

INTRODUCTION

Objet de curiosité, spécimen ethnographique, objet-témoin, expression de l'« état sauvage » de peuples lointains, antiquité, terreau de l'art moderne, ou encore outil de revendication identitaire pour les membres de la diaspora africaine : nombreux sont les concepts qui furent projetés successivement ou simultanément sur les arts de l'Afrique en Occident depuis la fin du XVII^e siècle. Ces multiples points de vue attestent de la difficulté pour l'Europe à intégrer ces arts riches et variés dans une histoire de l'art qui, si elle englobe sans difficulté les œuvres conçues en son sein, se trouve désemparée devant les créations issues d'autres contextes et d'autres civilisations.

La diversité de ces interprétations trouve son équivalent dans le nombre important de dénominations attribuées aux arts de l'Afrique – « curiosité », « art nègre », « primitif », « tribal », « colonial », « lointain », « sauvage » ou encore, plus récemment, « premier » –, tous ces termes figent ces œuvres dans un passé imaginaire, situé dans un espace et à une période lointains et indéfinis, ignorant ainsi leur dynamisme. Nous choisirons de parler ici exclusivement des « arts de l'Afrique », ou des « arts africains ». Ces locutions, même si elles ne sont pas entièrement satisfaisantes, puisque encore trop généralisatrices, permettent toutefois de rendre hommage tant à la pluralité des productions plastiques de l'Afrique subsaharienne qu'à l'immense talent dont ses créateurs ont fait preuve au cours des siècles.

S'il est indispensable d'appréhender les œuvres africaines dans un contexte plus large que celui imposé par les limites européo-centrées propres à la discipline de l'histoire de l'art, l'étude détaillée de l'histoire occidentale des objets en provenance d'Afrique semble tout aussi nécessaire. Alors que voyageurs, navires commerciaux et expéditions organisées par les musées ethnographiques furent responsables de la première vague d'une collecte éparse en Afrique, les marchands d'art engagèrent des choix plus sélectifs, posant les bases d'une appréciation esthétique occidentale de ces objets. Si, au début du XX^e siècle, le commerce des arts de l'Afrique prit en partie appui sur l'impulsion donnée par quelques critiques et artistes d'avant-garde, ses origines sont néanmoins plus diverses et ses enjeux complexes, et profondément liés au contexte politique de l'époque. Il est temps d'élargir les connaissances sur l'histoire de la circulation des œuvres africaines en

Europe et aux États-Unis afin de mieux en comprendre les conséquences sur leur réception actuelle.

Le but du présent ouvrage est de révéler, grâce à des documents d'archives en grande partie inédits, les mécanismes commerciaux mis en place et le rôle joué par les marchands d'art dans la définition, la promotion et la circulation d'objets africains en tant qu'objets d'art, en Europe occidentale et aux États-Unis, entre les années 1900 et les années 1920. Par le choix des œuvres qu'ils opérèrent, par les expositions qu'ils organisèrent et les ouvrages qu'ils publièrent, les premiers marchands furent largement responsables de la construction du « canon » des arts africains, et influencèrent jusqu'à aujourd'hui leur perception en Occident. Nous nous concentrerons sur les actions d'un petit groupe d'individus – les marchands Joseph Brummer, Robert J. Coady, Marius de Zayas, Paul Guillaume et Charles Vignier – qui peuvent être considérés comme les principaux protagonistes de la création du marché des arts africains des deux côtés de l'Atlantique, et dont les activités collectives n'ont jusqu'à aujourd'hui jamais été étudiées en détail.

Alors même que les collections et expositions d'œuvres africaines de la première moitié du XX^e siècle en Europe et aux États-Unis servent aujourd'hui systématiquement de référence dans les études consacrées à l'évolution de l'appréciation de ces œuvres en Occident, rares sont les travaux académiques qui se sont penchés et ont interrogé les faits constitutifs de cette période pourtant fondatrice pour la discipline de l'histoire des arts de l'Afrique. L'article de Jean-Louis Paudrat sur l'arrivée des œuvres africaines et leur réception en Occident est généralement considéré comme l'étude de référence sur le sujet¹. Il parut d'abord en anglais dans l'anthologie de 1984 *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, catalogue de l'exposition du même nom organisée par William Rubin et Kirk Varnedoe au Museum of Modern Art de New York. S'appuyant sur une riche documentation, Paudrat consacra de longs passages aux marchands d'art qui exercèrent une influence particulière durant les premières décennies du XX^e siècle. Néanmoins, à l'heure actuelle, il semble nécessaire de réexaminer et d'approfondir

¹. Jean-Louis Paudrat, « Afrique ». *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*. Paris : Flammarion, 1987, p. 125-175.

ces informations. D'un point de vue pratique d'abord, de nombreuses archives privées sont devenues accessibles au cours des vingt dernières années, ce qui permet désormais de compléter ou de modifier l'histoire narrée par Paudrat au début des années 1980. Ensuite, d'un point de vue théorique, il n'est plus possible aujourd'hui d'appréhender la réception des arts de l'Afrique en Occident dans le cadre étroit du primitivisme, contexte auquel cette histoire a été, pendant trop longtemps, systématiquement associée².

Si la reconstruction historique réalisée par Paudrat reste à de nombreux égards toujours valide, le débat violent provoqué par cette exposition, et la conception du « primitivisme » développée à cette occasion, poussa la communauté académique, en particulier anglo-saxonne, à définir d'autres voies possibles à l'étude de la réception occidentale des arts africains³. Comme son titre l'annonçait, cette exposition avait pour objectif de mettre en évidence les « affinités » plastiques entre les œuvres caractérisées de « tribales » et celles d'artistes modernes. L'historien de l'art Jack Flam souligna le fait que cette perspective déclencha un débat culturel et de société dépassant largement le domaine de l'histoire de l'art, que Rubin et Varnedoe étaient loin d'avoir anticipé⁴. En particulier, le critique Thomas McEvelley et l'anthropologue James Clifford é mirent de sévères critiques quant aux prises de position de l'exposition, développées également dans son catalogue. Ils condamnèrent la vision sans appel qui y était exprimée d'une division insurmontable entre un « nous » occidental et les « autres ». McEvelley attaqua ainsi l'exposition, annonçant

². Voir les textes fondateurs : Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, 1^{re} éd. New York : Harper, 1938 ; Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*. Cambridge et Londres : The Belknap Press of Harvard University Press, 1967, rééd. 1986 ; Jean Laude, *La Peinture française et « l'art nègre », 1905-1914*. Jean-Louis Paudrat (éd.). Paris : Klincksieck, 1968, rééd. 2006 ; William Rubin, « Modernist Primitivism. An Introduction ». *'Primitivism' in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York : Museum of Modern Art, 1984, p. 1-81.

³. Par exemple, James Clifford, « Histories of the Tribal and the Modern ». *Art in America* 17 (avril 1985), p. 164-215 (pour la traduction française, voir James Clifford, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1996) ; Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago : University of Chicago Press, 1989. Marianna Torgovnick, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago : University of Chicago Press, 1990. Susan Hiller, *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. Londres et New York : Routledge, 1991.

⁴. Jack Flam et Miriam Deutch, *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*. Berkeley : University of California Press, 2003, p. 18.

qu'elle « illustr[ait], sans en avoir consciemment l'intention, les limites bornées de notre vision du monde, et les modes de réflexivité quasi autistiques de la civilisation occidentale lorsqu'il s'agit des rapports au culturellement Autre⁵ ». Clifford, quant à lui, renchérit : « [...] 'découvrir' l'art tribal, à cette échelle et dans cette logique, c'est admettre comme allant de soi l'hégémonie de l'Occident, inhérente à l'époque coloniale et néo-coloniale⁶. »

Clifford s'en prit surtout au manque de recul critique de la proposition initiale de l'exposition. Il affirma que « raconter l'histoire de la reconnaissance de l'art africain par le modernisme, dans ce contexte élargi, soulèverait des questions ambiguës et troublantes sur l'appropriation esthétique de l'autre non occidental, les problèmes de la race, du genre et du pouvoir⁷ », et regretta l'absence totale de ce type de questionnement. Dans le cadre de cette exposition, il transparaissait pourtant que la circulation d'idées – des artistes dits « primitifs » vers les artistes modernes – pouvait être comparée à la circulation des matières premières des populations colonisées vers les pays industrialisés. Ces réflexions faisaient en partie écho au texte fondateur du théoricien Edward Said⁸ dans lequel était exprimée une opinion similaire concernant la perception occidentale de l'Orient, qu'il décrivait comme porteuse d'un discours raciste et impérialiste dissimulé derrière un certain romantisme.

Encore aujourd'hui, l'exposition « 'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern », peut être considérée comme un évènement charnière, tant par les critiques occasionnées que par le changement dans la manière d'appréhender les arts non occidentaux qui en découlèrent. Cette prise de conscience, aussi indispensable qu'elle ait été, fut paradoxalement responsable de l'interruption des recherches faites sur toute une partie des faits historiques néanmoins essentiels à l'établissement de ces modes de pensée.

⁵. Thomas McEvelley, « Doctor, Lawyer, Indian Chief, 'Primitivism' in 20th Century Art at the Museum of Modern Art in 1984 ». *Artforum* 23 (novembre 1984), p. 54-60, rééd. dans Flam et Deutch 2003, p. 335 : «[...] it illustrates, without consciously intending to, the parochial limitations of our world view and the almost autistic reflexivity of Western civilization's modes of relating to the culturally Other ».

⁶. Clifford 1996, p. 198.

⁷. *Ibidem*.

⁸. Edward Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. Londres : Penguin, 2001 [1^{re} édition 1978].

Si la réception occidentale des arts africains est désormais perçue dans un cadre dépassant celui de son implication dans le développement des avant-gardes occidentales, ce sont les études critiques donnant une large part aux interrogations sur la manière même d'envisager l'histoire des arts africains qui ont désormais une place prépondérante dans la pratique de cette discipline. Cette remise en question permanente de points théoriques pourtant largement établis dans d'autres domaines de l'histoire de l'art est telle qu'il est, à l'heure actuelle, difficile de s'engager dans un travail comme le nôtre sans s'interroger à chaque instant sur son implication dans le vaste paysage critique de l'histoire occidentale des arts de l'Afrique.

Il est néanmoins difficile de dissocier l'intérêt pour les arts de l'Afrique développé par les membres de l'avant-garde durant la première décennie du XX^e siècle de la naissance d'un marché pour ces arts, les deux phénomènes étant intimement connectés. D'une part, nous le démontrerons, la promotion des objets africains au rang d'objets d'art se fait largement dans le cadre des publications et expositions organisées par les membres de l'avant-garde, qu'ils soient marchands, critiques, ou artistes. D'autre part, il est frappant de constater que, parmi les premiers marchands à avoir fait commerce d'œuvres africaines, tous étaient, avaient été ou, du moins, se considéraient artistes. Joseph Brummer suivit une formation de sculpteur, Robert J. Coady étudia la peinture à Paris, Marius de Zayas fut un caricaturiste inventif et réputé, Paul Guillaume se considérait peintre, et au tournant du siècle Charles Vignier fit partie du groupe de poètes symbolistes, aux côtés du critique d'art et nouvelliste Félix Fénéon, avant de se reconvertir dans le commerce d'objets d'art. Par ailleurs, et de manière différente pour chacun d'eux, leur proximité avec les cercles de l'avant-garde participa au développement de leur intérêt pour les objets africains qui apparaissaient alors dans ces cercles. Là, ces œuvres étaient appréciées pour leur seule valeur esthétique : dégagées de tout contexte historique, dépourvues de récit narratif, et ayant un sujet inconnu du spectateur occidental, elles offraient une alternative vivifiante à l'art occidental.

L'historienne de l'art italienne Adalgisa Lugli souligna le renouvellement des significations attribuées à un même objet par le biais de son inclusion dans une collection, reprenant à son compte un constat de Jean Baudrillard selon lequel « l'objet pur, dénué de fonction, ou abstrait de son usage, prend un statut strictement subjectif :

il devient objet de collection⁹ ». La collection est le contexte privilégié d'un regard neuf, offrant un nouvel angle pour l'appréciation esthétique d'une œuvre. Prenant pour exemple la statuaire grecque, Lugli décrit l'une des constantes du collectionnisme comme étant celle d'« extraire un objet de son contexte, en le réinventant pour un usage différent ». Elle continua : « On peut même aller jusqu'à dire que le dépaysement de l'objet, privé de ses racines, est une condition idéale pour faire affluer de nouveaux sens de lecture. Ainsi les sculptures grecques sont, en grande partie, dépouillées de leur destination sacrée lorsqu'elles passent à Rome [...] ce qui accentue énormément l'aspect d'une jouissance uniquement esthétique de ces œuvres¹⁰. » Il est frappant de constater à quel point ces propos peuvent s'appliquer aux phénomènes liés à l'appréciation des objets africains hors de leur contexte originel.

Aussi l'attrait pour la nouveauté des formes pouvait-il être combiné à l'attrait pour un certain mystère : les œuvres apparaissant vierges de sens laissaient place à de nouvelles interprétations. Si le regardeur occidental n'en saisissait pas le sens originel, il pouvait néanmoins y projeter une Afrique imaginée, un monde inconnu, souvent ingénu, offrant ainsi la possibilité d'un accès à une simplicité et une naïveté perdues que les premiers collectionneurs pensaient percevoir dans ces objets. Comme l'historien de l'art américain Robert Goldwater le formula, à travers les yeux des artistes de l'avant-garde, les œuvres africaines devenaient les réceptacles d'une large part de « subjectivité, d'emphase mal interprétée et de spéculations romantiques¹¹ ». Cette forme d'appréciation se situait à un point de tension et d'équilibre que Jack Flam plaça judicieusement entre la condescendance et la nostalgie d'un passé plus proche de la nature¹². Ces deux sentiments, mélange de certitude d'une supériorité morale et de paternalisme pour le premier, et association du mode de vie des peuples non occidentaux avec l'enfance de l'humanité pour le second,

⁹. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*. Paris : Gallimard, 1968, p. 121.

¹⁰. Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*. Paris : Adam Biro, 1998, p. 38.

¹¹. Goldwater 1967, rééd. 1986, p. 274-275.

¹². Jack Flam, *Modernist Primitivism: The Heart of the Matter*. Intervention lors du colloque « African Art & the Politics of Representation », The Phillips Collection, Washington, DC, 13-14 novembre 2009.

trouvent leurs sources dans l'idéologie impérialiste, dont l'intérêt était bien entendu de mettre en avant et d'exacerber les différences et la dichotomie entre le « sauvage » et le « civilisé ».

Ainsi, les premières études concernant les arts de l'Afrique émergèrent parallèlement à l'implantation d'une gouvernance coloniale en Afrique, gouvernance qui définit de nouvelles frontières territoriales et développa un mode de classification des peuples dont la mesure de base était l'« ethnie ». Par conséquent, la mission initiale d'une histoire des arts de l'Afrique fut d'identifier et de classer les productions artistiques de ce continent en utilisant ce nouveau cadre colonial, tout en y appliquant la notion occidentale de « style ». Parallèlement, l'influence de la méthodologie anthropologique développée au XIX^e siècle renforça cette approche selon laquelle le « style » d'une œuvre pouvait être identifié à une attribution « ethnique » particulière. Ces deux concepts étaient perçus comme des entités fermées, hermétiques aux influences extérieures et aux changements historiques. Ce paradigme, au sujet duquel l'historienne de l'art américaine Sidney Kasfir appliqua l'expression « One Tribe – One Style » (« une tribu – un style »), ignorait entièrement la flexibilité inhérente à chacun de ces concepts, et n'accordait aucune place à la créativité individuelle des artistes du continent africain¹³.

Les premières décennies du commerce des arts africains virent la cristallisation de cette relation entre le « style » et l'« ethnie », et les propriétaires de galeries commerciales eurent une part de responsabilité dans la formation et la longévité de ce type de classification. Ils furent en effet parmi les premiers à appliquer, utiliser et diffuser l'emploi de cette terminologie peu adaptée au vaste champ des arts de l'Afrique. Dès 1930, le théoricien allemand Carl Einstein prévenait de la nécessité de différencier les « styles » de leurs attributions culturelles : « Il nous semble que la classification en zones [*sic*] de cultures est insuffisante, étant donné que les différentes couches culturelles et ethniques

¹³. Sidney Littlefield Kasfir, « One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art ». *History in Africa* 11 (1984), p. 163-193. Voir aussi Roy Sieber et Arnold Rubin, *Sculpture of Black Africa. The Paul Tishman Collection*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1968 ; Barbara E. Frank, « Open Borders: Style and Ethnic Identity ». *African Arts* 20, n° 4 (août 1987), p. 48-90 ; Patrick R. McNaughton, « African Borderland Sculpture ». *African Arts* 20, n° 4 (août 1987), p. 76-92 ; et récemment Susan E. Gagliardi, *Senufo Unbound: Dynamics of Art and Identity in West Africa*. Milan : 5 Continents Editions, 2014.

de l'Afrique se superposent et se croisent. La culture africaine n'est pas assez simple pour que ce schéma puisse lui suffire¹⁴. » Cette prédiction n'empêcha pas la classification systématique des œuvres africaines à l'intérieur d'une grille prédéfinie qui marqua de manière indélébile le champ de l'histoire occidentale des arts de l'Afrique. Malgré les efforts fournis par les chercheurs depuis plus de trente ans pour repenser ces définitions arbitraires, les arts africains sont toujours classés, étudiés, exposés, vendus et collectionnés selon cette approche.

Il est important de s'interroger sur le rôle du marché et des marchands dans la mise en place de ces catégories et leur propagation. À l'aube du XX^e siècle, la structure des galeries d'art, flexible grâce à leurs proportions modestes et aux décisions prises, la plupart du temps, par un seul individu, facilitait la promotion de talents et d'idées nouvelles. Dans ces espaces, les galeristes pouvaient réagir presque instantanément aux tendances émergentes. Ce fut le cas de l'intérêt pour les arts africains. En comparaison, les musées apparaissaient alors comme les dépositaires d'un art académique, et – en ce qui concerne les musées ethnographiques – comme la face publique d'une politique nationale impérialiste. En octobre 1909, le poète et critique d'art Guillaume Apollinaire avait déjà conscience de la dichotomie existant entre l'art montré dans les musées et les tendances nouvelles qui florissaient ailleurs. Dans son article « Sur les musées » publié dans *Le Journal du soir*, il critiqua ainsi les modes d'exposition « des œuvres d'art de certaines contrées, de certaines colonies [...] conservées qu'à titre de curiosité, de documents, pêle-mêle parmi les objets les plus vulgaires, les plus communs et parmi les productions naturelles de leurs régions » au musée d'Ethnographie du Trocadéro et s'exclama : « Comme toujours, les musées sont en retard sur le goût¹⁵. »

Dans le contexte qui est le nôtre, se concentrer sur un petit groupe de marchands et propriétaires de galeries ne signifie pas simplement en établir la biographie, mais surtout en étudier les pratiques commerciales, désigner les œuvres qui passèrent entre leurs mains, et définir les réseaux qu'ils créèrent, devenant ainsi les maillons souvent fondateurs d'une chaîne de circulation des œuvres. Igor Kopytoff, dans son important texte *The Cultural Biography of Things: Commoditization as*

¹⁴. Carl Einstein, « À propos de l'exposition de la galerie Pigalle ». *Documents*, vol. II, n° 2, 1930. Paris : Jean-Michel Place, rééd. 1991, p. 104.

¹⁵. Guillaume Apollinaire, « Sur les musées ». *Le Journal du soir*, 3 octobre 1909.

*Process*¹⁶, insista sur le fait que les objets, tout comme les individus, vivent plusieurs existences successives et proposa de prendre en considération les « biographies culturelles » des objets. Et en effet, la circulation des œuvres, qui commence dès leur lieu de production et continue bien après leur arrivée en Occident, les propulse à travers une succession de déplacements géographiques, sémantiques, mais aussi de valeur. Ainsi, c'est par les nombreuses relocalisations des objets africains – par exemple le passage de nombreux objets des vendeurs d'*ethnographica* des villes portuaires d'Europe aux étagères des galeries privées des capitales artistiques – qu'opéra l'un des éléments constitutifs du commerce des arts de l'Afrique : la galerie commerciale comme espace de transformation artificielle d'objets, perçus jusqu'alors comme de simples curiosités ou documents ethnographiques, en œuvres d'art.

Les efforts fournis ici pour suivre au plus près le parcours d'un certain nombre d'œuvres, établissant autant que possible les réseaux qui les menèrent d'Afrique en Occident mais surtout leur trajectoire en Europe et aux États-Unis, rejoignent certaines préoccupations que Carl Einstein, une fois de plus, avait été le premier à souligner : la nécessité de considérer les arts de l'Afrique dans le cadre de leur contexte historique. En 1930, il affirma : « On traite encore aujourd'hui l'immense sujet de l'art africain plus sommairement que l'histoire de l'art de n'importe quelle ville européenne. Pourtant, il faut traiter cet art historiquement, et non plus seulement le considérer sous le seul point de vue du goût et de l'esthétique¹⁷. » Ce n'est que dans les années 1970 qu'une telle discussion réapparut dans les réflexions liées à l'étude des arts africains, lorsque l'historien de l'art René Bravmann insista sur l'importance d'étudier la dimension historique inhérente à toute œuvre africaine. Dans ses écrits, il réfléchit à la manière dont les historiens de l'art se doivent de prendre appui sur les œuvres pour comprendre l'histoire tout autant que l'inverse. Il déclara : « Nous devons [...] nous faire les biographes des [...] objets mêmes : leur naissance, leurs vies (publiques ou privées) et même leurs morts réclament notre attention, puisque leurs carrières sont non seulement des sources essentielles, mais

¹⁶. Igor Kopytoff, « The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process ». *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspectives*. Arjun Appadurai (éd.). Cambridge : Cambridge University Press, 1986, p. 64-91 (trad. fr. à paraître en 2019 aux Presses du réel).

¹⁷. Einstein 1930, p. 104.

elles sont l'essence même de l'histoire de l'art¹⁸. » Alors que l'intention originelle de Bravmann était de pousser les chercheurs à regarder les œuvres africaines dans le cadre de leur contexte culturel d'origine, il est possible de considérer cette phrase dans un sens plus large. Elle peut, en effet, tout autant s'appliquer aux œuvres ayant été transportées à l'extérieur des frontières du continent africain, poussant ainsi les historiens de l'art à suivre au plus près et à connaître au mieux la vie occidentale des objets. Que l'on considère les trajectoires des objets africains – de leur lieu de production aux galeries des marchands d'art de Paris ou de New York – comme leur mort ou le commencement d'une seconde existence, elles font, quoi qu'il en soit, partie intégrante des biographies de ces objets.

Afin de narrer l'histoire de la circulation et de la consommation des objets africains des deux côtés de l'Atlantique des années 1900 aux années 1920, et de réévaluer le rôle joué par les propriétaires de galeries privées dans le processus de valorisation de ces œuvres, notre étude sera divisée en quatre chapitres.

Dans le premier chapitre, nous nous concentrerons sur le développement du marché qui précéda celui de l'*objet d'art* africain, c'est-à-dire celui de l'objet ethnographique en provenance d'Afrique. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, ces objets furent considérés comme des objets de consommation, tout comme l'étaient à cette même époque l'ensemble des biens et des terres africaines¹⁹. Nous nous arrêterons sur plusieurs exemples précis pour illustrer notre propos, en particulier celui de l'entreprise allemande J.F.G. Umlauff, qui fit commerce d'objets ethnographiques à partir de 1868.

Le second chapitre sera consacré au Hongrois Joseph Brummer, premier marchand, établi d'abord à Paris puis à New York, à avoir

¹⁸. René A. Bravmann, *Open frontiers: The Mobility of Art in Black Africa*. Seattle : Published for the Henry Art Gallery by the University of Washington Press, 1973 ; René A. Bravmann, *Seeking the Sense in History: Art Historians in Africa*. Vancouver : Tantalus Research, 1981, p. 128 : « We must [...] become biographers of [...] objects themselves: their birth, their lives (public and private) and even their deaths require our attention, for their careers are not only primary documents but the essential life blood of art history. »

¹⁹. La célèbre phrase de Léopold II, roi des Belges, est en cela particulièrement représentative de l'attrait des denrées comme des terres africaines : « Je ne voudrais [...] laisser échapper une bonne occasion de nous procurer une part de ce magnifique gâteau africain. » Cité par Robert Cornevin, *Histoire du Zaïre : des origines à nos jours*. Bruxelles et Paris : Hayez ; Académie des sciences d'outre-mer, 1989, p. 143.

mêlé dans ses magasins antiquités grecques ou égyptiennes, tableaux modernes, œuvres médiévales, et objets d'Afrique, d'Océanie et des Amériques. Suivant de près son parcours et le développement fulgurant de ses activités commerciales, nous étudierons les outils qu'il utilisa afin de contribuer largement au basculement de l'objet ethnographique africain à l'œuvre, ainsi qu'à la mise en circulation de nombreuses œuvres africaines en Europe occidentale.

Le troisième chapitre sera guidé par une perspective transatlantique. Celle-ci nous permettra de suivre le va-et-vient des objets africains entre l'Europe et les États-Unis à partir de 1914, dans le contexte particulier de l'apparition des avant-gardes européennes aux États-Unis. En revisitant le développement de l'axe commercial entre Paris et New York dans le contexte des arts de l'Afrique, nous nous attarderons sur les marchands responsables de la diffusion, de la circulation et de la promotion des objets africains en France d'une part, entre la France et les États-Unis d'autre part, puis aux États-Unis seuls : Paul Guillaume, Marius de Zayas, Robert J. Coady, Joseph Brummer et Charles Vignier. Nous nous attarderons aussi sur une spécificité américaine : la réappropriation des œuvres africaines par la communauté afro-américaine, et leur réinterprétation dans ce nouveau contexte de ralliement identitaire.

Le quatrième chapitre sera dédié à une étude de cas – celui de la collection d'œuvres africaines réunies par l'avocat américain John Quinn entre 1915 et 1923. Cet ensemble de quarante objets, vendu à Quinn précisément par les marchands que nous aurons suivis dans les chapitres précédents, illustre la construction d'un pedigree occidental pour les arts de l'Afrique et la place essentielle de la photographie dans le processus d'appropriation des objets africains en Occident. Cette collection est par ailleurs représentative des genres d'œuvres africaines disponibles à New York pendant ces années décisives pour le développement du marché des arts africains.

En rétablissant les étapes de cette histoire, procédant parfois de la micro-histoire, au croisement de l'histoire coloniale, des collections, du marché, et de l'histoire du goût, ce livre propose aussi de réévaluer les concepts utilisés en histoire de l'art depuis des décennies pour parler de la réception des arts de l'Afrique. Ce n'est qu'une fois ces concepts établis, et leur caractère profondément européen-centré accepté, que l'on pourra proposer une approche spécifique et appropriée à ces objets mêmes.