts primitifs », entendu par-là les arts d'Afrique, d'Océanie, des Amériques.

¹⁵³ p. 17, Jacques Kerchache, catalogue d'exposition du Pavillon des Sessions, *Sculptures*, 2000.

¹⁵⁴ p. 65, Price, Sally. *Au musée des illusions. Le rendez-vous manqué du quai Branly*, 2011.

¹⁵⁵ p. 83, *idem*.

¹⁵⁶ Pierre Rosenberg dans le *Bulletin trimestriel du Louvre* du 1^{er} trimestre de l'année 2000, a pourtant annoncé que le Pavillon des Sessions présentait ces œuvres « en attendant l'inauguration » du musée du Quai Branly.

¹⁵⁷ p. 17, Jacques Kerchache, *Sculptures*, 2000, *Op. Cit.*

du musée du Louvre. Moins de quatre-vingt ans plus tard, elles ont traversé l'esplanade des Tuileries qui sépare le Pavillon Marsan du Pavillon des Sessions qu'elles occupent désormais.

Trois sculptures d'Afrique et une océanienne étaient déjà exposées en 1923 sont concernées (Annexes 4, 23, 24, 25) : Statue de gardien reliquaire, Fang, Gabon ; Sculpture dédiée à Gou, réalisée par Akati Ekplékendo, Bénin ; Poteau funéraire, Madagascar ; Sculpture de l'est de l'île de Gaua, Iles Banks, nord du Vanuatu.

L'exposition aujourd'hui de ces œuvres au musée du Louvre, les consacre comme des œuvres d'art, chose que n'a pas su faire l'exposition de 1923 au musée des Arts Décoratifs.

Conclusion

L'entrée dans un musée constitue une étape essentielle dans le processus « d'artification » d'un objet, pour reprendre le concept de Nathalie Heinich et Roberta Shapiro¹⁵⁸, définit ainsi : « l'artification est un processus de transformation du non-art en art par des opérations techniques, sémantiques, juridiques, temporelles, spatiales, organisationnelles... ». L'exposition de productions africaines et océaniques au musée des Arts Décoratifs lors de l'Exposition d'Art Indigène ne participe que partiellement à ce processus puisque, au vu de la muséographie et du discours dispensé, leur statut varie entre objet ethnographique, trophée colonial et œuvre d'art. L'importance de cette exposition repose sur le grand nombre d'œuvres exposées et sur le fait que des œuvres dites « indigènes » soient présentées, pour la première fois en France, dans un musée d'art. L'étude de cette exposition a donc permis de voir l'ambivalence du regard posé sur l'« art nègre » au cours des premières décennies du XX^e siècle.

Située dans un espace proche du musée du Louvre, l'exemple de cette exposition a servi à étendre la réflexion sur la place des œuvres d'Afrique et d'Océanie dans ce musée, débat déjà actif au début du XX^e siècle et à aborder les réflexions qui ont prévalu à la création du musée du Quai Branly-Jacques Chirac. On a pu également évoquer le contexte d'arrivée des œuvres exposées au pavillon Marsan, collectés auprès des « indigènes », parfois de force, dans tous les cas dans un contexte colonial de domination. Ainsi que les discours et théories racistes développés autour de ces objets, utiles pour mieux asseoir l'autorité coloniale.

Aujourd'hui avec le débat sur la restitution d'œuvres présentes au Pavillon des Sessions et au musée du Quai Branly-Jacques Chirac, ce n'est plus leur valeur d'œuvre d'art qui pose question mais leur appropriation illégitime par la puissance coloniale qui est mis en cause. L'identification et l'appréciation esthétique développées par les cercles d'avant-garde au début du siècle apportent un degré supplémentaire à l'appropriation des œuvres en question. Elles sont à partir de ce moment-là intégrées à l'histoire de l'art européen en raison de leur influence sur l'art moderne. Cette appropriation intellectuelle occulte la plupart du temps les contextes de prise de possessions de ces œuvres - il suffit pour cela de constater l'absence de ce type d'informations dans la majorité des musées français - ce qui rend d'autant plus complexe les débats sur les restitutions.

¹⁵⁸ Heinich, Nathalie, et Roberta Shapiro. *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*. EHESS. Paris, 2012.

Bibliographie

Sources primaires :

Archives de l'exposition, Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs, D1/127-143 138

Sources secondaires :

Abonnenc, Mathieu K., Lotte Arndt, et Catalina Lozano. *Collecte coloniale et affect. Ramper, dédoubler*. Editions B 42. Paris, 2016.

Amrouche, Jean, dir. *De l'art nègre à l'art africain*. Musée National des arts africains et océaniques. 1^{er} Colloque européen sur les arts d'Afrique Noire. Paris, 1990.

Amselle, Jean-Loup, et Elikia M'Bokolo. *Au cœur de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et Etat en Afrique*. La Découverte. Paris, 1999.

Apollinaire, Guillaume. *A propos d'art nègre*. Toguna. Toulouse, 2003.

Basler, Adolphe. *L'art chez les peuples primitifs*. Librairie de France. Paris, 1929.

Biro, Yaëlle. *Transformation de l'objet ethnographique africain en objet d'art. Circulation, commerce et diffusion des œuvres africaines en Europe occidentale et aux Etats-Unis, des années 1900 aux années 1920*. Atelier national de Reproduction des Thèses. Lille, 2010.

Biro, Yaëlle. « L'art africain en Occident ». In *catalogue exposition: 1917 - Centre Pompidou-Metz*, 2012. https://www.academia.edu/36452352/1917_-_Lart_africain_en_Occident

Biro, Yaëlle. « Picasso et les maîtres. Exposer et juxtaposer Picasso et les arts africains (1913-1923) ». *Colloque Revoir Picasso*, 2015.

https://www.academia.edu/23583357/Picasso_et_les_ma%C3%AAtres_exposer_et_juxtaposer_Picasso_et_les_arts_africains_1913-1923_

Biro, Yaëlle. *Fabriquer le regard : Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XX^e siècle*. Les presses du réel. Paris, 2018.

Bresc-Bautier, Geneviève. *Histoire du Louvre*. Fayard. 3 vol. Paris, 2016.

catalogue d'exposition. *Galerie Pigalle. Afrique. Océanie*. Galerie Pigalle. Paris, 1930.

catalogue d'exposition du Pavillon des Sessions, « *Sculptures* ». RMN. Paris, 2000.annexe

catalogue d'exposition, *Charles Ratton (1895-1986)*. Skira-Flammarion. Paris, 2013.

Chauvet, Stephen. *Les Arts indigènes des colonies françaises*. A. Maloine et fils. Paris, 1924.

Clouzot, Henri, et André Level. *L'art du Congo belge*. [Inconnu], 1921.

Clouzot, Henri, et André Level. « L'art nègre », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1919.

Clouzot, Henri, et André Level. *L'Art Nègre et l'Art Océanien*. Devambez. Paris, 1919.

Clouzot, Henri, et André Level.. *Sculptures africaines et océaniques : colonies françaises et Congo belge*. Librairie de France. Paris: Union Centrale des Arts Décoratifs, 1924.

Dagen, Philippe. *Le peintre, le poète, le sauvage*. Flammarion. Paris, 1998.

Degli, Marine, et Marie Mauzé. *Arts premiers: le temps de la reconnaissance*. Gallimard. Découvertes Gallimard. Paris, 2000.

Dias, Nélia. *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro : 1878-1908 : anthropologie et muséologie en France*. Éd. du Centre national de la recherche scientifique. Paris, 1991.

Einstein, Carl. *La sculpture nègre*. L'Harmattan. Paris, 1998.

Einstein, Carl. *Les arts de l'Afrique*. Actes Sud. Paris, 2015.

Faure, Elie. *Histoire de l'art, t.2 L'art médiéval*. Denoel. Paris, 1976.

Giraudon, Colette. *Les Arts à Paris chez Paul Guillaume 1918-1935*. RMN. catalogue. d'exposition. RMN et Musée de l'Orangerie. Paris, 1993.

Gonseth, Marc-Olivier, Jacques Hainard, et Roland Kaerh. *Le musée cannibale*. Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Neuchâtel, 2002.

Grandsart, Didier. *Paris 1931: revoir l'exposition coloniale*. FVW. Paris, 2010.

Guillaume, Paul, et Guillaume Apollinaire. *Sculptures nègres: 24 photographies précédées d'un avertissement de Guillaume Apollinaire et d'un exposé de Paul Guillaume*. Chez Paul Guillaume. Paris, 1917.

Heinich, Nathalie, et Roberta Shapiro. *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*. EHESS. Paris, 2012.

Hodeir, Catherine, et Michel Pierre. *L'Exposition Coloniale*. Edition Complexe. Paris, 1991.

Hourdé, Charles-Wesley, et Nicolas Rolland. *Galerie Pigalle, 1930. Une exposition mythique*. Somogy. Slovénie, 2018.

L'Estoile (de), Benoît, *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, 2007

Le Fur, Yves, *Picasso primitif*, catalogue d'exposition Flammarion. Paris, 2017.

Lepage, Portia-Conrad. *La décoration primitive, Afrique : quarante-deux planches accompagnées d'une préface et d'une table descriptive*. Librairie des Arts Décoratifs. Vol. 1. Paris: A. Calvas, 1922.

Level, André. *Souvenirs d'un Collectionneur*. Tournon et Cie. Paris, 1959.

Lévi-Strauss, Claude. *La voie des masques*. Presses Pocket. Paris, 2004.

Malraux, André. *L'intemporel*, Gallimard,. Paris, 1976.

Murphy, Maureen. *De l'imaginaire au musée, les arts d'Afrique à Paris et à NY (1931-2006)*. Les presses du réel. Paris, 2009.

Ndiaye, Francine. « Guillaume Apollinaire, Paul Guillaume et l'art "nègre" : défense et illustration ». In *Apollinaire, critique d'art*, Gallimard. Paris, 1993.

Price, Sally. *Au musée des illusions. Le rendez-vous manqué du quai Branly*. Denoël. Paris, 2011.

Réal, Daniel. *La décoration primitive: Amérique post-colombienne*. Librairie des Arts Décoratifs. Vol. 3. Paris: A. Calvas, 1923.

Réal, Daniel *La décoration primitive, Océanie*. Librairie des Arts Décoratifs. Vol. 2. Paris: A. Calvas, 1922.

Roumens, Baudouin. *Aimé Olivier de Sanderval, l'Almamy blanc du Foutah-Djalou, roi de Kahel*. La Thune. Marseille, 2011.

Rubin, William. *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle*. Flammarion. Paris, 1987.

Salles, Georges. *Au Louvre: scènes de la vie du musée*. Domat. Paris, 1950.

Sarr, Felwin et Savoy, Bénédicte, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain*, Novembre 2018, http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf

Vaillant, Emilia, et Germain Viatte. *Le musée et les cultures du monde*. Les Cahier de l'Ecole Nationale du Patrimoine. Paris, 1999.

Articles :

[inconnu] René-Jean. « Parmi les petites expositions ». *Comœdia*, 13 novembre 1923. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7647182b/f4.item.r=marsanindig%C3%A8ne%20indig%C3%A8ne.zoom>.

Apollinaire, Guillaume. « Sur les musées ». *Le Journal du Soir*. 3 octobre 1909.

Chauvet, Stephen. « Les enseignements d'une exposition d'art indigènes ». *Bulletin de l'Agence Générale des Colonies*, n^o 195, mars 1924, p.449-507.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6447019j/f127.item.r=chauvet.zoom>.

Clouzot, Henri, et Level, André « A propos de l'exposition coloniale ». *La revue de l'art ancien et moderne*, avril 1931. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57805011?rk=21459;2>.

Clouzot, Henri, et Level, André « Afrique Equatoriale Française Sculptures et objets d'usage ». *La Renaissance des arts français et de l'industrie du luxe*, janvier 1922.

Clouzot, Henri, et Level, André « La leçon de Tervueren ». *Bulletin de la vie artistique*, 15 septembre 1921. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61587155/f3.image>.

Clouzot, Henri, et Level, André « L'Art indigène des Colonies Françaises et du Congo Belge au

Pavillon de Marsan en 1923 ». *L'amour de l'Art*, n^o 1, janvier 1924.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61587155/f1.item>.

Clouzot, Henri, et Level, André. « Masques de la Côte d'Ivoire ». *Art et Décoration*, n^o 45, juin 1924. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54602699?rk=42918;4>.

Fels, Florent. « L'art Mélanien au Pavillon Marsan ». *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques*, 27 octobre 1923. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6442410n?rk=922751;2>

Fels, Florent. « L'exposition des arts indigènes au Pavillon Marsan ». *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques*, 15 décembre 1923. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6442417j?rk=1072966;4>

Fénéon, Félix. « Enquête sur les arts lointains. Seront-ils admis au Louvre? » *Bulletin de la vie artistique*, n^o 24, novembre 1920.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61111204.item.r=f%C3%A9on+f%C3%A9on>

Fénéon, Félix. « Enquête sur les arts lointains. Seront-ils admis au Louvre? » *Bulletin de la vie artistique*, n^o 25, décembre 1920.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111122z/f1.image.r=f%C3%A9on%20f%C3%A9on>

Fénéon, Félix. « Enquête sur les arts lointains. Seront-ils admis au Louvre? » *Bulletin de la vie artistique*, n^o 26, décembre 1920.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111122z/f1.image.r=f%C3%A9on%20f%C3%A9on>

Guillaume, Paul. « L'exposition d'Art Nègre et la Fête Nègre ». *Les Arts à Paris*, 1^{er} novembre 1919.

Guillaume, Paul. « Une esthétique nouvelle. L'Art Nègre ». *Les Arts à Paris*, 15 mai 1919.

Janneau, Guillaume. « Arts indigènes ». *Bulletin de la vie artistique*, décembre 1923.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61265633?rk=493564;4>

Lozère, Christelle. « Expositions provinciales et identités coloniales au XIX^e siècle ». *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria*, 2014.

<http://journals.openedition.org/diacronie/1207>

Mark, Peter. « Est-ce que l'art africain existe? » *Revue française d'histoire d'Outre-Mer*, n^o 318, 1998. https://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1998_num_85_318_3599#

O'Reilly, Patrick. « Stephen Chauvet, 1885-1950. » *Journal de la Société des océanistes*, tome 7, 1951, p. 219-222. http://www.persee.fr/doc/jso_0300-953x_1951_num_7_7_1703

Peltier, Philippe. « L'art océanien entre les deux guerres: expositions et vision occidentale ».

Journal de la Société des océanistes, n^o 35 (1979). https://www.persee.fr/doc/jso_0300-953x_1979_num_35_65_3016

Salles, Georges. « Réflexions sur l'art nègre ». *Cahiers d'art*, n^o 7-8, 1927.

Tabarant, Adolphe. « Expositions ». *L'Œuvre*, 27 novembre 1923.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46150358.item>

Tabarant, Adolphe. « Les Expositions ». *L'Œuvre*, 25 décembre 1923.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4615063k?rk=7703900;4>

Villeneuve, Jacques. « Les livres, les revues, les spectacles ». *Les Arts à Paris*, avril 1924.

Vincent, Noce. « Le Louvre s'ouvre enfin aux arts premiers. » *Libération*, 13 avril 2000.

https://next.liberation.fr/arts/2000/04/13/le-louvre-s-ouvre-enfin-aux-arts-premiers_322640

Warnod, André. « L'art nègre au pavillon Marsan ». *Comœdia*, 13 novembre 1923.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7647182b/f5.item.r=marsanindig%C3%A8ne%20indig%C3%A8ne.zoom>

Yanagisawa, Fumiaki. « Le renouvellement des arts africains et l'administration coloniale: le cas de

Georges Hardy ». *The Japanese Society for Aesthetics*, n^o 19, 2015.

http://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_19/text19/text19_yanagisawafumiaki.pdf