



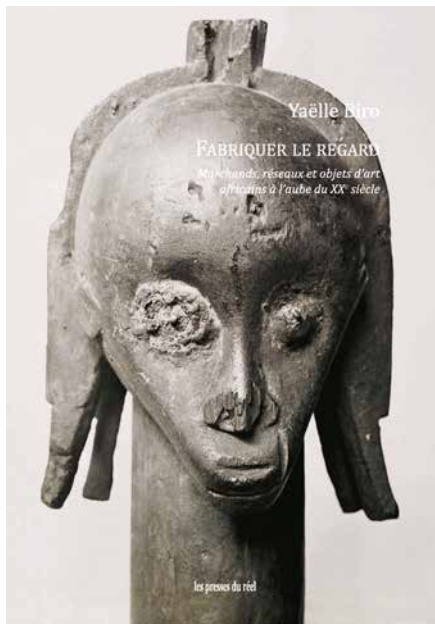
# YAËLLE BIRO : « LES MARCHANDS ONT MARQUÉ LES CANONS DE L'ART AFRICAIN »

DANS LE CADRE DE NOS ARTICLES CONSACRÉS  
AU RETOUR DES ŒUVRES AFRICAINES SUR LE CONTINENT,  
**YAËLLE BIRO, CONSERVATRICE AU METROPOLITAN MUSEUM,**  
**NOUS PRÉSENTE SES RECHERCHES SUR LES DÉBUTS**  
**DU MARCHÉ DE L'ART AFRICAIN À PARIS, SUJET DE SON LIVRE PARU EN 2018.**

PAR CAROLE BLUMENFELD

**L**es années 1930 sont généralement considérées comme la période inaugurale du marché des arts de l'Afrique, le début du siècle étant alors décrit comme celui de la « découverte » par les artistes. Yaëlle Biro, du Metropolitan Museum of Art de New York, démontre au contraire l'existence d'un marché actif et fondateur au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

**Selon vous, les premiers marchands d'art africain sont les initiateurs d'un jugement esthétique qui prévaut aujourd'hui encore.** Les marchands d'art jouèrent un rôle pionnier dans la popularisation et la cristallisation d'un nouveau regard sur les objets africains en tant qu'œuvres d'art, en assurant leur définition, leur promotion et leur circulation en Europe et aux États-Unis. Les œuvres qu'ils présentèrent n'étaient pas les premières provenant d'Afrique à intégrer les collections françaises. Certaines entrèrent dans les collections princières dès le XVI<sup>e</sup> siècle et, à partir de 1880, le musée d'Ethnographie du Trocadéro présenta des objets d'Afrique dans un contexte spécifique, lié aux ambitions impérialistes françaises. De nombreuses analyses ont démontré le rôle des artistes et des critiques d'art



## À LIRE

*Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, Presses du Réel, 408 pages, 30 €.*

au début du XX<sup>e</sup> siècle dans le développement d'une appréciation esthétique des œuvres, indépendamment de leur intérêt ethnographique. La place des marchands dans ce processus est moins bien connue, alors même qu'ils laissèrent une marque profonde sur le canon de l'art africain par le choix des œuvres qu'ils effectuèrent, les expositions qu'ils organisèrent et les ouvrages qu'ils publièrent.

**Dans votre ouvrage, vous insistez beaucoup sur leur utilisation de la photographie.**

Les marchands eurent à cœur de rendre désirables des objets perçus jusque-là, en Europe du moins, comme des curiosités et des bibelots de voyageurs. Joseph Brummer, par exemple, ne laissait rien au hasard dans sa galerie afin de leur attribuer le statut d'œuvres d'art, les positionnant, physiquement et conceptuellement, entre antiquités et avant-garde. Le tout était habilement relayé par des photographies qu'il fit paraître dans la presse dès 1910 et dans des publications d'avant-garde. Cela permit d'augmenter de manière significative la valeur commerciale des objets, et surtout, à terme, d'influencer les goûts et les tendances.



# “CES ŒUVRES PASSENT DE LA CATÉGORIE DE CURIOSITÉS À CELLE D’OBJETS SUSCEPTIBLES D’UNE APPRÉCIATION ESTHÉTIQUE”

**Vous citez justement l'exemple de la «tête Brummer», reproduite sur la couverture de votre ouvrage.**

Cet élément de reliquaire, créé par un maître sculpteur fang du Gabon, représente une tête aux yeux écarquillés, au front bombé et au menton fin, encadrée de longues nattes, et au long cou cylindrique. Il est aujourd'hui conservé à la fondation Dapper. Brummer fit photographier cette œuvre par un professionnel. Elle fut publiée dès 1911 dans le journal culturel *Comœdia*, à l'occasion d'un article où André Warnod employa pour la première fois le mot «art», et dans le titre même, pour qualifier des objets d'Afrique. En 1913, de nouveau, l'œuvre fut reproduite dans un journal de l'avant-garde tchèque, dans un face-à-face titanesque avec la *Tête de femme* (*Fernande*), de Picasso, avant d'être présentée en 1915 dans l'ouvrage de référence du théoricien du cubisme Carl Einstein, *Negerplastik*. Elle entra plus tard dans la collection réputée du sculpteur anglo-américain Jacob Epstein. Le rôle de Brummer dans la canonisation de cette œuvre fut tel que la sculpture est souvent décrite comme la «tête Brummer». Une telle appellation peut aujourd'hui paraître cynique, de par l'oblitération du créateur fang, remplacé par le marchand qui la rendit visible auprès d'amateurs occidentaux. Elle en dit long sur la nature de ce marché, construit de manière entièrement dissociée du continent africain et de ses créateurs. Mais cette dénomination traduit également la refonte profonde qui se déroula au début du siècle en Europe puis, à partir de 1914, aux États-Unis, et qui fait passer ces œuvres de la catégorie de curiosités à celle d'objets susceptibles d'une appréciation esthétique.

**Peut-on parler d'un double processus de muséification, l'un porté par les marchands d'ethnographie, l'autre par les marchands d'art ?**

Les musées d'art intégrèrent dans leurs parcours des objets d'Afrique uniquement à partir de 1923. Le Brooklyn Museum fut le premier, mais on constate le caractère variable du statut accordé à ces pièces en Occident : il oscille entre ethnographie et art, en fonction du seul contexte d'exposition. Un change-

ment de statut s'opéra par exemple lorsque Brummer acquit des objets par lots à des marchands d'objets ethnographiques, comme la famille Umlauff, de Hambourg. Il divisa les lots, socla avec soin les objets sélectionnés, et les photographia. Un choix précis et une mise en scène, donc.

**Considérez-vous la dispersion de la collection de John Quinn comme un moment de prise de conscience de la part des musées d'ethnographie ?**

Il s'agit du moins d'un rare moment de confrontation entre deux approches, qui révèle l'existence de deux marchés parallèles. Ce célèbre collectionneur américain d'art moderne acheta ses œuvres d'Afrique à prix fort, exclusivement auprès de marchands d'art new-yorkais, la plupart spécialisés dans la vente d'art moderne, tels Robert Coady ou Marius de Zayas. À sa mort en 1924, la dispersion de cet ensemble posa de nombreux problèmes, les musées anthropologiques de la côte est des États-Unis étant de potentiels acheteurs. Or, ces derniers, habitués aux réseaux commerciaux des objets ethnographiques, furent stupéfaits de découvrir les sommes dépensées par Quinn. On observe donc un changement de statut et de valeur : les pièces africaines acquises par Quinn étaient devenues tout autre chose par le réseau des marchands d'art et les motivations du collectionneur. Exposées auprès de Brancusi ou du Douanier Rousseau, elles avaient, en quelque sorte, été elles-mêmes transformées en œuvres d'art moderne. Certains éléments de la collection Quinn intégrèrent néanmoins les musées anthropologiques de Philadelphie ou de Chicago, d'autres continuèrent à circuler auprès de collectionneurs d'art privés. Certains atteignent désormais des prix considérables dans les salles de ventes.

**À partir de quand a-t-on délaissé le terme générique de «bois nègres» ?**

La question de la terminologie est essentielle. Pour ce qui est des origines géographiques des œuvres, il est intéressant de constater qu'un marchand d'art tel Brummer ne s'y intéressa d'abord que fort peu : les sculptures

sont appréhendées pour leur forme plastique et sont simplement décrites dans ses livres de comptes comme «bois nègre». Peu à peu, cependant, certaines régions sont mentionnées, souvent de manière erronée. C'est le jeune Paul Guillaume qui mettra en avant l'origine géographique des œuvres. Les deux marchands avaient des stratégies commerciales bien distinctes : Brummer est connu pour son goût non conventionnel et son œil pour le beau et l'inhabituel. Guillaume, soutenu par son mentor, le poète et critique Apollinaire, chercha à se positionner comme un spécialiste dès 1912. Il voulait ainsi entrer directement en contact avec des administrateurs, par le biais d'annonces dans les journaux coloniaux, pour ses acquisitions. L'usage de ce réseau lui permit de recueillir des informations plus précises sur les provenances. Cela ne l'empêcha pas pour autant de publier aussi des informations fausses.

**Vous insistez sur les notions «d'antiquités et d'authenticité centrales au collectionnisme et au processus de transformation des objets africains»...**

C'est vrai, on le voit avec Paul Guillaume. Toujours désireux de se présenter comme un spécialiste bien informé, il ne se contentait pas de précisions géographiques puisqu'il proposait aussi de dater les œuvres qu'il vendait. Pour cela, il chercha à établir une chronologie, en se basant uniquement sur leur style, et avec relativement peu d'exemples à sa disposition. Si ces analyses n'étaient guère fondées, elles signalaient surtout des préoccupations liées à l'authenticité, s'inscrivant dans un désir de légitimité inhérent au statut intermédiaire ou oscillatoire de ces objets d'art en devenir. D'une certaine manière, l'affirmation de leur antiquité assurait leur authenticité. Étant donné que, historiquement, les œuvres classiques d'Afrique ne portent pas de signature d'artiste, leur statut d'antiquité devient une forme d'identité. Ironiquement, cela ne se fait pas sans un effacement supplémentaire de l'origine de l'œuvre : en affirmant que les pièces qu'il vendait dataient de périodes éloignées, Guillaume niait la possibilité de leur contemporanéité, reléguant les artistes créateurs à un passé lointain et primitif. ■