



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

31 | 2020

L'idéal du musicien et l'âpreté du monde

John Warne Monroe, *Metropolitan Fetish: African Sculpture and the Imperial French Invention of Primitive Art*

Ithaca, Cornell University Press, 2019

Philippe Charlier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/5166>

DOI : 10.4000/gradhiva.5166

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 2 septembre 2020

Pagination : 166-167

ISBN : 978-2-35744-131-6

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Philippe Charlier, « John Warne Monroe, *Metropolitan Fetish: African Sculpture and the Imperial French Invention of Primitive Art* », *Gradhiva* [En ligne], 31 | 2020, mis en ligne le 31 mars 2021, consulté le 02 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/5166> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.5166>

Ce document a été généré automatiquement le 2 avril 2021.

© musée du quai Branly

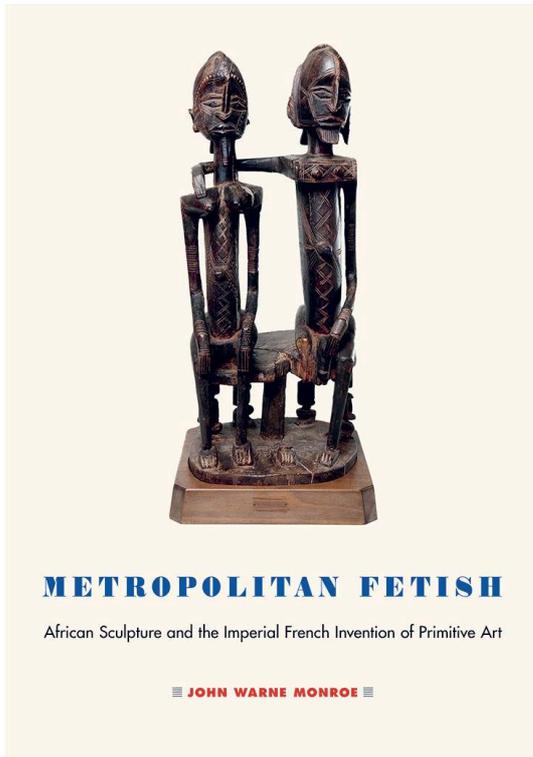
John Warne Monroe, *Metropolitan
Fetish: African Sculpture and the
Imperial French Invention of Primitive
Art*

Ithaca, Cornell University Press, 2019

Philippe Charlier

RÉFÉRENCE

John Warne Monroe, *Metropolitan Fetish: African Sculpture and the Imperial French
Invention of Primitive Art*, Ithaca, Cornell University Press, 2019, 368 p.



- 1 Comment en est-on arrivé là ? Comment l'art d'Afrique subsaharienne a-t-il vécu un mouvement de va-et-vient, de balancier, entre Europe et territoires d'origine, entre découverte d'un concept radicalement différent des canons occidentaux et réappropriation de schémas coloniaux ? Dans *Metropolitan Fetish: African Sculpture and the Imperial French Invention of Primitive Art*, l'historien John Warne Monroe entreprend l'analyse critique de cette géopolitique sur une période d'une centaine d'années. Depuis les premières collectes (dans les années 1880), sous l'impulsion de marchands, de soldats, d'entrepreneurs et d'officiels des colonies, jusqu'aux années 1940, les territoires d'Afrique subsaharienne ont connu en effet des vagues successives de dépouillement allant du troc inéquitable au vol ou au pillage, sans négliger pour autant certains dons ou acquisitions « raisonnables ». Ces masques, statues, « fétiches » et autres curiosités ont nourri un marché où pièces authentiques voisinaient – déjà – avec faux et créations d'emblée « touristiques ».
- 2 C'est pourtant à cette période faste que l'art africain a acquis ses lettres de noblesse sur le marché parisien, avec le foisonnement de galeries à la renommée internationale. Monroe étudie cette explosion intellectuelle, avec parfois les commentaires faits autant par des artistes que par les milieux académiques (pour exemple, p. 250-251, ces rapprochements stylistiques afro-égyptiens, photogrammes et superpositions à l'appui concernant un singe porteur d'offrandes baoulé et une statue de l'hippopotame Thouéris, ou encore cette confrontation faciale entre une statuette de femme baoulé et le profil du pharaon Séthi I^{er}...). Des galeries, l'auteur nous présente le franchissement de l'Atlantique par l'intermédiaire des marchands, toujours, mais aussi (et surtout ?) des grandes expositions, à commencer par l'« African Negro Art » du Museum of Modern Art de New York (1935). Toute une communauté hétéroclite d'artistes plus ou moins engagés politiquement va alors s'approprier ce style, mais aussi se servir de cet art comme d'un manifeste social ou comme moyen d'accéder à la « crème » de l'intelligentsia (ce que l'auteur appelle « *the wings of snobbery* »).

- 3 Au-delà de la réception de ces objets et de la confrontation entre monde occidental et artefacts d'Afrique subsaharienne, Monroe cherche aussi à identifier la manière dont ceux-ci entrent dans le champ de l'histoire de l'art, et ponctue son discours par l'analyse critique de quelques égarements, à commencer par la datation des objets : comment dater en l'absence de toute comparaison autre qu'occidentale, sans plus de critère qu'une altération du médium (bois, pierre, etc.) ? Ainsi aboutit-on à des « antiquités » du v^e siècle av. J.-C. pour un masque dan (certes de style archaïque) assimilé à une pièce phénicienne ou grecque de Sparte, ou encore à une datation des v^e-x^e siècles apr. J.C. pour un couple dogon en bois vendu par Paul Guillaume à Albert Barnes... en réalité nettement plus tardif. L'auteur évoque aussi l'*organisation* de cet art, c'est-à-dire sa disposition sur le plateau artistique (vitrines, soclage, distance de recul, accumulation ou écartement), son intégration aux salons et collections. Il s'attache notamment à décrire le minimalisme des socles de l'ébéniste japonais installé à Paris Kichizo Inagaki (dont des exemples sont encore visibles sur certains objets du musée du quai Branly-Jacques Chirac, notamment issus de l'ancienne collection Helena Rubinstein), finissant parfois par être une continuation « en pointillé » de l'objet initial.
- 4 Le passage de « l'art nègre » à « l'art primitif » est aussi analysé, qui s'opéra sous l'influence plus ou moins directe du courant surréaliste des années 1920, nourri des artefacts, des expériences, des récits issus de « l'aventure coloniale » dominée par les mouvements des administrateurs et les explorations (Croisière noire en particulier, dont les déclinaisons dans les peintures d'Alexandre Iacovleff et les photographies de terrain furent légion). L'évolution du statut de l'art d'Afrique subsaharienne subit une nouvelle inflexion *via* l'esthétisme ethnographique de Carl Einstein et d'Adolphe Basler, mais aussi suite à la mission Dakar-Djibouti, dont se feront l'écho Michel Leiris et Georges Bataille dans la revue *Documents*, puis respectivement dans *L'Afrique fantôme* (1934) et le numéro 2 de *Minotaure*. Cette nouvelle génération d'ethnologues et d'artistes, par leur prise en compte de la source, a changé le regard porté sur l'objet, l'a conceptualisé (parfois – souvent – en commettant des erreurs, mais au moins ce n'est plus l'objet brut, isolé, il est entouré d'une « aura » chrono-culturelle). De cette nouvelle vision vient la création du musée de l'Homme (1937), en remplacement du musée d'Ethnographie du Trocadéro, faisant dorénavant cohabiter art et science.
- 5 On a dit plus haut qu'une récupération politique ou sociale avait été l'apanage de quelques artistes dès les années 1920, prenant appui sur « l'art nègre » ; cet usage se poursuit encore dans les années 1930, et l'auteur fonde sa démonstration sur un cliché peu connu (daté de 1931), provenant de la Maison des syndicats, figurant une partie de l'exposition « La vérité sur les colonies » où, voisinant avec des statues et masques alignés, est placardée au mur une citation de Karl Marx : « Un peuple qui en opprime d'autres ne saurait être libre ». Cette période marque l'opposition entre une école Paul Guillaume (qui réfute l'érudition conventionnelle, se veut prestigieuse, et flatte les fibres politiques libertaires) et une école Charles Ratton (qui repose sur une expertise académique, universitaire et muséale, et collabore à des expositions très classiques et scientifiques).
- 6 C'est enfin à l'aune des grandes ventes aux enchères que l'art primitif a définitivement acquis ses lettres de noblesse et assis son marché, au sens économique du terme : vente Paul Rupalley (1930), ventes André Breton et Paul Éluard (1931), vente Georges de Miré (1931), etc. C'est aussi par le commerce transatlantique (sur la côte est des États-Unis, principalement à New York) que le marché a décuplé sa valeur, impliquant notamment

la diaspora afro-américaine qui cherche à collecter des artefacts qualifiés d'« *Arts of the ancestors* ». De cette mouvance de la redécouverte (et réhabilitation des origines) est née la *Negro Anthology* de Nancy Cunard (1934) et les grandes expositions fondatrices outre-Atlantique, comme « African Negro Art » au Museum of Modern Art de New York (1935).

- 7 Les expositions coloniales n'ont cessé ensuite – paradoxalement – de brouiller les pistes de l'authenticité, et de poser la question de la production des objets : comment différencier (et est-ce seulement possible ?) objet authentique, objet produit localement pour les visiteurs, objet confectionné à distance pour les touristes, colons et marchands, etc. ? Quel sens même donner à ces différents termes, et en ont-ils un dans ce contexte chrono-culturel ? L'auteur interroge les sources et les objets.
- 8 Cet ouvrage, fort complet, ouvre une perspective linéaire très claire sur l'évolution du statut de ces objets, dont on pourrait presque dire qu'ils « changent d'identité ». Il complète agréablement les ouvrages de Maureen Murphy (*De l'imaginaire au musée : les arts d'Afrique à Paris et à New York [1931-2006]*, Dijon, Les Presses du réel, 2009) et de Yaëlle Biro (*Fabriquer le regard : marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du xx^e siècle*, Dijon, Les Presses du réel, 2018), ainsi que celui, moins connu, dirigé par Christine Mengin (*Le Corbusier et les arts dits « primitifs »*, Paris, éditions de La Villette, 2019), ou encore les catalogues des récentes expositions du musée du quai Branly-Jacques Chirac : Isabelle Cahn et Philippe Peltier, *Félix Fénéon : critique, collectionneur, anarchiste*, Paris, RMN, 2019 ; et Hélène Joubert, *Helena Rubinstein : la collection de Madame*, Paris, Skira, 2019. Au moment où se pose la question de la mobilité des objets et des collections, et où certains États font entendre leurs demandes de restitution d'objets spoliés, volés ou « mal acquis », nul doute que des réponses sensées seront trouvées à la lecture de ce livre, que l'on peut recommander à ceux qui s'intéressent aux pionniers de l'art subsaharien.

AUTEURS

PHILIPPE CHARLIER

philippe.charlier[at]quaibranly.fr