

PLAIDOYER POUR UNE HISTOIRE DES ARTS ANCIENS D'AFRIQUE

Claire Bosc-Tiessé

Éditions de Minuit | « Critique »

2020/5 n° 876-877-878 | pages 482 à 496

ISSN 0011-1600

ISBN 9782707346384

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-critique-2020-5-page-482.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de Minuit.

© Éditions de Minuit. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Plaidoyer pour une histoire des arts anciens d'Afrique

- | | |
|---|---|
| <p>Cécile Fromont
<i>L'Art de la conversion</i>
<i>Culture visuelle chrétienne</i>
<i>dans le royaume du Kongo</i></p> | <p>Dijon, Les Presses du réel,
coll. «Œuvres en sociétés»,
2018, 338 p.</p> |
| <p>Gaëlle Beaujean
<i>L'Art de cour d'Abomey</i>
<i>Le sens des objets</i>
Préface de Catherine Coquery-
Vidrovitch.</p> | <p>Dijon, Les Presses du réel,
coll. «Œuvres en sociétés»,
2019, 483 p.</p> |
| <p>Laurick Zerbini
<i>L'Afrique noire en vitrine</i>
<i>Lyon 1860-1960</i>
Préface de Claude Prudhomme.</p> | <p>Paris, Hémisphères/
Maisonneuve et Larose,
2019, 397 p.</p> |
| <p>Yaëlle Biro
<i>Fabriquer le regard</i>
<i>Marchands, réseaux et objets d'art</i>
<i>africains à l'aube du xx^e siècle</i></p> | <p>Dijon, Les Presses du réel,
coll. «Œuvres en sociétés»,
2018, 407 p.</p> |

Se consacrer à l'histoire «ancienne» de l'Afrique pose quantité de problèmes méthodologiques. Les documents sont peu nombreux au regard d'un si vaste continent dans un champ temporel très large. Mais les difficultés sont aussi d'un autre ordre. Si l'histoire d'un livre, de la recherche initiale jusqu'à son arrivée sur les tables des libraires, est rarement simple, il est des domaines des sciences humaines et sociales où les obstacles semblent plus nombreux encore. Jusqu'à récemment, il était très difficile de faire paraître en France des essais d'*histoire* des arts d'Afrique, qu'on les dise anciens ou pré-contemporains, précoloniaux, classiques ou

traditionnels. Peu de publications voyaient le jour en dehors des catalogues d'exposition, dont la parution est liée à la politique des musées plus qu'à l'actualité de la recherche dans les universités et les laboratoires. Et celles qui y parvenaient restaient le plus souvent cantonnées dans des collections ou chez des éditeurs spécialisés – L'Harmattan, Sésia –, suscitant rarement l'intérêt en dehors de leur champ. D'autres initiatives éditoriales ont tenté une mise en valeur des recherches sur les arts africains. La revue *Arts d'Afrique Noire*, née en 1972, s'était aussi lancée dans la publication d'ouvrages ; mais elle s'est éteinte en 2004. Plus récemment, depuis 2006, les Éditions des Cinq Continents mènent une politique de publication continue *via* leur collection « Visions d'Afrique ». Toutefois, le découpage ethnique qu'elle affiche – avec des volumes intitulés *Bamana*, *Yoruba*, *Lobi*, *Igbo*, etc. –, indique, certes, aux lecteurs au premier coup d'œil que l'on est dans la catégorie « arts africains¹ », mais ne contribue pas à faire envisager le développement des formes artistiques dans leur historicité. Au contraire, elle les maintient dans une sorte de présent atemporel dont on se rend compte aujourd'hui qu'il est, le plus souvent, un présent du xx^e siècle ou de la seconde moitié du xix^e siècle.

Plusieurs publications récentes tranchent avec cet état des lieux, à plusieurs titres : tout d'abord parce qu'elles associent l'art et l'histoire, ensuite parce qu'elles ne sont plus confinées dans des maisons d'édition et des collections ayant fait de l'Afrique leur spécialité. Ce franchissement des frontières éditoriales est-il le présage d'une conversation à parts égales entre l'étude des formes de l'art occidentales et africaines (et de l'inclusion des spécialistes de ces dernières dans les débats sur l'art) ? C'est ce que l'avenir nous dira. Si les contextes de l'édition et de l'exercice de la recherche ont changé au cours des soixante dernières années – depuis les années 1960 et la thèse de Jean Laude, restée inédite, en passant par celle de Laurick Zerbini, soutenue en 1998, et publiée vingt ans après –, on saisit ici quelques-unes des difficultés de la publication de la recherche universitaire dans ce domaine, d'autant plus quand la démarche est historique. Si la situation

1. On ne relancera pas ici le débat terminologique sur arts « tribaux », « primitifs », « premiers », etc.

française est loin d'être unique, ces parutions montrent aussi comment le monde de l'édition donne ses chances à un champ du savoir en construction. À compter des années 1960, deux collections ont fait référence en histoire de l'art, tout au moins pour l'étudiant comme aux yeux d'un large public de non-spécialistes : «L'Univers des formes», chez Gallimard et «L'art et les grandes civilisations», aux éditions Mazenod. Les livres parus sous leurs pavillons pourraient donner l'impression de résumer le mouvement qui s'est opéré pendant la seconde moitié du xx^e siècle, qui aurait été celui de la prise en charge des objets africains par l'ethnologie, à leur prise en considération par l'esthétique – soit, traduit sur le plan institutionnel : du musée de l'Homme au musée du Quai Branly. Ces ouvrages, abondamment illustrés en couleur, étaient écrits par des intellectuels reconnus et consacrés par ces publications comme des «spécialistes renommés». Dans «L'Univers des formes», collection imaginée par Malraux, l'Afrique fut confiée à Michel Leiris et Jacqueline Delange, piliers du musée de l'Homme, qui firent paraître *Afrique noire. La création plastique* en 1966. «L'art et les grandes civilisations» avait été créée l'année précédente, en 1965 ; mais c'est seulement vingt ans plus tard que l'éditeur ajoutait lui aussi *L'Art africain* à sa collection, volume commandé à Jacques Kerchache, l'initiateur du musée du Quai Branly, à Jean-Louis Paudrat et surtout au philosophe Lucien Stéphan, auteur de l'essentiel de l'ouvrage, mais aussi à Françoise Stoullig-Marin². Cette lecture binaire de l'histoire de la pensée et des institutions, opposant approche ethnologique et approche esthétique, fut ravivée dans les années 2000 pour justifier l'ouverture du musée du Quai Branly, mais elle ne résiste pas à un examen attentif. En témoignent d'ailleurs ces deux livres qui avaient plus d'un point commun dans leurs approches. Les mondes qu'ils reflétaient n'étaient pas en opposition – comme l'illustre bien la situation, à leur interface en quelque sorte, du travail de Jean Laude.

2. J. Kerchache, J.-L. Paudrat et L. Stéphan, *L'Art africain*, avec la contribution de F. Stoullig-Marin, Paris, Mazenod, 1988 ; réédité en 2008 par l'éditeur devenu Citadelles & Mazenod, avec une préface de G. Viatte, responsable de la mission de préfiguration du musée du Quai Branly.

Dans les *Écrits sur l'art* de Jean Laude qui viennent d'être réunis sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac et de Jean-Louis Paudrat³, les quatre articles (sur vingt-et-un) portant sur l'Afrique privilégient la facette de son travail consacrée au questionnement esthétique. Même quand celui-ci est ancré dans une «lecture ethnologique» qui pense la production des formes dans le fonctionnement des sociétés⁴, le propos reste très général. Pour pouvoir saisir de manière globale la réflexion qu'il a élaborée sur les arts d'Afrique, il faudra retourner à sa thèse de troisième cycle, *La Statuaire du pays dogon (contribution à l'esthétique des arts soudanais)*, soutenue en 1964 et restée inédite. En revanche, dans un article programmatique paru dans les *Annales* en 1959⁵, Jean Laude insistait sur la nécessité de croiser histoire, archéologie et études sur l'art. Nous remettrions aujourd'hui en cause le bien-fondé d'un certain nombre de ses propositions, à voir toutefois comme des pistes à explorer, mais l'article révélait, à la fois en creux et en clair, un état des connaissances et des débats. Surtout, en soulignant dans une revue emblématique de la réflexion historique le *besoin d'histoire* des études sur l'art africain, ainsi que la nécessité d'une meilleure compréhension des processus artistiques, Jean Laude appelait de ses vœux une réorientation dont, soixante ans après, nous entrevoyons peut-être les prémisses.

Dans *Les Arts de l'Afrique noire*, publiés dès 1966 au Livre de poche, Jean Laude mettait en œuvre le projet annoncé, faisant là une part argumentée à l'histoire de l'art. Il a pourtant fallu attendre la dernière décennie pour voir paraître des travaux en nombre plus significatif. D'abord sur l'Éthiopie, souvent considérée – à tort ou à raison – comme lieu d'une histoire singulière et autonome, à l'écart du reste

3. Voir ici même l'article d'Évelyne Toussaint sur cette récente réédition.

4. «Lecture ethnologique de l'art», *Les Sciences humaines et l'Œuvre d'art*, Bruxelles, La Connaissance, 1969, p. 177-208, notes p. 254-258; réédité dans J. Laude, *Écrits sur l'art*, textes réunis sous la direction de L. Bertrand Dorléac et de J.-L. Paudrat, suivi éditorial: L. Piccioni, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

5. J. Laude, «En Afrique Noire: Arts plastiques et Histoire», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 14^e année, n° 4, 1959, p. 640-661.

du continent ; mais aussi sur le royaume du Kongo ou celui du Danhomè. De ces ouvrages denses, résultant d'années de travail, impossible de faire le tour ici. On s'intéressera donc plutôt aux méthodes mises en place et aux manières dont y est produite une histoire des objets africains. Issus de projets aux objectifs différents, d'importance diverse par rapport au sujet qui nous occupe – l'histoire des arts anciens, ou pré-contemporains, d'Afrique – ces livres témoignent en tout cas d'un frémissement nouveau.

L'art du royaume du Kongo : jouer des temporalités

C'est le cas notamment de *L'Art de la conversion. Culture visuelle chrétienne dans le royaume du Kongo* de Cécile Fromont, aujourd'hui professeure à Yale. Issu d'une thèse soutenue à Harvard et d'abord publié en anglais en 2014, cet ouvrage se consacre à la production artistique dans le royaume du Kongo et chez ses voisins de la fin du xv^e siècle, à partir du moment où ses souverains choisissent de se convertir au catholicisme et où l'on commence à disposer de sources écrites (produites d'abord par les Portugais mais aussi par les Kongo), jusqu'à la fin du xix^e siècle et plus précisément 1885, quand la Conférence de Berlin marque officiellement le début du partage colonial contemporain. L'histoire de ce royaume dément donc le paradigme habituel qui associe colonisation et conversion imposée, et *L'Art de la conversion* décrit comment les élites ont adopté et transformé des objets, et dans quelles conditions politiques, sociales et religieuses elles ont utilisé et manipulé ces nouveaux éléments culturels. Le livre retrace avec précision les transformations socio-politiques qui se succèdent alors dans cette région d'Afrique et montre comment les productions artistiques, kongo ou occidentales, y prennent part et en rendent compte. Pour décrire les modalités de création, l'auteure identifie des « espaces de corrélation » – qui peuvent être de différentes natures : objets (croix, statues, épées, textiles, etc.), rituels (chrétiens et danses guerrières) ou motifs (comme celui de la croix utilisé avant l'arrivée du christianisme) –, où se modèlent et se recomposent les formes, les significations, les identités⁶. De fait, l'adoption du

6. On pourra très utilement lire en parallèle les deux volumes de

catholicisme ne se fait pas non plus sans heurt, ni sans reflux, et la recomposition de la culture du royaume est également politique ; les partisans de différents bords s'empruntent tout autant qu'ils s'opposent.

Pour analyser ces processus, l'auteure croise les différents documents qui sont à sa disposition, confrontant les objets du royaume du Kongo aux gravures et peintures réalisées par les Européens – au premier chef, les recueils d'aquarelles des missionnaires capucins italiens, et plus particulièrement le *Missionne in pratica* qui, exécuté aux environs de 1750 par Bernardino d'Asti pour un public italien, donne vue sur la vie du royaume du Kongo⁷. Cécile Fromont se confronte ainsi à un exercice toujours délicat : l'utilisation des images faites par les Européens pour écrire l'histoire des rois du Kongo. Elle montre les interactions entre élites kongo et artistes européens pour la production de ces images, notamment pour la création des armoiries du royaume Kongo et leur réutilisation dans les frontispices de recueils de gravures publiés en Occident. Soulignant les va-et-vient, les emprunts, les transformations, elle déplace les frontières entre documents présentés comme endogènes et documents réputés exogènes.

C'est cependant dans la manière dont elle « travaille le temps » que réside l'apport méthodologique le plus important de Cécile Fromont. Si elle ouvre son livre sur la politique d'Afonso I^{er} Mvemba a Nzinga (r. 1509-1542), inaugurale et fondatrice par la synthèse que le roi opère entre le christia-

Geoffroy Heimlich (*Le Massif de Lovo. Sur les traces du royaume de Kongo*, Oxford, ArcheoPress, 2017, 2 vol.) qui part d'un inventaire précis des peintures et sculptures rupestres pour aborder des questions similaires.

7. Pour mieux comprendre et pleinement apprécier l'usage qu'elle en fait dans ce livre, on ne saurait trop recommander de lire en parallèle l'article « Collecting and translating knowledge across cultures: Capuchin missionary images of early modern Central Africa, 1650-1750 », dans D. Bleichmar et P. C. Mancall (éd.), *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2011, p. 134-154, p. 311-315. C. Fromont y fait l'exégèse de ces recueils et de leurs avatars, des gravures qui en sont issues et qui ont servi, séparément, d'illustrations à d'autres récits de l'époque moderne sur le royaume du Kongo.

nisme et la tradition kongo et les nouvelles bases qu'il donne à son royaume, et si elle le clôt par un chapitre sur le XIX^e siècle, elle multiplie tout au long de l'ouvrage les allers-retours dans le temps et l'espace. Faisant des incursions dans les États voisins pour expliquer ce qui se passe au Kongo, elle propose surtout, et c'est une première, une analyse détaillée des modalités et des productions matérielles et culturelles issues de la rencontre entre le Kongo et l'Europe (la couronne du Portugal, avant tout; l'Italie, à travers les religieux capucins à qui le pape confie la mission au Kongo; dans une moindre mesure, les Hollandais), et au-delà avec le Brésil, où arrivent les esclaves en provenance d'Afrique centrale et où ont lieu d'autres contacts diplomatiques avec l'Europe.

Cela met par exemple en lumière ce qu'il faut voir dans certaines créations artistiques européennes à destination du public européen, comme les tapisseries des Gobelins dont une reproduction figure sur la couverture du livre. Ou plutôt, qui il faut voir : des envoyés du gouverneur de Soyo, portraiturés par Albert Eckhout au Brésil entre 1637 et 1644; des huiles offertes par le gouverneur hollandais du Brésil à Louis XIV et réutilisées pour servir de modèle de « roi maure » à partir de la fin des années 1680. Mais surtout, l'auteure analyse des objets qui sont soit des emblèmes de pouvoir soit des objets religieux issus de l'histoire des XVI^e-XVIII^e siècles, collectés au XIX^e ou au XX^e siècle, et que l'on ne peut pas dater précisément en l'état actuel de la recherche, contrairement à ce qui a parfois été trop vite fait. Se détachant de l'impératif de dater les objets pour les situer avant tout dans leur contexte de production, Cécile Fromont montre comment, et pourquoi, l'analyse d'une culture visuelle sur une longue période ne permet pas une meilleure datation, tout en identifiant des étapes dans l'histoire de cette culture visuelle. Jouant donc de la chronologie, elle revient à meilleur escient sur les modes d'inscription de ces objets dans le temps. C'est ce qu'elle fait notamment pour les épées d'apparat fabriquées au Kongo jusqu'au XIX^e siècle, suivant un modèle ibérique en vogue aux XV^e-XVI^e siècles, et dont rien ne permet en fait de préciser la datation, à l'exception des rares exemplaires trouvés en fouille et pour lesquels la strate archéologique donne une date butoir au XVIII^e siècle. Effectivement, les fabricants et les utilisateurs les ont souhaitées archétypales des origines du

royaume Kongo chrétien et ont perpétué la production d'un modèle ancien. C'est aussi la longue durée de son étude qui permet à Cécile Fromont de mettre en lumière l'histoire d'une notion centrale dans la culture de cette région, celle de *nkisi*, « choses saintes ». Enrichie et transformée au cours des siècles en confrontation avec les différentes vagues de missionnaires, cette notion s'incarne à partir de la fin du ^{xix} siècle dans des objets religieux aux formes variées et notamment dans des sculptures anthropomorphes ou zoomorphes. Hérisées de lames et de clous, elles apparaissent alors aux yeux des Européens comme l'exemple même de ce qui serait purement africain, alors qu'elles sont issues, sous cette forme, de plusieurs siècles d'emprunts et de transformations, montrant les méandres des constructions culturelles.

L'art de cour d'Abomey : la création d'objets royaux

Si *L'Art de cour d'Abomey*, *Le sens des objets* traverse lui aussi quatre siècles d'histoire, du ^{xvii} siècle à nos jours, Gaëlle Beaujean fait des choix différents, tant pour ce qui est du traitement des sources que du rapport au temps. C'est de manière séparée, dans deux parties distinctes du livre, qu'elle analyse sources exogènes et sources endogènes – ces dernières puisées dans les enquêtes historiques et ethnologiques de ses prédécesseurs et complétées par les investigations qu'elle a menées chez les descendants des familles d'artistes pour la préparation de l'exposition « Artistes d'Abomey », dont elle fut une des organisatrices en 2009 au musée du Quai Branly. Dans le présent ouvrage, issu d'une thèse menée en parallèle à ses responsabilités au musée et soutenue en 2015 à l'EHESS, elle livre une synthèse générale de la production artistique à la cour d'Abomey entre le ^{xvii} et le ^{xix} siècle, prenant en compte tout autant les objets disparus que ceux dispersés dans les collections occidentales ou conservés au musée historique d'Abomey.

L'ensemble fourmille d'informations et Gaëlle Beaujean expose scrupuleusement la manière dont elle a travaillé à Abomey, à la suite d'autres chercheurs, avec des descendants de la famille royale, devenus guides ; ou auprès d'historiens amateurs liés aux collèges vodou et collecteurs d'artefacts. Toutefois, elle compile les récits oraux comme écrits sans les

passer au crible de la critique textuelle ni revenir sur leurs différences de nature, leurs objectifs, la situation de ceux qui les énoncent, non plus que sur les modalités de la transmission de l'histoire et des mémoires. Ainsi, si elle marque bien quelques étapes dans cette histoire longue de trois siècles et souligne les quelques éléments datés dont elle dispose, les données de la documentation restent trop souvent pensées comme valables pour toute la période étudiée.

Gaëlle Beaujean revient ensuite sur un certain nombre de questions déjà abordées, mais traitées jusqu'ici par le biais de documents européens. Elle se penche sur toutes les modalités de « contacts », reconstituant la trame des relations dans lesquelles interviennent, avec leurs objectifs propres, acteurs étatiques, économiques et religieux, précisant la nature de ces interactions et les modalités d'acquisition des objets en fonction des contextes. Il faut d'abord noter que si mention est faite de quelques rares objets qui pourraient se rapporter au dernier quart du XVIII^e siècle, les plus anciens objets royaux préservés aujourd'hui datent plus certainement du règne de Ghézo (1818-1858) ou – ce sont les plus nombreux – de la seconde moitié du XIX^e siècle. De manière sous-jacente, Gaëlle Beaujean fait apparaître la place de ces objets dans ces échanges et ce qu'ils sont pour les différents acteurs. Elle met en évidence les spécificités d'un art de cour profondément inscrit dans un système religieux, à savoir une forme singulière de vodou. De leur vivant, mais plus encore après leur mort, les rois y tiennent une place cruciale, selon des processus auxquels participent des objets. À partir des modalités de la commande royale, de la transformation du statut des objets, une fois leur commanditaire décédé, et de leur conservation, elle montre le sens du terme « patrimoine » dans le contexte très spécifique des productions liées à la fonction royale, du moment où les souverains de la ville d'Abomey prennent les rênes du royaume du Danhomè jusqu'à la prise de la ville par les armées françaises en 1894.

À ces artefacts étaient souvent adjoints des crânes humains qui furent par la suite séparés des parties sculptées à différentes étapes de leur cheminement vers les musées français. C'est effectivement la spécificité du travail de Gaëlle Beaujean que de traiter à parts égales l'histoire de ces objets en Afrique et en France. Continuant l'histoire des objets dan-

homéens dans les musées français à partir de 1878, de leurs mouvements et de leurs présentations, elle montre quels sont les types d'objets acquis et les contextes des transferts. Elle établit ainsi une histoire complexe des provenances des différentes sortes d'objets d'Abomey conservés dans le monde et appelés à faire patrimoine dans les collections⁸, au-delà même des «objets royaux». Cette dernière catégorie, en effet, se complexifie après la capture de Béhanzin, quand les ateliers royaux commencent à en fabriquer des copies, sous l'impulsion initiale du roi Agoli-Agbo (r. 1894-1900), mais à destination des nouveaux colons.

C'est par ailleurs de l'anthropologie de l'art que Gaëlle Beaujean se réclame résolument. Bien différente de l'ethnologie de l'art à laquelle Jean Laude s'était essayé, elle se réfère avant tout à la notion d'agentivité d'Alfred Gell et à celle de biographie des objets d'Igor Kopytoff. Elle s'interroge aussi sur ce que serait une description ethnologique des objets, par distinction de leur description esthétique, sans envisager – théoriquement – de combiner ces approches, ce qu'elle pratique toutefois dans les faits. Son questionnement sur les catégories de classification ethnique des objets remet en cause, à juste titre, l'appellation *fon* pour les objets de la ville d'Abomey, dont elle a montré qu'elle était un carrefour. En revanche, elle n'explique pas comment il faut comprendre le concept de style ethnique qu'elle utilise par ailleurs (style haoussa, style yorouba, etc. qui se côtoieraient justement à Abomey). Indubitablement, cet ouvrage foisonnant appelle d'autres écrits où l'auteure, à partir des éléments qu'elle a rassemblés ici, développerait ses méthodes attributives, le fonctionnement des ateliers sur lesquels elle a enquêté, etc.

Les arts anciens de l'Afrique au musée

L'art de cour d'Abomey se conclut par le récit des évolutions muséales parisiennes depuis les années 1980, que Gaëlle Beaujean aborde en témoin. Ce récit participe à sa

8. Ces objets toutefois ne sont pas référencés (sauf ceux, une vingtaine, que montrent les illustrations). Souhaitons que soit un jour publié l'inventaire de quatre cents objets, resté inédit, qui figurait en annexe de la thèse de G. Beaujean.

lecture des transformations des significations assignées aux objets au regard du contexte dans lequel ils se trouvent conservés et/ou exposés. Quant à eux, les livres de Laurick Zerbini et de Yaëlle Biro s'éloignent plus nettement de l'histoire à proprement parler des objets pré-contemporains pour plonger dans ce qui se trame lors de leur acquisition et de leur entrée, soit sur le marché de l'art, soit dans les vitrines du musée, au cours de la deuxième moitié du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle. Les types d'objets acquis vont façonner une idée de l'art et du patrimoine africains. Sont alors créés des corpus d'objets étudiés ou à étudier, auxquels on aurait tort de se limiter pour l'étude des sociétés concernées (comme le montrent les travaux de Cécile Fromont et de Gaëlle Beaujean), mais qu'il faut pourtant aborder en tant que tels : faire une histoire globale des objets exige d'explicitier les biais de perception et de connaissance.

Dans *L'Afrique noire en vitrine. Lyon 1860-1960*, Laurick Zerbini, enseignante-chercheuse à l'université de Lyon 2, tourne l'attention habituellement portée à Paris vers Lyon, dont sont étudiées en détail les opérations commerciales, missionnaires et politiques liées à la conquête et à la vie coloniale. Analysant la presse généraliste et missionnaire, les archives des chambres de commerce, des musées et des différentes institutions lyonnaises, Laurick Zerbini identifie le moment d'arrivée des objets et décrit les trajectoires des collections qui se font et se défont sur un peu plus d'un siècle. Étudiant la manière dont les objets sont montrés dans les expositions et les collections, elle observe surtout de quoi ils sont investis par les différents acteurs, et restitue leur place – parfois très marginale – dans le jeu colonial et les opérations commerciales. Car, à l'évidence, présenté à côté de quelques autres objets du Gabon dans une exposition de la Chambre de commerce dont le but essentiel est de montrer des objets manufacturés et des matières premières susceptibles d'être exportées ou importées, un reliquaire orné d'une tête sculptée ne saurait revêtir le même sens que dans une exposition missionnaire, ou dans une galerie parisienne ou new-yorkaise.

Cette perspective lyonnaise fait l'un des intérêts d'une recherche pionnière qu'il faudra mener dans d'autres régions : elle permet d'appréhender les modalités de consti-

tution du patrimoine africain – ou de ce qui est aujourd'hui désigné comme tel –, et aide à voir comment il s'est défini. D'une institution à l'autre, les mouvements d'objets ont été extrêmement nombreux, avec ce que cela implique de pertes d'informations, ou même d'objets. Laurick Zerbini souligne combien il est difficile de retracer leur parcours, fût-ce dans le seul espace lyonnais. Mais ne pourrait-on pas reprendre les archives et inventaires qu'elle fait ici connaître pour présenter des biographies d'objet? Même au prix de lacunes, pour ne pas dire de béances dans le récit, ne faudrait-il pas tenter de reconstituer leur trajet, inverse, jusqu'aux rivages africains, voire au-delà, pour cerner plus précisément les sociétés dans lesquelles les acquisitions ont eu lieu?

Près de vingt ans se sont écoulés entre l'achèvement de la thèse de Laurick Zerbini, en 1998, et la publication de son livre. Dans l'intervalle, le paysage muséal lyonnais a changé. Dans son épilogue, l'auteure revient très utilement sur les mouvements de collections à Lyon, qu'elle a suivis depuis la création des cinq musées lyonnais dans la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'à la reconfiguration, toujours en cours, des espaces culturels missionnaires et l'inauguration du musée des Confluences en 2014. Elle souligne que, dans ce dernier musée, organisé par thématiques, les objets africains apparaissent certes pour illustrer les sujets de société, mais – c'est symbolique – ne sont convoqués ni pour parler des récits d'origine du monde ni pour faire valoir la création contemporaine. Ajoutons que tout ancrage temporel est absent : s'agissant de ces objets africains, l'histoire ne fait pas partie des disciplines que le musée entend croiser. Et c'est bien là l'épilogue de cette histoire muséale lyonnaise, retracée au long d'un livre qui montre comment une catégorisation des objets en fonction de leur usage et de leur origine géographique s'est élaborée et a, de fait, perduré.

L'Afrique noire en vitrine. Lyon 1860-1960 fait parfois écho à *L'Art de cour d'Abomey*, montrant comment une image – toutefois contrastée – du Danhomè a été diffusée pour justifier les opérations coloniales. De plus, la lecture que fait Laurick Zerbini de la création d'objets d'art chrétien, au sein de l'atelier Hountoundji dans le Dahomey colonial des années 1920-1940, se place en regard des recherches de Gaëlle Beaujean sur cette même famille, pour un profit

mutuel. À partir des collections lyonnaises, Laurick Zerbini propose en effet un chapitre sur la création d'art africain chrétien au xx^e siècle en Afrique de l'Ouest, mais le lecteur perçoit toutefois moins que pour le xvi^e siècle la manière dont cela participe à l'élaboration d'une société. On peut néanmoins lire ce chapitre comme un prolongement du livre de Cécile Fromont, pour montrer des conditions de «l'art de la conversion» très différentes de ce qui se passe au xvi^e siècle en raison de la modification des rapports de force. Croiser ces lectures fait d'ores et déjà apercevoir l'intérêt qu'il y aura à l'avenir à combiner plus étroitement les résultats et approches de ces travaux.

C'est plus spécifiquement à partir des archives des marchands que, pour sa part, Yaëlle Biro, aujourd'hui conservatrice au Metropolitan Museum of Art de New York, s'est attachée à montrer la circulation des objets africains en Europe, puis vers les États-Unis. Dans son ouvrage, *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du xx^e siècle*, issu de sa thèse soutenue en 2010 à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, elle met en évidence la manière dont les «bois» ethnographiques ont été progressivement distingués pour finalement accéder au statut d'objets d'art. Pour ce faire, elle se penche sur leur désignation dans les inventaires, les actes commerciaux et les expositions ; elle suit leur parcours, pièce par pièce, chez des marchands, d'abord pourvoyeurs d'objets ethnographiques en gros (la famille Umlauff) ou brocanteurs devenus antiquaires (les frères Brummer). Les recherches sur la réception de l'art africain en Europe et aux États-Unis sont avant tout une histoire de l'Occident, comme le souligne l'auteure, après Susan Vogel et d'autres. À la différence des travaux publiés jusque-là sur le sujet, Yaëlle Biro tient néanmoins à garder une histoire de l'Afrique en perspective et a posé pour cela des pierres d'attente.

Explorant le fonctionnement des réseaux d'acquisition marchands, depuis le milieu du xix^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, elle explore systématiquement la question des modalités de l'approvisionnement en objets sur le continent africain même. C'est pour les périodes les plus anciennes qu'elle trouve le plus de réponses – et en premier lieu, dans le fonctionnement de la société commerciale

Umlauff. Basée à Hambourg, celle-ci développe une branche consacrée au commerce d'objets ethnographiques, en provenance d'Afrique notamment, mais aussi de toute « terre lointaine ». Le commerce de ces objets est principalement destiné aux musées, et d'abord aux musées allemands, mais il s'étend aussi aux États-Unis. Pour cela, la maison Umlauff met en place et couche par écrit ses procédures de travail, détaillant ce qu'elle acquiert, et dans quels lieux. Pour traiter les milliers d'objets concernés, elle imprime des catalogues organisés par régions et illustrés de photographies. Répondant à la demande directe ou indirecte émanant des musées ou des expositions commerciales, les Umlauff maîtrisent toute la chaîne : depuis l'acquisition, qu'ils documentent donc, jusqu'à la mise en exposition, notamment par la création de dioramas. Ce faisant, ils participent largement à l'élaboration du discours scientifique et à la « fabrique du regard » sur ces objets. Quant à Joseph Brummer, avant la Première Guerre mondiale et son départ pour New York, il achète d'abord à des revendeurs parisiens. Étendant peu à peu son réseau en Europe, il se fournit notamment chez Umlauff, transformant en objets uniques des pièces qu'il extrait de lots. En Belgique et en Grande-Bretagne, il se tourne vers les marchands qui contrôlent le commerce des objets issus des guerres coloniales, alors que son successeur sur la place parisienne, Paul Guillaume, en appelle, lui, aux administrateurs coloniaux. Par la suite et jusqu'aux années 1950, galeristes et collectionneurs se rendent eux-mêmes en Afrique : les archives deviennent alors de plus en plus laconiques et les traces de ces approvisionnements se perdent.

*

Au terme de son travail, Yaëlle Biro cite Christopher Steiner qui associait le goût pour les arts africains à un goût occidental de la (re)découverte de l'Afrique, fondé sur des cycles d'amnésie collective. Les livres dont il a été question ici, part émergée de ce qui repose dans les bibliothèques universitaires, œuvrent contre cet oubli. Il est rare, pour des raisons qui ne tiennent pas seulement à eux, que les chercheurs persévèrent après leur thèse dans l'étude des arts anciens de l'Afrique. Il faut espérer que les auteures présentées ici pour-

suiront et approfondiront leurs travaux. Ces thèses, soutenues entre 1998 et 2015 et publiées aujourd'hui, apportent aussi des éléments de connaissance solidement étayés qui viennent fort à propos éclairer le présent débat sur la restitution des objets africains aux pays concernés. Ces histoires sur le temps long montrent *in fine* la complexité de trajectoires que la notion univoque de « restitution » tend parfois à écraser. Nous ne saurions par ailleurs oublier que la reconnaissance en Occident des objets africains comme relevant de la sphère de l'art s'est opérée de manière condescendante, ainsi que Yaëlle Biro le souligne dans sa conclusion. De même, faire une histoire, ou tout au moins faire reconnaître une historicité ou des historicités aux objets africains – à commencer par le simple caractère d'avoir été produits à un moment donné, avec des héritages, éventuellement en rupture avec ceux-ci, et d'avoir traversé les époques –, a sans aucun doute ses biais et il faudra nous interroger à ce propos. En attendant, comme le disait Jean Laude en 1959 dans les « Arts anciens du pays dogon⁹ », commençons par ce que l'on ne sait pas. Surtout, osons dire une histoire faite d'absences et de questionnements, qui a au moins le mérite de poser des jalons pour une réflexion future.

Claire BOSC-TIÉSSÉ

9. *Cahiers du Musée de poche*, n° 3, 1959, p. 1-12; réédité dans J. Laude, *Écrits sur l'art*, op. cit.