

Paul Guillaume (1891-1934) : le semeur français de l'art « nègre »

*Mémoire sur les écrits de ce chaînon humain entre l'art « nègre » et l'art
moderne occidental au début du vingtième siècle*

Marinissen, W. (Wouter) | S4383133 | Bachelorwerkstuk Cultuurkunde Frans | 25-8-2016
Radboud Universiteit Nijmegen | Romaanse Talen & Culturen (Frans)
Begeleider: Prof. dr. Alicia C. Montoya | Tweede beoordelaar: Dr. Marc Smeets

Résumé

Cette étude porte sur la façon dont le marchand et collectionneur d'art Paul Guillaume (1891-1934) a (re)présenté dans ses écrits l'art « nègre » en relation avec l'art moderne occidental. Le premier chapitre donne une image de la complexité de la notion du « primitif » et du discours orientaliste par lequel Guillaume est régi. Le deuxième chapitre porte sur la manière dont Guillaume se présente et se positionne comme un « connaisseur » dans le champ artistique. Dans le troisième chapitre il s'agit de la (re)présentation par Guillaume de l'art « nègre » comme une source d'inspiration pour l'art moderne occidental. En général, ce mémoire se focalise sur les stratégies rhétoriques et métaphores que Paul Guillaume a utilisées pour (re)présenter l'art « nègre » dans ses écrits.

Table des matières

Introduction	3
I - L'ambiguïté du « primitif »	7
1.1 « l'Autre »	8
1.2 L'exotisme	10
1.3 Supériorité versus infériorité	11
1.4 Une base fertile	13
II - Un « connaisseur » notable	15
2.1 « Capital social »	15
2.2 « Connaisseur »	19
III - L'énergie fertile de l'art « nègre »	26
3.1 Le rôle de la nature	26
3.2 La fertilité de l'art « nègre »	30
Conclusion	35
Bibliographie	38

Introduction

Les Africains étaient en vogue à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle. Ils se trouvaient dans les « zoos humains », dans les « villages nègres », où ils ont été exhibés dans des pavillons coloniaux. Cette exhibition des indigènes colonisés permet à l'Europe de se glorifier de sa suprématie sur le reste du monde.¹ En effet, les « nègres » exhibés faisaient un grand contraste avec les palais abondamment décorés qui servaient de symbole de l'Occident. De cette façon, ils ont été considérés comme des « primitifs », des sauvages, des hommes incultivés. Un tel « village nègre » reconstruit était l'une des attractions les plus aimées par le grand public pendant les expositions coloniales ou universelles. Il y avait un village africain pendant l'Exposition Universelle de 1889 à Paris. Bien des gens l'ont visité, parmi lesquels plusieurs artistes. Leur intérêt s'explique par le fait qu'on trouvait dans ces villages aussi beaucoup d'objets d'art. Or, c'est sur ces objets d'art africains que porte le présent mémoire.

L'un de ces artistes, qui s'intéressaient à l'art africain, était Paul Gauguin (1848-1903). Mais Gauguin n'était pas comme les autres. Il avait une attitude positive à l'égard des peuples non-occidentaux et « primitifs ». En effet, Gauguin croyait au mythe du « bon sauvage », ou à l'idéalisation de l'homme à l'état de nature. Pour lui, l'homme qui vit une vie primitive est l'incarnation de ce « bon sauvage ». Cette admiration se retrouve dans le fait qu'il a acheté deux statuettes *minkissi* du Congo [fig. 1] pendant cette Exposition Universelle de 1889. Cet achat montre non seulement son intérêt pour ces objets non-occidentaux, mais marque aussi sa reconnaissance plastique à l'égard d'art non-occidental. Cet événement constitue la naissance du « primitivisme » moderne dont Gauguin est pour ainsi dire le père, le fondateur, ou plutôt le précurseur. Depuis lors, ces curiosités africaines ont de plus en plus été considérées comme de vrais objets d'art.

Ceci est un peu remarquable, puisque bien avant le tournant du siècle le Musée d'Ethnographie du Trocadéro, ouvert au public en 1882, avait déjà rassemblé une collection considérable d'objets océaniens et africains.² En outre, on pouvait trouver une bonne quantité de sculptures africaines dans les magasins de curiosités. Les objets tribaux se trouvaient donc déjà sur le marché et dans les musées parisiens des dizaines d'années avant que les artistes

¹ « Expositions », <http://www.deshumanisation.com/phenomene/expositions>, (consulté le 16 avril 2016).

² RUBIN, William (sous la direction de), *Le primitivisme dans l'art du XXe siècle - Les artistes modernes devant l'art tribal* (1984 ; cat. d'exposition, New York, MoMA), trad. française, Paris, Flammarion, 1987, p.11.

modernes n'aient commencé à s'en préoccuper. L'art tribal n'était pas du tout un trésor enfoui.

Cependant, il a été « découvert » plus tard. L'une des raisons possibles pour cela est la mutation survenue dans la nature de l'art moderne entre 1906 et 1908. La « découverte » de l'art africain a eu lieu quand l'état des recherches contemporaines l'a rendue nécessaire.³ Cet art tribal se trouvait à la base de la nouvelle esthétique dans l'art moderne occidental. Cette nouvelle tendance artistique s'oppose aux conventions académiques. La simplicité des formes plastiques est entre autres l'un des éléments de cette nouvelle esthétique. Grâce à ce nouvel intérêt bien des artistes, tels que les Fauves Henri Matisse et André Derain, ont commencé à acheter quelques sculptures depuis 1906, car elles possèdent des traits caractéristiques qui correspondent aux idées artistiques modernes. De cette façon, cette croissance de l'intérêt artistique pour ces objets africains a aussi provoqué un changement de la position des marchands d'art. Tout le champ artistique a été bouleversé.

L'un des marchands qui a bien anticipé sur cette nouvelle tendance est Paul Guillaume (1891-1934). Ce collectionneur d'art appartenait à la nouvelle génération de marchands dont les activités étaient étroitement liées à la création des artistes qu'ils exposaient. Guillaume se trouvait au sein du champ artistique parisien. Il était une cheville ouvrière, car il avait sa propre revue *Les Arts à Paris* et sa propre galerie que bien des artistes fréquentaient. De plus, Guillaume a organisé quelques expositions, non seulement d'art moderne, mais aussi d'art océanien et africain. Il était le promoteur de deux manifestations : *La Première exposition d'art nègre et d'art océanien* [fig. 2], à la galerie Devambez, du 10 au 31 mai 1919 et *La Fête Nègre*, à la Comédie des Champs-Élysées, le mardi 9 juin 1919 à 21h30.⁴

Outre ces expositions, Guillaume révèle son enthousiasme pour l'art « nègre » dans sa revue *Les Arts à Paris*. Dans le numéro 4, publié le 15 mai 1919, il parle de l'origine de sa découverte dans son article « Une esthétique nouvelle. L'art nègre » qui accompagne les deux manifestations mentionnées ci-dessus. Guillaume revient également dans plusieurs autres publications sur sa rencontre avec l'art tribal. Il ne cherche pas à être le premier, comme il en témoigne dans une interview avec le critique d'art Tériade : « [...] Frank Haviland, Henri Matisse, Picasso, Derain, Braque, Vlaminck et d'autres peintres s'étaient épris de l'art nègre

³ RUBIN, William (sous la direction de), *Le primitivisme dans l'art du XXe siècle - Les artistes modernes devant l'art tribal* (1984 ; cat. d'exposition, New York, MoMA), trad. française, Paris, Flammarion, 1987, p.11.

⁴ GIRAUDON, Colette (sous la direction de), *Les Arts à Paris chez Paul Guillaume, 1918-1935*, (1993 ; cat. d'exposition, Paris), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 31.

dont ils avaient senti la profonde plasticité. »⁵ Dans l'un de ces articles américains, « A Mark of Progress », publié en 1925, Guillaume dit également qu'il était obligé de vendre des peintures de Picasso pour acheter des sculptures nègres.⁶ Guillaume, ensuite, a servi de fournisseur à de nombreux artistes qui se sont intéressés à l'art nègre. Il s'est lié d'amitié entre autres avec l'écrivain Guillaume Apollinaire et l'historien d'art Thomas Munro, deux hommes avec qui il partage une passion commune pour l'art nègre. Ses amitiés ont abouti à des collaborations artistiques. Guillaume a par exemple écrit avec Munro de 1926 à 1929 un ouvrage intitulé *La sculpture nègre primitive*. Son ami Thomas Munro était d'origine américaine, tout comme le Docteur Albert C. Barnes, un défenseur ardent de la cause de l'art nègre. Il appartenait aussi au réseau social de Guillaume qui a même visité la Fondation Barnes, fondée en 1922 par Barnes, en Pennsylvanie. Pendant cet unique séjour, Guillaume a donné le 4 avril 1926 une conférence en anglais sur *La sculpture nègre et l'art moderne*. De cette façon, ce marchand d'art était également au niveau international un promoteur de l'art nègre, un rôle qui était très important durant sa vie.

Tous ces écrits de Paul Guillaume reflètent le point de vue de Guillaume par rapport à l'art nègre. Il y développe l'idée de l'apport de l'art nègre dans le renouvellement des thèmes et des formes de l'art contemporain du monde occidental.⁷ Ce qui est frappant, c'est que ces écrits n'ont pas encore été analysés en détail. C'est pourquoi c'est l'heure de faire cela, car ils valent la peine d'être étudiés. En effet, les écrits de Guillaume sont de plusieurs manières intéressants. Dans la présente recherche, nous allons nous focaliser sur deux aspects, deux thèmes, de quelques-uns de ses écrits. Ces approches sont englobées dans un cadre plus général, à savoir la relation entre l'art africain et l'art moderne présentée dans les écrits suivants qui sont déjà passés en revue : l'article « Une esthétique nouvelle. L'art nègre » (1919) publié dans la revue *Les Arts à Paris*, le texte *La sculpture nègre et l'art moderne* (1926) qui a été lu lors de la conférence à la Fondation Barnes et l'ouvrage *La sculpture nègre primitive* (1929) qui a été écrit en collaboration avec Thomas Munro. La question centrale que nous avons posée pendant la lecture et l'analyse de ces écrits est également notre question de recherche, à savoir :

De quelle manière Paul Guillaume a-t-il (re)présenté dans ses écrits l'art « nègre » en relation avec l'art moderne ?

⁵ TÉRIADE, « Nos enquêtes : Entretien avec Paul Guillaume », feuilles volantes jointes à *Cahiers d'art*, n° 1, 1927.

⁶ GUILLAUME, Paul, « A Mark of Progress », *Journal of the Barnes Foundation*, n° 1, avril 1925.

⁷ GIRAUDON, Colette (sous la direction de), *Les Arts à Paris chez Paul Guillaume, 1918-1935*, (1993 ; cat. d'exposition, Paris), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 34.

Afin de trouver une réponse à cette question de recherche, nous allons également nous focaliser sur les stratégies rhétoriques que Guillaume utilise dans ses écrits pour présenter ses connaissances et idées. Il est important d'étudier les éléments sociaux qui ont eu de l'influence sur la manière dont Guillaume parle de l'art « nègre ». C'est pourquoi nous introduirons une sous-question :

Quelles stratégies rhétoriques Paul Guillaume utilise-t-il en parlant de l'art « nègre » ?

Dans cette étude, nous essayerons de trouver une réponse à ces questions en analysant deux thèmes récurrents dans les écrits de Paul Guillaume. Cependant, afin de les analyser d'une manière correcte, il est important de constituer un cadre théorique. Dans ce cadre, qui constitue le premier chapitre de ce mémoire, nous allons étudier le primitivisme, un « mouvement » théorique qui porte sur la représentation du monde « oriental », de l'Autre (auquel appartient l'Afrique) dans le monde occidental, et en particulier en France. Nous allons nous focaliser également sur la théorie de Saïd qui porte sur l'orientalisme. C'est le discours autour des objets tribaux, les traditions de représentation de l'Afrique, qui est l'élément principal dans le cadre théorique. En nous basant sur ce cadre, nous allons analyser deux thèmes. Le deuxième chapitre de ce mémoire portera sur le premier thème, à savoir la présentation de Paul Guillaume de lui-même comme un « connaisseur » dans le domaine des arts plastiques « nègres » et modernes. C'est que sa position dans le milieu artistique a influencé son discours sur l'art « nègre » et les stratégies rhétoriques qu'il a utilisées pour accentuer l'importance de son discours. Pour indiquer et préciser cette position et ces stratégies nous utiliserons les théories du sociologue Pierre Bourdieu (1930-2002). Le troisième chapitre traitera du deuxième thème : le rôle de l'art « nègre » comme source fertile pour l'art moderne au début du vingtième siècle. Nous allons discuter ces deux thèmes en analysant non seulement le contenu des écrits de Guillaume, mais aussi son langage et son style. Dans la conclusion de cette étude, nous allons relier les deux thèmes afin de donner une réponse aux deux questions mentionnées ci-dessus.

I - L'ambiguïté du « primitif »

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, l'intérêt pour les objets tribaux a influencé l'art français au tournant du dix-neuvième siècle. On parle aujourd'hui du « primitivisme » dans le domaine des arts plastiques modernes pour englober cet intérêt. Pour définir ce phénomène, l'historien d'art William Rubin utilise la description suivante : « Le primitivisme est l'intérêt marqué par les artistes modernes pour l'art et la culture des sociétés tribales. »⁸ Dans des interviews bien des artistes de la première moitié du vingtième siècle ont parlé de cet art et de son influence sur leur œuvre. Georges Braque a dit par exemple que « les masques nègres aussi [lui] ont ouvert un horizon nouveau. Ils m'ont permis de prendre contact avec des choses instinctives, des manifestations directes qui allaient contre la fausse tradition, dont j'avais horreur. »⁹ Cette influence n'était pas uniforme, elle « s'exercera d'autant de manières qu'il y eut de peintres pour la recevoir et l'accepter. »¹⁰ Tous les artistes français de cette période utilisent les objets d'une autre manière. Cependant, ils ont une chose en commun, parce que tous ces hommes ont un point de vue qui est occidental, qui est basé sur les règles de la vie en société du monde occidental. Dans ce chapitre, qui fournira le cadre théorique du reste de notre mémoire, nous allons étudier les idées globales qui se cachent derrière l'intérêt occidental pour l'art africain au début du vingtième siècle. En outre, il est important d'étudier comment l'Afrique a été représentée dans le monde occidental.

Un terme paradoxal : « primitif »

Le primitivisme est un phénomène complexe. Outre le fait qu'il s'exerce de plusieurs manières différentes, cet intérêt artistique est basé sur une grande variété d'aspects. La notion dérive du mot « primitif », qui est à son tour un mot difficile à définir. Ce terme permet de nombreuses interprétations. En général, ce mot réfère à quelqu'un ou à quelque chose moins complexe, ou moins avancé, que la personne ou la chose à laquelle on le compare.¹¹ De cette façon, « primitif » est un terme paradoxal, parce qu'il réfère à une chose d'une grande

⁸ RUBIN, William (sous la direction de), *Le primitivisme dans l'art du XXe siècle - Les artistes modernes devant l'art tribal* (1984 ; cat. d'exposition, New York, MoMA), trad. française, Paris, Flammarion, 1987, p.1.

⁹ BRAQUE, Georges, propos cités par Dora Vallier, dans « Braque, la peinture et nous », *Cahiers d'art*, 29, n° 1-2, oct. 1954, p. 14.

¹⁰ CHALENDAR Pierrette et Gérard, « A PROPOS DE L'INFLUENCE DE « L'ART NEGRE » SUR LA PEINTURE FRANÇAISE D'AVANT-GUERRE : POUR UNE SEMIOLOGIE DES ARTS PLASTIQUES AFRICAINS », *Ethiopiennes* [en ligne], n° 42, 1985, (consulté le 24 avril 2016). URL : http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1054

¹¹ RHODES, Colin, *Primitivism and modern art*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 13.

simplicité, tandis qu'en même temps la définition de ce mot n'est pas tout à fait simple, car il en existe beaucoup. Le mot « primitif » est conventionnellement défini avec une connotation assez péjorative, dans le sens que sa définition globale ne comprend pas d'éléments liés à l'organisation, au savoir-vivre et à l'accomplissement technologique. Selon les anthropologues à la fin du dix-neuvième siècle, une société dite « primitive » a des caractéristiques qui sont opposées et hostiles au monde occidental.¹² Cet aspect de la différence se trouve dans l'une des explications du mot « primitif » et c'est pourquoi il sera traité ci-dessous. D'autres aspects, en alternance positifs et négatifs qui se trouvent dans le mot « primitif », suivront après.

1.1 « L'Autre »

Ce qui rend l'Afrique et l'art « nègre » intéressants, c'est que le continent et l'art se distinguent du monde occidental. L'Afrique est encore aujourd'hui souvent considérée comme un continent de plusieurs manières pauvre. Elle se compose des pays politiquement et économiquement « périphériques » qui dépendent de l'Europe et des États-Unis, c'est-à-dire du monde occidental. En fait, les pays développés constituent le centre économique et politique du monde entier. Ce sont par exemple la France et l'Angleterre qui avaient beaucoup de pouvoir mondial durant l'époque du colonialisme. Grâce à cette position dominante, ces pays européens pouvaient facilement annexer d'autres pays pendant cette période du colonialisme pour l'extension de leur propre territoire. Le désir occidental de conquérir et d'exploiter les pays africains a provoqué la naissance de plusieurs mythes, histoires, spéculations et fantaisies sur « l'Autre ». Plusieurs littérateurs ont théorisé le statut d'« Autre », parmi lesquels Edward Saïd et V.Y. Mudimbe. La théorie expliquée dans *Orientalism* (1978) de Saïd est fondamentale dans le domaine de l'orientalisme. C'est pourquoi nous allons nous focaliser sur cette théorie dans la partie suivante.

Dans son étude postcoloniale qui se trouve dans son ouvrage *Orientalism* (1978) Edward Saïd donne une réflexion sur l'orientalisme dont il dit le suivant dans son introduction :

Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction between 'the Orient' and (most of the time) 'the Occident'. Thus a very large mass of writers [...] have accepted the basic distinction between East and West as the starting point for elaborate theories, epics, novels, social

¹² RHODES, Colin, *Primitivism and modern art*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 15.

descriptions, and political accounts concerning the Orient, its people, customs, 'mind', destiny, and so on.¹³

Bien que la théorie de Saïd s'applique surtout au Moyen-Orient, le concept d'orientalisme est également pertinent pour les pays africains. C'est que l'idée globale de la théorie de Saïd ne se trouve pas dans la description de l'image de l'Orient. En fait, l'un des aspects fondamentaux de la théorie de Saïd est l'idée que l'Occident a *construit* lui-même une image de l'Orient. L'orientalisme d'après Saïd est donc une vision occidentale et ainsi subjective. Cette vision part de l'idée que l'Orient est conçu comme tout ce que l'Occident n'est pas. Tandis que l'Orient est irrationnel et non-civilisé, l'Occident est rationnel et cultivé. Selon Saïd cette différence imaginée par l'Occident lui permet de se définir : « The Orient has helped to define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience. »¹⁴ Pour ce théoricien « Orientalism is – and does not simply represent – a considerable dimension of modern political-intellectual culture, and as such has less to do with the Orient than it does with 'our' world. »¹⁵ L'Orient n'est donc pas le but de sa théorie. C'est la réflexion sur l'Occident et sur sa vision sur « l'Autre » qui est importante. De cette façon, la théorie de Saïd est également applicable à la conception occidentale des pays africains, puisque ces territoires ont été également annexés par des pays occidentaux pendant la période du colonialisme mondial. Ils appartiennent à « l'Autre », dans le sens que ces pays avec leurs cultures permettent également au monde occidental de définir sa propre identité qui se constitue grâce à la différence entre l'Occident et ses colonies.

L'Occident a utilisé cette opposition pour souligner sa supériorité : « The relationship between Occident and Orient is a relationship of power, of domination, of varying degrees of complex hegemony. »¹⁶ et « European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self. »¹⁷ De cette façon, l'orientalisme est selon Saïd « a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient. »¹⁸ Le contact avec les pays orientaux permet une autoréflexion et une (re)formation de l'identité du monde occidental. L'Occident est dans la période du colonialisme mondial, surtout depuis la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, considéré comme le centre du monde, où se trouvent la connaissance et l'éducation. L'hégémonie de la culture occidentale était un aspect important à cette époque-là. Dans son étude sur

¹³ SAID, Edward W., *Orientalism*, Londres, Penguin Books, 2003, pp. 2-3.

¹⁴ *Ibid*, pp. 1-2.

¹⁵ *Ibid*, p. 12.

¹⁶ *Ibid*, p. 5.

¹⁷ *Ibid*, p. 3.

¹⁸ *Ibid*.

l'orientalisme Saïd s'appuie également sur la théorie de Michel Foucault (1926-1984) qui part de l'idée que le rapport de force et de connaissance influence tout « discours », ainsi que le langage. Il est nécessaire pour ces rapports d'avoir un « Autre ». En décrivant « l'Autre » comme étant la partie inférieure, l'idée de dominer et de coloniser cet « Autre » semble permise pour l'Occident cultivé. La partie 1.3 de ce chapitre portera sur l'aspect de supériorité et infériorité.

Outre le fait que l'orientalisme accentue la supériorité du monde occidental, c'est en même temps que cette vision se base sur un certain intérêt pour « l'Autre ». Cela se manifeste également dans l'étude de Saïd. C'est que ce théoricien met dans son ouvrage aussi l'accent sur les aspects du monde oriental qui sont admirés dans l'Occident. Saïd parle par exemple de quelques écrivains, parmi lesquels Flaubert, qui avaient un certain intérêt pour la culture orientale. Dans ce même passage Saïd relie l'Orient au sexe.¹⁹ Tandis que l'Occident est considéré comme masculin, l'Orient est dans les œuvres de plusieurs écrivains occidentaux souvent associé à la féminité et également à la fécondité. Cet aspect de fertilité de « l'Autre » sera discuté dans la partie 1.4 de ce chapitre. Cet aspect spécifique de la théorie de Saïd montre que la vision occidentale n'est pas seulement négative à l'égard du monde oriental. L'orientalisme se base donc également sur un intérêt, une admiration, pour « l'Autre ». Cette idée se retrouve dans l'exotisme, un terme qui sera traité dans la partie suivante.

1.2 L'exotisme

Le fait d'être « l'Autre » ne veut donc pas automatiquement signifier quelque chose de négatif. Cela compte aussi pour les pays africains dont il existe une image idéale. L'Afrique, mais aussi l'Océanie et l'Orient, sont souvent considérés comme « exotiques », un mot qui attribue à la différence une valeur positive. Bien des gens utilisent cet adjectif pour désigner des éléments qui sont liés aux tropiques. Cependant, en ce qui concerne le domaine des arts, l'exotisme contient une signification plus complexe et profonde. Le mot exotisme vient du grec *exôtikos*. Cela signifie : « ce qui est étranger ou extérieur au sujet. »²⁰ Selon l'écrivain français Victor Segalen, qui avait fait des voyages en Chine et en Polynésie, l'exotisme est « la notion de différence ; la perception du Divers et la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même. »²¹

L'exotisme est donc un discours sur l'autre. Le sociologue Tzvetan Todorov écrit que l'exotisme est « un mode de relation à l'autre dont le postulat est que l'autre est

¹⁹ SAID, Edward W., *Orientalism*, Londres, Penguin Books, 2003, p. 188.

²⁰ FLÉCHET, Anaïs, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, n° 11, 2008, p. 18.

²¹ SEGALLEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 41.

essentiellement différent de soi. »²² L'ouvrage dans lequel il a écrit ceci porte le nom *Nous et les autres*. Ce titre implique aussi la différence entre le monde auquel Todorov appartient (l'Occident) et « l'Autre » (parmi lequel les pays africains). Cependant, Todorov établit une comparaison entre les deux au sein de laquelle les « Autres » sont jugés meilleurs que le monde occidental en raison même de leur différence. De cette façon, l'exotisme donne une valeur positive à la différence. Les aspects « exotiques » appartenant aux pays africains sont ainsi considérés comme des idéaux. Ces aspects sont divers : objets, pratiques, images, traditions, mœurs, discours, etcetera. « L'exotisme désigne des productions symboliques qui ont en commun d'évoquer un espace lointain. »²³ Ce caractère symbolique se manifeste par exemple dans la fonction de certains objets africain. L'allure affreuse, étrange et déformée, plutôt inhumaine des masques africains a parfois pour but de chasser les esprits malins. C'est grâce à cette fonction que Pablo Picasso a dit que les masques « n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques. »²⁴ Ces propos montrent que les artistes modernes admirent le caractère symbolique des éléments liés à l'exotisme.

1.3 Supériorité versus infériorité

L'exotisme éclaire le côté idéal de « l'Autre ». La différence est considérée comme une chose positive. Cependant, ce même contraste peut aussi être vu comme un défaut, comme nous l'avons déjà vu dans la partie 1.1 de ce chapitre. Dans ce cas-là, les civilisations « primitives » sont présentées comme non-cultivées, tandis que le monde occidental se compose des sociétés développées, civilisées, cultivées, intellectuelles. C'est pourquoi certains considèrent les pays occidentaux, tels que la France et l'Angleterre, comme des nations supérieures aux sociétés primitives. Cette idée revient dans la théorie de Charles Darwin (1809-1882), portant sur l'évolution de l'homme, qui se trouve dans son ouvrage *Origin of Species* (1859). Cette théorie constitue la base de nombreuses définitions anthropologiques et sociologiques du mot « primitif ». En ce qui concerne l'humanité, Darwin crée une sorte d'échelle sur laquelle il place l'homme dans un ordre ascendant selon son importance correspondant à la race.²⁵ Cette théorie consiste à penser que les sociétés se sont succédé selon un ordre rigoureux de perfectionnement croissant. Darwin utilise la notion de la théorie de la sélection naturelle qui offre un modèle avec lequel on peut décrire le processus de l'évolution. Darwin supposait que

²² TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine.*, Paris, Seuil, 2001, p. 356.

²³ MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 4.

²⁴ MALRAUX, André, *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 17-19.

²⁵ RHODES, Colin, *Primitivism and modern art*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 14.

l'évolution dépendait de la variation génétique. Elle procède par un processus de divergence, de la simplicité à la complexité.

Outre la théorie de Darwin, il existe également le darwinisme à échelle des sociétés entières. Cette doctrine politique évolutionniste suppose l'idée qu'il existe de la première enfance jusqu'à la maturité la même relation entre le développement psychologique et social de tout individu civilisé. Cela n'est pas seulement applicable à l'individu, mais aussi à chaque société civilisée. Dans ce cas, les races « primitives » sont présentées comme les rudiments du monde. Elles sont les évidences du passé du monde occidental. De cette façon, les sociétés « primitives » sont inférieures à celles de l'Europe et des États-Unis. D'une perspective occidentale, le monde occidental a produit la forme la plus développée de l'humanité. Sa supériorité intrinsèque se manifeste dans le fait que le monde occidental a augmenté son contrôle en annexant des pays lointains. La supériorité se trouve donc dans le colonialisme.

Les sociétés « primitives » ou tribales sont donc considérées comme des exemples visibles de l'humanité en enfance.²⁶ Elles sont des civilisations qui ont été pour ainsi dire freinées dans leur développement. Cette idée revient plus ou moins dans la théorie de l'ethnologue Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939). Il part de l'idée que les peuples tribaux ont un état primitif. Ils se distinguent des civilisations développées par une autre mentalité, à savoir la « mentalité primitive ». Cette idée d'un état d'esprit différant renforce l'image inférieure des sociétés primitives. Ultérieurement, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss (1908-2009) réaffirme l'idée d'une pensée distincte et différente. Il l'appelle « la pensée sauvage ».

Ce mot « sauvage » touche au terme « primitif » et revient dans bien des théories sur la représentation de l'Afrique. De cette façon, le philosophe et écrivain Valentin-Yves Mudimbe (1941-) utilise ce mot dans son ouvrage *The Invention of Africa* (1988) pour décrire des « fétiches », des objets africains dont on suppose qu'ils ont des capacités énigmatiques. Selon Mudimbe, les « fétiches » « [...] are "savage" in terms of the evolutionary chain of being and culture, which establishes a correspondance between advancement in the civilizing process and artistic creativity, as well as intellectual achievements. »²⁷ Dans le dix-huitième siècle, ces objets ont été introduits dans le cadre des arts plastiques comme des artefacts étranges. Les « fétiches » sont devenus des symboles de l'Afrique pendant l'époque du colonialisme. Ils sont souvent considérés comme des signes d'un état de barbarisme, donc encore l'idée des peuples non-civilisés. Bien des « fétiches » ont servi des attributs d'inspiration aux artistes

²⁶ RHODES, Colin, *Primitivism and modern art*, Londres, Thames and Hudson, 1994, p. 16.

²⁷ MUDIMBE, V.Y., *The Invention of Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 11.

modernes occidentaux au début du vingtième siècle. Sur ce rôle positif de ces objets africains porte la partie suivante.

1.4 Une base fertile

Nous avons vu que Darwin trouve que l'homme sauvage est un être ignoble. Cependant, le mot « sauvage » peut également être expliqué d'une façon positive. On utilise ce mot aussi pour désigner un lieu qui est resté vierge, qui est en parfaite harmonie avec la nature. De cette façon, être « sauvage » convient parfaitement au mythe du « bon sauvage » du philosophe Jean-Jacques Rousseau qui donne une image idéale de l'homme à l'état de nature. Dans ce sens, le monde des « sauvages » est une utopie. En fait, le fait que le mot « sauvage » implique l'idée de la virginité donne l'impression que ce mot touche à l'idée d'une certaine pureté. La simplicité qui se trouve dans le mode de vie et qui est aussi présente dans l'art des peuples tribaux, montre cette pureté. C'est une pureté des formes que les artistes modernes admirent et reproduisent dans leur œuvre.

De cette façon, l'art primitif constitue une base artistique dans laquelle puisent les artistes modernes. L'un de ces artistes modernes qui a visiblement utilisé les formes simples et pures des objets tribaux est Max Ernst (1891-1976). En comparant son œuvre *L'Oiseau-tête* (1934) [fig. 3] avec un masque africain *kinta-loniakê* de l'ethnie tusyan au Burkina-Faso [fig. 4], nous pouvons découvrir des caractéristiques communes. Ces ressemblances sont concrètes : « une tête plate et rectangulaire, une bouche horizontale rectiligne, de petits yeux ronds et une tête d'oiseau qui s'avance sur le front. »²⁸

Les « fétiches », tels que le masque *kinta-loniakê*, ne sont peut-être pas d'objets d'art dans leur contexte originaire, mais sont devenus des objets d'art grâce aux artistes modernes qui leur ont donné un caractère esthétique. Cela se manifeste dans le fait que ces artistes les utilisent pour (re)produire d'autres formes artistiques. Les « fétiches » se trouvent donc à la base de l'art moderne, de la nouvelle direction artistique. Ils sont les racines fertiles de cette nouvelle voie artistique, grâce à leurs caractéristiques simples et intrinsèques.

Le thème de la fertilité se trouve également dans la représentation de l'Afrique. Pour bien des artistes la source fertile de la vie humaine se trouve dans les pays africains où habitent les peuples « sauvages » et « primitifs » et où la pureté de la nature est encore un élément de la vie quotidienne. Dans le monde occidental, cette pureté n'est plus présente, elle se cache par exemple derrière les innovations technologiques. L'Afrique est le lieu où l'on

²⁸ RUBIN, William (sous la direction de), *Le primitivisme dans l'art du XXe siècle - Les artistes modernes devant l'art tribal* (1984 ; cat. d'exposition, New York, MoMA), trad. française, Paris, Flammarion, 1987, pp. 25-26.

peut toujours trouver la vie pure. Les peuples africains utilisent leur corps au lieu des machines pour créer des objets. Avec leurs mains, ils sont les créateurs des « arts premiers », des « arts primitifs », dans lesquels on trouve selon Paul Gauguin toujours « le lait nourricier ».²⁹ En outre, Gauguin dit : « Pour faire neuf, il faut remonter aux sources, à l'humanité en enfance. »³⁰ Quelques artistes modernes suivent ces idées de Gauguin. Ils se révoltent contre l'académisme et le naturalisme, mais cherchent en même temps dans l'art primitif les « immémoriaux », « l'Urmensch » et « l'Urnatur ».³¹ Et ces éléments purs et idéaux se trouvent dans le lieu d'enfance de l'humanité : l'Afrique.

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons dire que le mot « primitif » est ambigu, il a non seulement des connotations négatives, mais aussi positives. D'un côté, ce terme implique l'idée que les sociétés considérées « primitives », non-cultivées, sont inférieures à celles qui appartiennent au monde occidental. L'Occident est le centre de pouvoir, de connaissance et d'éducation, tandis que « l'Autre » se compose des pays « périphériques », qui se caractérisent par un peuple mentalement « primitif ». De l'autre côté, le mot « primitif » implique également des aspects positifs, car grâce au caractère exotique des sociétés « primitives » et leur art symbolique les artistes modernes occidentaux s'intéressent à cet art. En outre, le « primitif » est « sauvage », ce qui souligne la virginité et la pureté de la vie africaine et l'art « nègre ».

De cette façon, les « arts primitifs » étaient donc, surtout depuis la « découverte » de Paul Gauguin en 1889 de deux statuettes africaines, une source d'inspiration pour les artistes modernes occidentaux. Ces arts enrichissent leur état créatif et les aident à prendre une nouvelle voie artistique, une nouvelle esthétique, qui se caractérise entre autres par une simplicité des formes. Les artistes sont reconnaissants de cette nouvelle impulsion artistique et c'est pourquoi ils louent les « arts primitifs » dans leurs écrits, dans des interviews ou dans d'autres contextes. En fait, il s'agit d'une certaine fertilité linguistique, parce que pour glorifier les « arts primitifs », les artistes modernes utilisent des créations linguistiques originales. Paul Guillaume utilise également un style évocateur pour décrire l'influence des objets tribaux. Nous allons analyser ce style dans le chapitre III de ce mémoire. Le chapitre suivant portera sur la position et l'image de Paul Guillaume dans le milieu artistique.

²⁹ BUISINE, Alain, *Passion de Gauguin*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 165.

³⁰ *Ibid.*

³¹ WARIN, François, *La passion de l'origine. Essai sur la généalogie des arts premiers*. Paris, Ellipses Éditions Marketing S. A., 2006, p. 20.

II - Un « connaisseur » notable

Le collectionneur et marchand d'art Paul Guillaume (1891-1934) a vécu dans un milieu occidental influencé par le primitivisme. Grâce à sa position dans ce milieu qui a été déjà traité dans l'introduction de ce mémoire, Paul Guillaume avait un certain pouvoir. Il l'utilise pour mettre l'accent sur l'art « nègre » et l'influence de cet art tribal sur la nouvelle esthétique qui commence à se développer au début du vingtième siècle. Dans ce chapitre nous allons nous focaliser plus en détail sur la position de Paul Guillaume dans le milieu artistique qui se caractérise par la tendance primitiviste. Nous allons faire cela en utilisant quelques notions développées par le sociologue Pierre Bourdieu. Ceci nous permettra d'analyser comment cet homme a créé une certaine image de lui-même dans ses propres écrits qui portent sur le rapport entre l'art « nègre » et la nouvelle esthétique de l'art moderne français.

2.1 « Capital social »

Dans l'introduction de ce mémoire nous avons déjà parlé de la position de Paul Guillaume dans le milieu artistique parisien. Il était un pivot, un homme puissant avec de bons moyens financiers et un grand réseau social. Dans la partie suivante, nous allons analyser, à l'aide des concepts de Bourdieu, la façon dont il exhibe son réseau social dans ses écrits « Une esthétique nouvelle. L'art nègre » (1919), *La sculpture nègre et l'art moderne* (1926) et *La sculpture nègre primitive* (1929).

En fait, Paul Guillaume avait rencontré beaucoup de gens dans sa courte vie. Bien de ces gens se trouvent déjà dans le « champ » artistique. Un « champ » est une sorte de microcosme qui est en fait « un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent, en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. »³² On peut dire que le champ est toujours en mouvement, qu'il est dynamique. Un champ est en fait une sorte d'arène sociale dans laquelle on se bat pour acquérir de l'influence, du pouvoir ou du prestige. Paul Guillaume avait une position de cheville ouvrière dans son champ artistique.

Du moins, c'est la manière dont ce marchand d'art se présente. En fait, Paul Guillaume utilise dans ses écrits une stratégie rhétorique pour transmettre ses connaissances et ses idées aux lecteurs. Pour renforcer l'importance de ses textes, il met l'accent sur le fait qu'il a de

³² BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, pp. 4-5.

grands « capitaux ». Il existe selon Bourdieu plusieurs « capitaux », parmi lesquels le « capital économique ». Ce type de « capital » désigne entre autres les revenus, les moyens financiers, qu'un agent particulier possède. Guillaume parle parfois de ses moyens pour accentuer sa position unique et notable dans son champ artistique : « Et c'est seul, par mes propres moyens, de mes propres deniers, que je ressemblai la collection dont j'ai la fierté de présenter aujourd'hui un aspect à un public choisi. »³³

Outre ce « capital économique », c'est un autre « capital » qui joue un rôle plus important dans la vie et dans les écrits de Paul Guillaume : le « capital social ». Un tel « capital » est nécessaire dans un champ artistique afin d'acquérir beaucoup d'influence ou de pouvoir. Le « capital social » est « l'ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un réseau durable de relations. »³⁴ Le volume du « capital social » que possède un agent particulier dépend de l'étendue du réseau des rapports qu'il peut effectivement mobiliser et du volume du « capital » possédé en propre par chacun de ceux auxquels il est lié. Pour renforcer l'importance de son discours sur l'art « nègre » et l'esthétique nouvelle, Guillaume fait dans ses écrits appel à ses contacts qu'il a dans le champ artistique. Dans son article « Une esthétique nouvelle. L'art nègre » Guillaume donne une sorte de liste des artistes renommés pour montrer que les sculptures « nègres » occupent déjà une place importante dans les ateliers des artistes modernes à Paris. Bien que la citation ci-dessous soit assez longue, elle est importante, parce qu'elle donne une bonne impression de la stratégie rhétorique de Paul Guillaume :

Quand j'ai fréquenté davantage les peintres, j'ai eu l'agrément de trouver des sculptures nègres dans maints ateliers. Chez Frank Haviland d'abord, nature rêveuse et tendre, bel artiste fier, aux timidités féminines devant sa peinture qui étonnera lorsqu'elle sera connue. Il avait un véritable amour pour ses idoles et fut des premiers à souligner le caractère architectural des tiki d'Océanie. Chez Henri Matisse, qui marquait une prédilection pour les sibili, sortes de divinités domestiques analogues aux dieux lares de l'Antiquité hellénique. Chez Maurice de Vlaminck, collectionneur fougueux qui rassembla un important ensemble dont il orna sa maison de Chatou, laquelle devint de ce fait une sorte de lieu de pèlerinage. On y voyait de bien belles choses, hélas, dispersées depuis. Chez Derain, un masque, étonnante évocation des mystères pahouins, un tabou émouvant comme une hallucination. Chez ce peintre, le plus désintéressé qui soit, aucun souci de collectionner, mais le simple plaisir, la simple nécessité de cette compagnie âpre et rassérénante. Picasso possède un certain nombre de pièces des origines les plus variées : il fait coquetterie de n'attacher aucune importance aux époques. J'ai souvent discuté avec lui de cette dangereuse opinion, et j'ai le regret de demeurer en parfait désaccord sur ce

³³ GUILLAUME, Paul, *Les écrits de Paul Guillaume : Une esthétique nouvelle, L'art nègre, Ma visite à la Fondation Barnes*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2000, p. 17.

³⁴ BOURDIEU, Pierre, « Le capital social. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 31, janvier 1980, p. 2.

point avec le peintre des *Saltimbanques*. D'autres peintres, Georges Braque, Dunoyer de Segonzac, Luc-Albert Moreau, André Lhote, Marie Laurencin, apportèrent leur dévotion à la nouvelle esthétique.³⁵

En mentionnant bien des noms des artistes renommés, Guillaume semble vouloir montrer au lecteur qu'il est, grâce à son énorme réseau social, la personne par excellence étant bien capable d'écrire sur l'art « nègre » et l'art moderne.

Il est également clair que Guillaume admire les artistes modernes qu'il a nommés. En effet, il donne des descriptions assez positives sur ces peintres. Guillaume appelle Frank Haviland par exemple un « bel artiste fier ». Cela peut faire également partie de sa stratégie rhétorique, puisqu'il donne ainsi plus de grandeur à ses propres contacts. Outre le fait que Guillaume fréquente les ateliers de plusieurs artistes et outre le fait qu'il parle d'une façon positive de ces peintres modernes et de leur intérêt pour les sculptures « nègres », il y a un autre élément dans ses propos qui souligne la relation solide qu'il a avec certains artistes. La phrase « J'ai *souvent* discuté avec lui de cette dangereuse opinion, et j'ai le regret de demeurer en parfait désaccord sur ce point avec le peintre des *Saltimbanques* » implique deux choses intéressantes. La première est le fait que Guillaume avait régulièrement des discussions avec des peintres sur l'art, dans ce cas-ci avec Picasso. En outre, dans cette phrase Guillaume montre qu'il connaît l'œuvre de ce peintre. Guillaume le nomme en utilisant le titre d'une de ces peintures : les *Saltimbanques* (1905). Ces deux aspects soulignent l'idée que Guillaume s'occupe intensivement de l'art plastique.

Outre ces peintres, le « capital social » de Paul Guillaume se compose également des écrivains parmi lesquels Guillaume Apollinaire fut sans conteste « l'apôtre le plus passionné de la plastique noire. »³⁶ Paul Guillaume avait une relation spéciale avec cet homme des lettres. Il l'admirait énormément : « Je ne rencontrerai sans doute plus de ma vie un esprit aussi enthousiaste, aussi clairvoyant que l'était Guillaume Apollinaire devant l'œuvre d'art qui révèle quelque chose de rare et d'étrange. »³⁷ Cette « œuvre d'art qui révèle quelque chose de rare et d'étrange » est l'art tribal, l'art « nègre ». C'est aussi en collaboration avec Apollinaire que Guillaume publie *Le Premier Album de sculptures nègres*. Dans son article « Une esthétique nouvelle. L'art nègre » il dit sur cet album qu'il « fut honoré des souscriptions du ministère des Beaux-Arts, de la bibliothèque de la Ville de Paris, de l'université de Lausanne, de la bibliothèque Jacques-Doucet, etc. »³⁸ Cette énumération des

³⁵ GUILLAUME, Paul, *Les écrits de Paul Guillaume : Une esthétique nouvelle, L'art nègre, Ma visite à la Fondation Barnes*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2000, pp. 17-18.

³⁶ *Ibid*, p. 18.

³⁷ *Ibid*, pp. 15-16.

³⁸ *Ibid*, pp. 18-19.

noms des institutions prestigieuses semble être un détail. Cependant, il veut montrer que *Le Premier Album de sculptures nègres* est reconnu par ces institutions, ce qui donne à cet ouvrage un certain statut et une certaine importance sociale. En outre, cette information, en combinaison avec la donnée qu'il a rédigé cet album en collaboration avec un écrivain connu (Apollinaire), renforce l'impression chez le lecteur que Guillaume est un expert dans le domaine des arts plastiques « nègres ».

Cependant, son « capital social » ne se compose pas seulement des contacts français. Guillaume s'est également lié d'amitié avec des hommes venant de pays étrangers. Le Dr Albert C. Barnes se trouve parmi les contacts internationaux de Paul Guillaume. Ce dernier avait beaucoup d'admiration pour son ami américain : « Poète non moins que l'Égyptiaque, le D^r Barnes fit un rêve. Et le phare qu'il construisit ne projette ses rayons qu'en deçà des confins où commence l'utopie. Son œuvre est une action. Le champ qu'éclaire cette lumière est champ de beauté. »³⁹ Guillaume fait l'éloge de Barnes pour les efforts qu'il a faits avec sa Fondation Barnes pour éclairer l'art « nègre ». Cette fondation, qui était la plus puissante institution pour la propagande de l'art moderne français aux États-Unis, était entre autres à la base d'un nouveau plan d'éducation des Noirs. Guillaume et l'historien d'art Thomas Munro même remercient Barnes explicitement dans la préface de leur ouvrage *La sculpture nègre primitive* : « Les auteurs inscrivent ici leur reconnaissance envers le D^r ALBERT C. BARNES pour l'impulsion, la méthode d'analyse plastique et l'aide inestimable qu'ils ont reçue de lui. »⁴⁰ Le fait que Guillaume soit ami avec ce fondateur d'une institution prestigieuse lui donne une certaine considération. De cette façon, il se présente encore une fois comme un homme puissant dans le domaine des arts plastiques.

Le Dr Albert C. Barnes n'était pas le seul contact que Guillaume avait avec les gens venant de pays étrangers. Dans son article « Une esthétique nouvelle. L'art nègre » il accentue le fait que bien des personnalités internationales fréquentent son atelier pour se renseigner sur l'art « nègre » : « De jeunes étudiants, des compositeurs, des peintres venus de tous les coins du monde, de Chine, du Japon, de Scandinavie, du Brésil, du Portugal, sont à peu près quotidiennement chez moi, me demandant de les éclairer sur cet art nègre dont ils ouïrent parler dans leurs pays. »⁴¹ Ce propos montre que Guillaume se présente volontiers comme étant connu au niveau international et que son « capital social » était immense et hétérogène.

³⁹ GUILLAUME, Paul, *Les écrits de Paul Guillaume : Une esthétique nouvelle, L'art nègre, Ma visite à la Fondation Barnes*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2000, p. 115.

⁴⁰ GUILLAUME, Paul, Thomas MUNRO, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Les éditions G. Cres & Cie, 1929, p. 5.

⁴¹ GUILLAUME, Paul, *Les écrits de Paul Guillaume : Une esthétique nouvelle, L'art nègre, Ma visite à la Fondation Barnes*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2000, p. 19.

Cependant, cette remarque implique également une autre chose dont nous allons parler dans la partie suivante : le fait qu'il se considère comme un « connaisseur ».

2.2 « Connaisseur »

C'est que la remarque de Guillaume dans son article n'est pas du tout arbitraire. Outre le fait qu'il voulait montrer qu'il est internationalement connu, il voulait accentuer qu'il est au niveau mondial reconnu comme un savant dans le domaine de l'art « nègre ». En fait, il se considère comme un « connaisseur », un terme qui est en général « un titre élogieux réservé aux individus réputés exceller dans un domaine particulier. »⁴² C'est pourquoi il met dans ses écrits souvent l'accent sur l'importance de son œuvre. Dans la partie suivante, nous allons, à l'aide de ses écrits, déterminer de quelle manière Guillaume a créé sa propre image de « connaisseur ».

Pour commencer, Guillaume voulait surtout montrer qu'il était un homme très calé dans le domaine des arts modernes. Grâce à sa position centrale dans le champ artistique et grâce à son intérêt pour un art extraordinaire en tant que collectionneur et marchand d'art, il avait appris beaucoup sur les arts plastiques. Il n'était pas un amateur dans le domaine des arts, il y est un expert. Cela est bien clair dans son texte *La sculpture nègre et l'art moderne* dans lequel il consacre des passages à la plastique et à l'esthétique. Guillaume étale même ses connaissances en répondant à une question qu'il se pose lui-même. Le passage suivant montre cette manière d'étaler :

Quelle sorte de thèmes, par conséquent, le sculpteur peut-il employer ? Il a à sa disposition des masses solides de pierre ou d'autres matériaux qu'il peut, de même que l'architecte, modeler et combiner selon un nombre infini de manières différentes. La surface de ces masses présente divers aspects : raboteuse ou unie, d'un blanc mort comme le plâtre ou diversement teintée, et sur elle la lumière et l'ombre jouent, pour diversifier davantage la surface et accentuer les creux et les saillies. Chaque masse, également, a ses contours linéaires et, en outre, les autres lignes qui peuvent être formées par la rencontre de plans, par les parties sillonnées et ondulées de la surface. De ces matières premières, le sculpteur créateur extrait un ou plusieurs thèmes caractéristiques, les répète de façon à obtenir l'effet d'une suite rythmée comme en musique, les varie et les met en contraste afin d'éviter la monotonie, et les unit en une forme organique, ordonnée.⁴³

Il est bien clair que Paul Guillaume est au courant de la méthode de travail des sculpteurs. En outre, il connaît les différentes possibilités qu'offrent les matériaux. De plus, il sait ce qui est

⁴² WEBER, William, « Le savant et le général. Les goûts musicaux en France au XVIII^e siècle. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 181-182, janvier 2010, p. 22.

⁴³ GUILLAUME, Paul, *La sculpture nègre et l'art moderne*, Toulouse, Toguna, 1926, pp. 13-14.

le meilleur résultat, à savoir « l'effet d'une suite rythmée », « éviter la monotonie », mais aussi une unité des thèmes caractéristiques qui résulte en « une forme organique, ordonnée. » Guillaume est au courant des étapes d'un projet artistique grâce à ses relations avec plusieurs artistes, mais aussi grâce à sa connaissance qu'il a acquise durant son travail comme collectionneur et marchand d'art. Il devait pour ainsi dire estimer la valeur d'une œuvre d'art en étudiant entre autres la qualité des matériaux utilisés, le style, les formes plastiques et les qualités esthétiques. C'est pourquoi il est devenu un chaînon important dans le champ artistique parisien. Cela est renforcé par le portrait [fig. 5] de Paul Guillaume peint par Amadeo Modigliani. La peinture présente un jeune homme élégant et assuré. Il est sûr de lui, ce qui a été renforcé par le fait qu'il regarde directement dans les yeux du spectateur. L'inscription en bas dans le coin gauche dit « Novo Pilota ». Cela signifie « Nouveau Pilote » et implique l'idée que Guillaume était considéré par Modigliani comme un patron, un mécène, visionnaire de l'art moderne à cette époque.⁴⁴

Guillaume occupait donc une place importante dans le développement de la nouvelle esthétique au début du vingtième siècle. Cette nouvelle orientation artistique a été considérablement influencée par l'art « nègre » sur lequel on a beaucoup écrit à cette époque. Cependant, Guillaume se présente comme étant un vrai expert dans ce domaine. Il estimait que l'art « nègre » était une forme d'inspiration digne de notre sympathie. L'écrivain, journaliste et artiste Paul Reboux a dit dans un article dans *Paris-Soir* sur Paul Guillaume que ce collectionneur d'art « préconisait cette esthétique [« nègre »] qui n'était considérée alors que comme une bizarrerie, et il réunissait les premiers éléments d'une collection-musée qui est devenue l'une des plus importantes du monde entier. »⁴⁵ Reboux écrit également que Guillaume a fait preuve d'une ardeur et d'une initiative pour acclimater les gens à l'art « nègre ».⁴⁶ Cette ardeur se trouve également dans le fait que Guillaume a fait beaucoup de recherches intensives sur l'art « nègre », car il en était devenu curieux grâce à une visite en 1904 chez une blanchisseuse de Montmartre où il a vu pour la première fois une idole noire.⁴⁷ Cette « rencontre » avec cette sculpture a suscité son intérêt : « Comment expliquer la

⁴⁴ « Paul Guillaume, Novo Pilota », <http://www.musee-orangerie.fr/en/artwork/paul-guillaume-novo-pilota>, (consulté le 24 juillet 2016).

⁴⁵ GUILLAUME, Paul, *Les écrits de Paul Guillaume : Une esthétique nouvelle, L'art nègre, Ma visite à la Fondation Barnes*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2000, p. 5.

⁴⁶ *Ibid*, p. 6.

⁴⁷ *Ibid*, p. 15.

présence en un tel endroit d'une chose aussi singulière ? »⁴⁸ Pour répondre à cette question de curiosité, il décide de mener une enquête qui le

conduisit néanmoins à la découverte du berceau de la mystérieuse effigie : elle [l'idole noire] provenait du Bobo-Dioulasso. C'est une région aurifère du noir Soudan. Les autochtones sont fétichisants et méprisent l'étranger ; le culte auquel était vouée la figurine est à la fois érotique et funéraire... Quoi qu'il en soit, mon goût était décidé.⁴⁹

Ce qui est d'abord remarquable, c'est le fait qu'il ne donne pas d'informations supplémentaires sur cette « blanchisseuse », tandis qu'elle se trouve en fait à la base de la « découverte » de Guillaume. Elle reste anonyme, parce que Guillaume décide qu'elle n'a pas un nom et une identité dignes d'être mentionnés dans son écrit. En outre, nous ne pouvons pas déduire de ce passage si Guillaume a parlé avec cette femme de l'idole noire. De plus, il n'est pas clair comment Guillaume a découvert l'origine de cette statuette. Cependant, ces mots du passage impliquent de l'autre côté une certaine décision : il semble que Guillaume aille consacrer sa vie à l'art « nègre ». Il est clair que ce collectionneur avait un grand intérêt pour cet art tribal et qu'il voulait bien échanger les résultats avec ses lecteurs. Il continue ses recherches « en fréquentant la Bibliothèque nationale. »⁵⁰ En outre, il publie dans des revues ou des journaux les conclusions fragmentées de ses « obscures recherches. »⁵¹ Ses recherches et, avec celles-ci l'enrichissement de sa connaissance, dans le domaine de l'art « nègre » se multiplient.

C'est que l'intérêt pour l'art « nègre » s'est renforcé par les résultats de ses recherches, car ils suscitent plus sa curiosité. Dès le commencement de son intérêt pour l'art « nègre » en 1904, Guillaume a vraiment enrichi ses connaissances dans ce domaine. Cela se manifeste dans le fait qu'il parle au cours de sa vie de plus en plus de l'origine et des caractéristiques de ces objets tribaux. Guillaume semble se révéler comme une sorte d'historien et ethnographe/ethnologue en même temps. Dans l'ouvrage *La sculpture nègre primitive* cela est bien clair dans un passage qui porte sur le terrain d'expansion de l'artiste « nègre » : « Pour avoir une idée de son terrain d'expansion, il suffit de tracer sur une carte une ligne allant de la Guinée française à l'est du Tchad et à la limite du Soudan égyptien, puis au Sud, à travers le cœur de l'Afrique, plus loin que le lac Tanganyika jusqu'au Zambèze et à l'ouest de

⁴⁸ GUILLAUME, Paul, *Les écrits de Paul Guillaume : Une esthétique nouvelle, L'art nègre, Ma visite à la Fondation Barnes*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2000, p. 15.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁵¹ *Ibid.*

l'Océan. »⁵² Il donne une description assez détaillée du terrain d'expansion. Ce qui est premièrement remarquable, c'est le fait qu'il parle de l'artiste « nègre », ce qui est très général. Il ne le spécifie pas, mais accorde en même temps un terrain d'expansion à cet artiste. De cette façon, nous pouvons placer Guillaume dans le cadre du primitivisme, car il a un certain intérêt pour les artistes africains, mais il les généralise en disant « l'artiste nègre ». Ce qui frappe aussi, c'est le fait que Guillaume ne semble pas étayer son information par des sources scientifiques. Pourtant, il est possible que Guillaume ait véritablement fait des recherches intensives, mais qu'il ne voulait intentionnellement pas mentionner les sources utilisées afin d'être vu comme un vrai « connaisseur » autodidacte. Grâce à la langue convaincante et au ton catégorique utilisés, il renforce ce statut visé.

Malgré l'absence des sources scientifiques mentionnées, nous ne pouvons pas nier le fait que ses énumérations des noms non-européens impressionnent. Comme ces noms sont la plupart du temps inconnus pour le lecteur, sa considération pour Guillaume augmente, puisqu'il appartient à un groupe exclusif qui connaît ces noms des territoires, des tribus, etcetera, tels que les suivants :

On peut cependant mentionner quelques tribus qui occupent une place plus importante dans la production artistique : au nord-ouest les Baule, les Bobo, les Agui, les Mossi, les Gouro et les Dan ; les M'Fang et les M'Pongwe dans la région du Gabon, et plus loin, au sud-est, les Bushongo, les Baluba, les Sibiti, les Sangha, les Bambalu, les Gwembi, les Bakelele, les Yungu et les Bangongo, ce dernier nom signifiant « Peuple des cloches ».⁵³

Ce qui frappe tout d'abord, c'est que Guillaume parle seulement des territoires francophones (le Soudan français), révélant ainsi des traces du colonialisme français. Son discours est donc régi par un contexte colonial précis, tandis qu'il prétend que « la méthode que nous [Guillaume et Munro] nous proposons [...] s'efforce d'éviter les rêveries subjectives et les généralisations invérifiables. »⁵⁴ En outre, il ne spécifie pas dans ce passage les mots « nord-ouest » qui sont un peu extraordinaires dans ce cas, parce que ces tribus ne se trouvent pas dans le nord-ouest de l'Afrique. Par contre, elles se situent donc dans le nord-ouest du Soudan français. En d'autres mots, son discours sur l'art « nègre » se situe bien dans un contexte colonialiste français et il est régi par des rapports de pouvoir inégaux entre Européens et Africains. De cette façon, l'orientalisme d'après Saïd s'applique bien au discours de Guillaume, dans le sens que ce discours est une manifestation d'une vision occidentale. Cela

⁵² GUILLAUME, Paul, Thomas MUNRO, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Les éditions G. Cres & Cie, 1929, p. 29.

⁵³ *Ibid*, p. 30.

⁵⁴ *Ibid*, p. 17.

s'explique également par le fait que Guillaume mentionne seulement les noms des tribus. Il n'explique pas les caractéristiques de ces tribus, n'en donne pas d'informations supplémentaires. En outre, il dit dans ce passage que ces tribus occupent « une place plus importante », mais il n'explique pas pourquoi ces peuples ont été plus notables que les autres.

Malgré le manque d'une justification, Guillaume sait bien associer sa connaissance des œuvres des artistes modernes parisiens au début du vingtième siècle à sa connaissance de la sculpture « nègre ». Cela se manifeste surtout dans le texte *La sculpture nègre et l'art moderne* dans lequel il écrit les mots suivants sur l'influence particulière que la sculpture primitive « nègre » a eue pendant les vingt premières années du vingtième siècle sur l'art contemporain de certains artistes :

On peut dire sans crainte d'exagération que la meilleure partie de ce qu'a produit l'art contemporain pendant les vingt dernières années doit son inspiration originelle à la sculpture primitive nègre. Cela est, bien entendu, particulièrement évident en ce qui concerne les arts plastiques, non seulement dans la sculpture de Lipchitz et d'autres chefs, mais également dans le domaine de la peinture, où Picasso, Matisse, Modigliani et Soutine [...] ont adopté le motif nègre avec des modifications créatrices. L'effet sur d'autres arts a été moins apparent mais aussi réel. La musique du groupe français connu comme celui des *Six* – Satie, Auric, Honegger, Milhaud, Poulenc et Tailleferre – a incorporé l'ancienne âme nègre en des formes musicales [...] Une grande partie de l'œuvre de Stravinski [...] et des Ballets russes sous Diaghilev, doit son inspiration aux sources africaines [...] Des architectes tels que les frères Perret et Jeanneret, des poètes et des prosateurs tels que Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Max Jacob, Blaise Cendrars et Reverdy [...] révèlent, et dans beaucoup de cas ont explicitement reconnu, le caractère fondamentalement nègre de leur œuvre en ce qui concerne son fonds d'émotion et sa forme d'expression.⁵⁵

Dans ce passage, nous pouvons distinguer encore une fois une énumération d'artistes de plusieurs disciplines d'art. Guillaume dit quel aspect de l'art « nègre » a inspiré ces artistes, mais il fait cela en retour d'une manière très générale. Il n'utilise pas d'exemples spécifiques, par exemple des œuvres d'art, pour renforcer ses propos. Rien n'est vraiment décrit d'une manière détaillée. Il manque souvent d'approfondissement dans son discours.

Pourtant, Guillaume rapporte des histoires détaillées, par exemple dans le cas où il parle de l'origine des masques dont il connaît une légende qu'il raconte dans l'ouvrage *La sculpture nègre primitive* :

D'après les Bangongo, la femme d'un chef des premiers temps quitta un jour son village pour aller chercher de l'eau. Son enfant courut après elle, refusant de rentrer à la maison. En se retournant pour le surveiller elle renversa de l'eau sur sa tête. Ceci se produisit plusieurs fois, de sorte que la mère chercha

⁵⁵ GUILLAUME, Paul, *La sculpture nègre et l'art moderne*, Toulouse, Toguna, 1926, pp. 8-9.

un moyen d'empêcher l'enfant désobéissant de la déranger ainsi. Elle peignit sur saalebasse une figure effrayante et, quand l'enfant courut après elle, elle se tourna pour la lui montrer brusquement. L'enfant s'écria : « Ce n'est pas ma mère, c'est un horrible fantôme », et courut effrayé jusqu'au village.⁵⁶

Le fait que Guillaume soit au courant de cette légende intéressante lui donne un certain prestige, bien qu'il ne soit pas clair si Guillaume a parlé avec un interlocuteur Bangongo. En même temps, cette histoire n'est pas non plus justifiée par des sources scientifiques ou par d'autres scientifiques. Aucune source n'est nommée. Cela peut dire quelque chose sur la conception de Guillaume de l'art « nègre ». Il semble que l'art « nègre » soit selon lui anonyme. Les noms des artistes africains, par exemple, ne sont pas présentés dans ses écrits. En outre, Guillaume semble avoir l'opinion que l'art « nègre » n'a pas besoin de précisions scientifiques. Cela s'applique aussi au passage suivant dans lequel Guillaume parle du rôle des fétiches sans expliquer la provenance de cette information :

Le fétiche de bois, fabriqué par les hommes, est comme « une maison de Dieu » servant de tabernacle à l'esprit à la suite de certaines incantations du féticheur ou du croyant lui-même. L'indigène sait que son fétiche n'est pas lui-même un esprit, il le considère comme une image dans laquelle une puissance a momentanément pris place à la suite de rites magiques. On considère parfois que cette puissance est attachée à un collier ou à un morceau d'étoffe, ornements du fétiche qui cesse d'être magique si on les lui enlève.⁵⁷

Outre le fait que ces données ne sont pas basées sur des sources connues, Guillaume généralise encore une fois. Il parle de la valeur des fétiches, mais fait cela en donnant une seule explication de ces objets. De cette façon, la valeur d'un fétiche semble pour tous les Africains la même, tandis qu'il existe beaucoup de tribus qui ont différentes traditions. Cependant, les histoires sur ce monde inconnu et différent que Guillaume raconte sont assez nouvelles pour les lecteurs à cette époque. Cela masque le fait que son discours manque souvent un certain approfondissement. Son image de « connaisseur » est renforcée par la présentation explicite de son propre réseau social et par le fait qu'il ne mentionne pas les sources scientifiques ou africaines qu'il a probablement consultées.

Pour conclure, il est d'abord clair que Paul Guillaume a un vrai intérêt pour la sculpture « nègre ». Cependant, il s'attarde surtout aux détails sur les qualités plastiques et esthétiques des objets tribaux et comment ces caractéristiques ont influencé l'art moderne. Son objectif semble être le suivant : créer une théorie générale et pertinente sur les possibilités (plastiques,

⁵⁶ GUILLAUME, Paul, Thomas MUNRO, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Les éditions G. Cres & Cie, 1929, pp. 40-41.

⁵⁷ *Ibid*, p. 45.

thématiques et esthétiques) de l'art « nègre » qui aide à comprendre le développement de la nouvelle esthétique au début du vingtième siècle. En fin de compte, la focalisation se trouve donc sur l'art moderne créé par les artistes occidentaux dont les noms sont, contrairement à ceux des artistes africains et à celui de la « blanchisseuse », toujours mentionnés dans les écrits de Paul Guillaume. En outre, les sources scientifiques ou africaines ne sont jamais mentionnées. De cette façon, nous pouvons dire que ses écrits font partie de la tendance orientaliste du début du vingtième siècle, dans le sens qu'il semble placer le monde occidental au-dessus du monde africain, de « l'Autre ». En fait, il est clair que ses descriptions liées aux tribus africaines et à l'art « nègre » sont régies par sa position dominante d'Européen faisant partie d'un pouvoir colonisateur.

Cette supériorité se manifeste également dans la présentation de sa propre image. Dans ses écrits, Guillaume veut vraiment accentuer qu'il a une position centrale et importante dans le « champ » artistique grâce à son grand réseau social. Ce positionnement lui donne le droit de participer au discours culturel. Guillaume se présente comme un « connaisseur », qui pouvait, grâce à son « capital social » immense, à son travail et à ses moyens financiers (« capital économique »), enrichir sa connaissance en analysant des objets tribaux et en faisant des recherches. Ses enquêtes et résultats sont donc axés sur l'art moderne français, parce qu'il écrit souvent sur l'art « nègre » comme il a servi de base d'inspiration pour l'art contemporain au début du vingtième siècle. Le chapitre suivant portera sur ce rôle de l'art « nègre » en tant que source d'inspiration. En effet, Guillaume a beaucoup écrit sur cette influence de l'art « nègre » sur l'art moderne au début du vingtième siècle. Dans le chapitre suivant, nous allons analyser ses propos dans un style évocateur sur ce rapport entre l'art tribal et l'art moderne.

III – L'énergie fertile de l'art « nègre »

Nous avons vu dans le deuxième chapitre que Paul Guillaume se présente comme un « connaisseur » dans deux domaines : l'art « nègre » et l'art moderne au début du vingtième siècle. Il parle souvent dans ses écrits d'une esthétique nouvelle qui puise son inspiration dans les objets des tribus africaines, parce que selon Guillaume « il est impossible de nier l'importance de l'influence qu'il [l'art « nègre »] a exercée sur l'art contemporain »⁵⁸ et « il faut avouer que tout ce qui est nouveau, exotique ou primitif, exerce volontiers sur nous un attrait spécieux. »⁵⁹ Malgré le fait que les descriptions de Guillaume sur ces objets et leur origine ne soient pas très explicites, il est clair qu'il les admire beaucoup, surtout grâce à leurs caractéristiques plastiques, thématiques et esthétiques. Guillaume est très positif sur la sculpture « nègre ». Cela se manifeste non seulement dans le nombre des ouvrages et articles qu'il a consacrés à cet art particulier. Cela s'explique également par le fait qu'il parle souvent de l'art « nègre » comme une source d'inspiration. Ce qui est remarquable, c'est qu'il utilise souvent un style évocateur pour relier l'art tribal à l'art moderne occidental. Dans ce chapitre, nous allons analyser ce style qui fait également partie de sa stratégie rhétorique.

3.1 Le rôle de la nature

Pour décrire le rapport entre l'art « nègre » et l'art moderne créé au début du vingtième siècle, Guillaume utilise souvent des créations linguistiques liées à la nature. Nous allons analyser ces créations après avoir expliqué le rôle de la nature dans la vie quotidienne des tribus africains produisant les objets qui suscitent l'intérêt de bien des artistes occidentaux. Cependant, dans ce chapitre ces données sur le rôle de la nature ne sont pas des vrais faits qui sont généralement acceptés. Ce sont les idées de Guillaume lui-même.

C'est que la nature joue de plusieurs manières un rôle important dans la vie quotidienne des tribus. Cela se manifeste par exemple simplement dans le fait que les peuples indigènes africains seraient selon Guillaume entourés par la nature où la vie « pure » est toujours possible. Cette idée se trouve dans la description suivante de Guillaume sur le mode de vie de quelques tribus : « Dans les déserts du nord habités par les Bushmen et les Touaregs, l'existence est nomade, il en est de même chez les Pygmées dans les parties les plus épaisses de la forêt. Ces peuples vivent à la recherche d'une nourriture immédiate : gibier ou

⁵⁸ GUILLAUME, Paul, Thomas MUNRO, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Les éditions G. Cres & Cie, 1929, p. 9.

⁵⁹ *Ibid*, p. 10.

légumes sauvages. »⁶⁰ Cette description montre que certains peuples seraient dépendants de la nature afin de se maintenir en vie. En outre, les « produits » de la nature seraient selon Guillaume également utilisés comme vêtements, car « les peuplades qui habitent la forêt [...] s'habillent en général avec des matériaux tirés des plantes. »⁶¹ Ces tribus font aussi usage de ces « produits » pour chasser les bêtes, ils « chassent à l'aide d'un arc tendu avec une fibre ou un jonc. »⁶² La nature se manifeste selon Guillaume donc dans les objets usuels de ces peuples.

Cependant, elle se trouve, suivant les écrits de Guillaume, également dans d'autres aspects de la vie quotidienne de ces tribus, à savoir dans les traditions religieuses et sociales. Bien des peuples indigènes en Afrique auront selon Guillaume et Munro des « légendes miraculeuses, pittoresques »⁶³ et donneraient l'esprit à chaque objet matériel. Beaucoup de ces objets sont considérés à l'époque de Paul Guillaume comme des manifestations de l'art « nègre ». De cette façon, l'art « nègre » est d'après Guillaume et Munro « peut-être la source la plus révélatrice que nous puissions trouver pour comprendre la mentalité des nègres primitifs. »⁶⁴ Cette mentalité des « nègres primitifs » serait formée selon Guillaume par la religion. Cela se manifesterait par exemple dans la culture des peuples qui habitent la forêt - ce qui est une notion très générale qui n'est pas spécifiée par Guillaume et Munro. Dans les cultures de ces peuplades nous trouvons selon l'ouvrage de ces deux théoriciens « une grande variété de croyances animistes, adoration d'êtres personnifiant les forces naturelles, comme les rivières, les rochers, les arbres et les animaux. »⁶⁵

A leur tour, ces forces naturelles déterminent les légendes noires. Dans le texte *L'art des Noirs de l'Afrique* Guillaume raconte d'une façon détaillée une légende provenant de la tribu des Fang. Cette histoire porte sur Ngunrangurane, mi-homme mi-crocodile, et son père Ombure, un chef crocodile et le premier chef des Fang. Ombure avait des pouvoirs spéciaux, puisque « les eaux obéissaient à Ombure, les forêts obéissaient à Ombure, chef de la forêt, chef de l'eau. »⁶⁶ Ombure est très ami avec les Fang à condition qu'ils lui donnent de temps en temps des êtres humains à manger. Les Fang n'osent pas lui désobéir. Ce peuple a donc une grande admiration pour ce crocodile, qui peut appeler les esprits des eaux, ceux des

⁶⁰ GUILLAUME, Paul, Thomas MUNRO, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Les éditions G. Cres & Cie, 1929, p. 33.

⁶¹ *Ibid*, pp. 33-34.

⁶² *Ibid*.

⁶³ *Ibid*, p. 25.

⁶⁴ *Ibid*.

⁶⁵ *Ibid*, p. 34.

⁶⁶ GUILLAUME, Paul, *Les écrits de Paul Guillaume : Une esthétique nouvelle, L'art nègre, Ma visite à la Fondation Barnes*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2000, p. 50.

forêts, ceux du jour, ceux de la nuit et l'Éclair, le Vent et la Tempête.⁶⁷ Grâce à cette position dominante d'Ombure, ce crocodile est devenu, après sa mort, un esprit honoré et apaisé par les Fang. De cette façon, un animal, Ombure dans ce cas, est considéré et vénéré comme étant un dieu. Dans cette légende la dépendance des tribus, telles que les Fang, des animaux et des forces naturelles est bien claire. En outre, cette histoire montre que les forces naturelles auront, comme les humains, un esprit « ou *niâma*, véritable esprit dynamique, qui devient l'objet d'un culte. »⁶⁸ En outre, il y aurait quelques peuplades, dont les noms ne sont pas mentionnées dans l'écrit de Guillaume, qui vénèrent outre les animaux, d'autres « produits » de la nature :

Aussi vénèrent-ils le palmier, le colatier, dont les fruits sont d'un usage constant dans les rites religieux, usages qui d'ailleurs se rattachent au culte de la génération, les noix de cola étant de puissants aphrodisiaques. Les pierres, les eaux, le feu sont l'objet de sacrifices fréquents empreints d'une authentique piété.⁶⁹

Outre les animaux, tels que le crocodile Ombure, il existe quelqu'un d'autre qui pourrait selon Guillaume influencer les esprits de la nature. C'est le sorcier d'une tribu, qui a un pouvoir de divination. Les sorciers

hypnotisent, découvrent les meurtriers, font venir la pluie, prédisent l'avenir avec exactitude en invoquant les esprits des morts, en consultant l'idole de bois. [...] ils peuvent diriger à leur gré les nuages et la tempête, et par leur pouvoir charmé, changer la forme des objets, fasciner les hommes et les plantes.⁷⁰

Grâce à ces compétences surnaturelles, le sorcier occupe une place supérieure dans une tribu. En outre, il joue un grand rôle dans les cérémonies religieuses et magiques. Durant ces rites le sorcier peut porter un masque devant son visage, puisque les masques sont selon Guillaume

des objets utiles destinés à remplir quelque but pratique, dans les combats, en magie, au cours des cérémonies. « L'art pour l'art » est inconnu. Ils ne sont pas faits par jeu ou pour obéir au seul instinct de créer des formes esthétiques, mais ce sont des instruments nécessaires dans la vie sociale et religieuse de la tribu.⁷¹

Les gens indigènes se serviraient par exemple également des masques pour effrayer leurs ennemis. Ce sont, outre les masques, les idoles de bois qui joueraient un rôle important. C'est

⁶⁷ GUILLAUME, Paul, *Les écrits de Paul Guillaume : Une esthétique nouvelle, L'art nègre, Ma visite à la Fondation Barnes*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2000, pp. 52-53.

⁶⁸ *Ibid*, p. 42.

⁶⁹ *Ibid*, p. 44.

⁷⁰ *Ibid*.

⁷¹ GUILLAUME, Paul, Thomas MUNRO, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Les éditions G. Cres & Cie, 1929, p. 40.

pourquoi les idoles seraient d'après Guillaume souvent créées « pour apaiser le dieu ou pour exprimer des sentiments religieux. »⁷² Les deux sortes d'objet ont également d'une manière plus directe un rapport avec la nature.

C'est que les masques et idoles sont faits en utilisant des matières qui proviennent directement de la nature. C'est surtout le bois qu'on utilise, comme c'est un produit assez facile à travailler. Il existerait selon Guillaume et Munro, particulièrement au Congo et au Soudan français, « un art de sculpter des portraits dans le bois. »⁷³ Ces portraits ressembleraient aux fétiches qui représenteraient des dieux imaginaires ou des ancêtres. Dans leur ouvrage *La sculpture nègre primitive* Guillaume et Munro parlent largement de la matière des objets tribaux :

Généralement les statuettes sont de bois dur, mais elles peuvent être en métal, en ivoire, en corne, en pierre ou en plâtre, rarement en terre glaise. Celles qui sont en bois peuvent n'être faites d'aucune autre matière et, dans ce cas, les détails du tatouage, les colliers, les coiffures, les vêtements seront rendus en bois, mais l'artiste, spécialement en Congo, n'hésite pas à y ajouter des accessoires confectionnés à l'aide d'autres matériaux : bagues de métal, vêtements, etc... Il lui arrive de les peindre de blanc ou de couleurs brillantes, qui ne sont en rien la copie de la nature. Il aime tout particulièrement donner de l'éclat au regard à l'aide de perles, de coquillages, de pierres ou de morceaux de métal. Dans le ventre on insère parfois un miroir cimenté avec de l'argile.⁷⁴

Cette description montre que les habitants d'une tribu utilisent d'après Guillaume et Munro également d'autres matières que le bois.

De cette façon, la nature est un élément récurrent dans le discours de Guillaume. Il a voulu montrer que la nature domine la vie des tribus de différentes manières. Elle fournit selon Guillaume les peuples indigènes des matières qu'ils peuvent utiliser dans la vie quotidienne. En outre, les forces naturelles joueraient d'après Guillaume non seulement un rôle dans les légendes des tribus, mais aussi dans leurs rites religieux, dans lesquels les objets, tels que les masques et les idoles, occupent une place importante. Ces objets tribaux sont à leur tour également « naturels », puisqu'ils sont faits des matières qui proviennent de la nature. La nature se manifesterait donc selon Guillaume de plusieurs manières dans la vie des habitants d'une tribu. La nature est pour eux la source la plus importante de leur vie. De la même façon Guillaume utilise la nature dans son langage pour désigner le rapport entre l'art « nègre » et l'art moderne occidental au début du vingtième siècle.

⁷² GUILLAUME, Paul, Thomas MUNRO, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Les éditions G. Cres & Cie, 1929, p. 35.

⁷³ *Ibid*, p. 43.

⁷⁴ *Ibid*, p. 46.

3.2 La fertilité de l'art « nègre »

Comme la nature donne vie aux gens indigènes, de la même façon l'art « nègre » de ces peuples donne naissance à une nouvelle esthétique dans le monde occidental. Tout au moins, cela semble l'un des messages du discours de Guillaume. Les métaphores et termes qu'il utilise soulignent cette idée. Dans cette partie, nous allons nous focaliser sur le langage et le style de Paul Guillaume. Nous utiliserons surtout les deux textes *La sculpture nègre et l'art moderne* et *L'art des Noirs de l'Afrique*, puisque ces écrits contiennent de nombreuses trouvailles linguistiques intéressantes. Un concept récurrent dans ces écrits est la fertilité, qui se manifesterait, suivant les écrits de Guillaume, de plusieurs manières.

D'abord, il semble dans le discours de Guillaume que ce marchand et collectionneur d'art considère les peuples africains comme des « indigènes » qui n'ont pas « touché la civilisation »⁷⁵ et qui « n'ont développé en eux aucune culture intellectuelle durable, aucune technique de science appliquée, et sont incapables de suivre la logique d'un raisonnement abstrait. »⁷⁶ En fait, en utilisant ces mots, Guillaume semble vouloir dire que les tribus indigènes sont pures. Elles seraient pour ainsi dire vierges, dans le sens qu'elles n'ont pas encore subi des changements sous l'influence des sociétés « supérieures » et cultivées, telles que celles des colons occidentaux. Les gens indigènes auront toujours une relation directe avec la nature vierge, pure et variée. Cela est la raison pour laquelle les pays occidentaux veulent annexer ces territoires considérés « riches »⁷⁷ en matières premières pendant la période du colonialisme mondial.

Cette idée de richesse et de pureté se trouverait selon Guillaume également dans l'art « nègre ». La décoration des masques est souvent riche, tandis que leurs formes et lignes sont pures. Cela est par exemple le cas pour un masque *Dan* de la Côte d'Ivoire [fig. 6] sur lequel Guillaume et Munro donnent la description ci-dessous. Bien que cette description soit assez longue, il est important de la mentionner dans sa totalité, puisqu'elle traite bien des manifestations de la pureté des formes.

Le masque a un effet esthétique direct, indépendant de toute association d'idées, en raison de sa forme, et de la combinaison de ses parties. Les yeux sont des cercles grossiers, irréguliers, nettement soulignés, la lèvre supérieure énorme en forme de demi-cercle les relie à la bouche et en fait une série rythmique qui est continuée jusqu'au-dessus des yeux. La lèvre inférieure, droite, horizontale, forme un contraste et relie la bouche à la base du nez et aux lignes horizontales du front, ouvrant ainsi une nouvelle série de

⁷⁵ GUILLAUME, Paul, Thomas MUNRO, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Les éditions G. Cres & Cie, 1929, p. 21.

⁷⁶ *Ibid*, p. 23.

⁷⁷ *Ibid*, p. 32.

rythmes. Le nez, une pyramide aux arêtes vives, se répète dans les cônes côtelés qui forment les cheveux barrant le front. La crête verticale qui surmonte le nez le relie aux cheveux formant un pont au travers d'un espace qui, autrement, serait vide, et contrebalance la masse épaisse des traits du bas de la figure. Il se joint au nez et à la bouche pour former un dessin cunéiforme subordonné au reste : à droite et à gauche de ce coin, et en résultant, on trouve deux plans en forme de bouclier ; chacun d'eux est percé par un œil et constitue une version réduite du contour total de la figure. Ces rythmes opposés impressionnent l'œil et l'esprit comme une série de chocs puissants réitérés sous forme de lignes, de sillons, de creux grossiers, alternant avec des intervalles adoucis, comme des éclats de tambours et de cuivres en musique. Distribuée, espacée, opposée fortement ou incorporée à une autre par la répétition du thème, chaque forme donne son effet esthétique total, le pouvoir de l'ensemble est rendu cumulatif et constitue comme un foyer en vertu de l'unité du plan.⁷⁸

La pureté de ce masque se trouve dans le fait qu'il a « un effet [...] direct », « indépendant de toute association d'idées. » Cet objet est une manifestation autonome, pour ainsi dire de la même façon que les tribus « vierges » qui ne dépendent pas des pouvoirs supérieurs. En outre, ce masque se compose des parties du corps ayant des formes simples et pures, telles que les yeux (« cercles »), la lèvre supérieure (« demi-cercle »), le nez (« pyramide ») et la bouche et le nez forment ensemble un dessin « cunéiforme ». Certaines parties du visage sont également décrites à l'aide de la linéarité : la lèvre inférieure est « droite » et « verticale », le front se compose des lignes « horizontales » et la crête qui surmonte le nez est « verticale ». Outre ces aspects, c'est le rythme, la répétition, qui joue un rôle important dans cette description du masque, ce qui est souligné par le champ lexical suivant : « une série rythmique », « une nouvelle série de rythmes », « se répète », « rythmes », « une série » et « la répétition ». Presque toutes les parties du visage du masque sont reliées l'une à l'autre par leurs formes, lignes et rythmes. A la fin, « chaque forme donne son effet esthétique total, le pouvoir de l'ensemble est rendu cumulatif et constitue comme un foyer en vertu de l'unité du plan. » Cela peut être expliqué par le fait que toutes les parties composant des formes et lignes pures constituent un ensemble unifié et harmonieux qui donne en fait une valeur « pure » au masque. Et ce sont ces formes simples et pures que les artistes modernes utilisent souvent dans leur œuvre. De cette façon, il existe des théories, parmi lesquelles celle de l'historien d'art William Rubin, sur l'influence des formes et lignes d'un masque *fang* [fig. 7] provenant du Gabon sur la peinture *Baigneuses* (1908) [fig. 8] de Maurice de Vlaminck.

Cette idée des objets tribaux comme une source fertile d'inspiration se trouve également dans les écrits de Paul Guillaume. Pour montrer cette influence de l'art « nègre »,

⁷⁸ GUILLAUME, Paul, Thomas MUNRO, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Les éditions G. Cres & Cie, 1929, pp. 75-76.

ce collectionneur et marchand d'art utilise souvent des mots liés au sexe, mais surtout à la fécondation. Cela est bien clair dans l'opinion de Paul Guillaume sur l'art « nègre » qui figure en 1920 dans la revue *Action* : « L'art nègre est le sperme vivificateur du XX^e siècle spirituel. »⁷⁹ Il y dit sur le sauvage : « il accomplit un acte hiératique sexuel »⁸⁰, tandis que l'art académique du dix-neuvième siècle semble être présenté comme « un vieux bébé maigre. »⁸¹ Son opinion dans cette revue finit par la conclusion suivante : « [...] le spectre nègre obsède l'œil intelligent et l'imagination qu'il enrichit et la source des belles créations qu'il inspirera n'est pas encore tarie. »⁸² Il est clair que Guillaume considère l'art « nègre » comme une source fertile et vivificatrice. Ce dernier aspect se manifeste également dans le sens que l'art « nègre » facilite la naissance d'une nouvelle esthétique. Selon lui « l'art nègre a donné la vie à tant de peintres, à tant d'artistes. »⁸³ Il parle littéralement d'une « influence fertile »⁸⁴ et d'un « art engendrant la vie. »⁸⁵

Pour montrer cela d'une façon intéressante et compréhensible afin de bien transmettre le message, Guillaume utilise dans son texte *La sculpture nègre et l'art moderne* un style évocateur. Il commence son discours avec la phrase suivante : « Il y a vingt ans environ, il semblait que l'art moderne eût épuisé ses énergies et se mourût d'une lente amnésie. »⁸⁶ Il est clair que l'art moderne avait besoin d'une nouvelle impulsion. C'est à ce moment que l'art « nègre » fait son apparition : « C'est alors que, comme par miracle, l'art d'une région éloignée, incomprise et méprisée, apparut à l'horizon et que tout fut transformé. »⁸⁷ Pour désigner ce changement il utilise le terme récurrent : la (nouvelle) vitalité. Il dit par exemple : « En un temps incroyablement court, les énergies comprimées furent libérées, une nouvelle et intense vitalité apparut dans tous les domaines de l'effort esthétique et l'art européen, qui avait semblé flétri, fleurit une fois de plus. »⁸⁸ Cette « nouvelle vitalité »⁸⁹ réchauffe l'art moderne et est à la base de sa « nouvelle renaissance. »⁹⁰ C'est selon Guillaume la sculpture

⁷⁹ FELS, Florent, Marcel SAUVAGE (sous la direction de), « Opinions sur l'Art Nègre », *Action*, n° 3, avril 1920, Paris, s.n., p. 24.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ GUILLAUME, Paul, *Les écrits de Paul Guillaume : Une esthétique nouvelle, L'art nègre, Ma visite à la Fondation Barnes*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2000, p. 59.

⁸⁴ GUILLAUME, Paul, *La sculpture nègre et l'art moderne*, Toulouse, Toguna, 1926, p. 5.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁰ *Ibid.*

« nègre » qui provoque une « résurrection des traditions artistiques que l'on avait pensées mortes. »⁹¹

Cette idée que l'art occidental était vu comme étant fatigué ou plutôt mort revient plusieurs fois dans les écrits de Guillaume. Pour conclure son discours dans *La sculpture nègre et l'art moderne* il s'exprime avec les mots suivants : « [...] l'inspiration des ancêtres [...] force le respect pour l'âme nègre en tant que source de vitalité dans une civilisation fatiguée. »⁹² Suivant le raisonnement de Guillaume, il semble désigner le monde occidental en utilisant les mots « civilisation fatiguée ». Dans le texte il utilise aussi la nature pour montrer cette idée d'une société basée sur des suppositions académiques dépassées, par exemple dans le domaine de l'histoire de l'art : « L'histoire de l'art se trouve adultérée par les inexactitudes, les négligences accumulées. Sur le vieux dogme académique les archéologues contemporains ont greffé, insinué le rameau de leur érudition horizontale, mais aucun d'eux n'a osé abattre le vieil arbre aux mensonges avérés. »⁹³ Malgré le fait que la culture « nègre » avec ses légendes, traditions et art est « une source inépuisable »⁹⁴, le territoire, « la terre d'une grandeur sauvage »⁹⁵, reste pure, car elle « ne satisfait pas l'opresseur ; elle ne s'assimile pas, elle ne produit pas – elle ne collabore pas. »⁹⁶ Elle « ne livre à la contrainte du barbare [l'opresseur] que les formes desséchées d'un rameau dont la sève s'est résorbée dans des racines insaisissables. »⁹⁷ L'art « nègre » est donc devenu accessible et fertile au monde occidental, tandis que la nature indigène reste seulement fertile pour ses habitants.

Pour conclure, il est clair que la nature joue un rôle important dans le discours de Guillaume. Il ne l'utilise pas seulement pour montrer son importance dans la vie des peuples africains. En outre, la nature se manifesterait selon Guillaume au sens symbolique et au sens littéral dans les objets tribaux, tels que les masques. Ces objets constituent la source d'inspiration pour les artistes modernes occidentaux, partiellement grâce à leur fonction « exotique » et à leur pureté des formes simples. De cette façon, nous pouvons retrouver l'idée de l'exotisme dans le discours de Guillaume.

Ce marchand d'art parle de l'art « nègre » d'une manière positive. Il le considère comme une base fertile, vivificatrice et pleine de vitalité. Cela est un aspect que nous avons

⁹¹ GUILLAUME, Paul, *La sculpture nègre et l'art moderne*, Toulouse, Toguna, 1926, p. 10.

⁹² *Ibid*, p. 28.

⁹³ GUILLAUME, Paul, *Les écrits de Paul Guillaume : Une esthétique nouvelle, L'art nègre, Ma visite à la Fondation Barnes*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2000, p. 23.

⁹⁴ *Ibid*, p. 25.

⁹⁵ *Ibid*, p. 27.

⁹⁶ *Ibid*.

⁹⁷ *Ibid*.

déjà vu dans le cadre théorique. Guillaume utilise dans son discours donc des éléments qui appartiennent à l'orientalisme et au primitivisme. En outre, le style utilisé par Guillaume pour décrire le rapport entre l'art « nègre » et l'art moderne correspond au contenu de son discours. Son style est évocateur, son ton est énergique. Guillaume donne ainsi naissance à la formation de nouvelles perspectives et met l'accent sur la pertinence et la particularité de son discours.

Conclusion

Après ce parcours à travers les écrits de Paul Guillaume, nous sommes arrivés à la dernière étape de ce mémoire : la conclusion. Dans cette partie nous allons donner une réponse à la question de recherche, formulée dans l'introduction. Cette question était la suivante :

De quelle manière Paul Guillaume a-t-il (re)présenté dans ses écrits l'art « nègre » en relation avec l'art moderne ?

Nous allons répondre à cette question en reliant l'analyse (chapitre II et III) au cadre théorique (chapitre I) et en donnant également une réponse à la sous-question :

Quelles stratégies rhétoriques Paul Guillaume utilise-t-il en parlant de l'art « nègre » ?

Nous avons vu que le primitivisme est un phénomène complexe. L'ambiguïté du mot « primitif » provoque cette difficulté d'interprétation. Dans le cadre théorique nous avons fait une distinction entre les aspects positifs qu'implique le terme « primitif » et les éléments ayant une connotation négative. Parmi le deuxième groupe, c'est surtout l'aspect de supériorité et infériorité qui occupe une place importante dans le discours de Paul Guillaume. Parfois d'une manière implicite, mais en même temps également explicite, ce marchand d'art et collectionneur s'appuie sur son point de vue fortement occidental. Cela se manifeste de plusieurs manières.

Tout d'abord, Guillaume met l'accent sur son « capital social » auquel appartiennent bien des artistes modernes renommés. C'est pourquoi il mentionne dans ses écrits souvent leurs noms et leurs œuvres, tandis que les artistes africains restent anonymes dans son discours. En outre, Guillaume ne spécifie pas les sources scientifiques et africaines. En effet, la focalisation se trouve plutôt sur le fait qu'il se présente comme un « connaisseur » autodidacte, autonome et notable, un statut qu'il a obtenu grâce à son « capital social » impressionnant.

En même temps, il est très clair dans son discours que Guillaume avait sincèrement un grand intérêt pour l'art « nègre », ce qui se manifeste par exemple dans le fait qu'il a fait bien des recherches dans ce domaine. Il s'intéresse à l'origine de cet art, mais les descriptions qu'il donne sur les territoires, les traditions et les légendes africains ne sont donc pas étayés par des sources scientifiques nommées ou par des interlocuteurs des tribus. Son discours est, outre par son positionnement dans le « champ » artistique, également régi par son positionnement dans

la capitale d'une puissance colonisatrice. Cette influence de la pensée coloniale se trouve dans le fait que quelques-unes des descriptions des territoires coloniaux porte seulement sur les territoires francophones. Cette focalisation est basée sur les rapports de pouvoir inégaux, un aspect qui revient dans la théorie de Saïd sur l'orientalisme. C'est en fin de compte l'art moderne occidental qui est le plus important.

Cela est renforcé par le fait que Guillaume utilise surtout ces écrits sur l'art « nègre » pour montrer l'influence fondamentale de cet art sur l'art moderne occidental au début du vingtième siècle. Son but ne semble pas forcément de mettre l'accent sur les objets tribaux, mais semble être d'accentuer les qualités symboliques, esthétiques et plastiques de ces objets en tant que base pour l'art moderne. La focalisation est donc sur l'art occidental et sa nouvelle esthétique. L'art « nègre » est seulement à la base de l'art moderne.

Pourtant, le discours de Guillaume est un peu ambigu. En effet, outre le fait que la focalisation finale se trouve sur l'art moderne, nous ne pouvons pas nier le fait que Guillaume a consacré bien des ouvrages et articles à l'art « nègre ». Son discours sur cet art est très optimiste et correspond ainsi au caractère positif du mot « primitif ».

En effet, comme nous avons vu dans le cadre théorique, le terme « primitif » peut également être expliqué de la manière suivante : ce qui est « primitif » se trouve à la base de quelque chose. Cela peut donner une connotation négative à l'art « nègre », comme nous avons vu ci-dessus, mais dans le discours de Guillaume cela implique également une chose positive. En effet, il considère l'art « nègre » comme une source pure et fertile, ce qui est une idée récurrente dans le domaine du primitivisme. Les objets tribaux africains donnent, grâce à leur pureté des formes simples et à leur fonction symbolique, naissance à l'esthétique nouvelle. L'art « nègre » entraîne une certaine vitalité qui influence d'une manière positive la nouvelle tendance du primitivisme dans le monde occidental. Les « fétiches » ont ainsi un caractère fertile et vivificateur. Cette vitalité et fertilité inspiratrices se trouvent clairement dans le discours de Guillaume. En effet, il utilise un ton énergique et il écrit dans un style évocateur et passionnant qui se caractérise par des créations linguistiques souvent liées à la nature.

En fin de compte, nous pouvons conclure que Paul Guillaume a occupé une place importante dans le débat sur l'art « nègre » et qu'il voulait bien se présenter comme un « connaisseur » pour renforcer l'importance de son discours. Bien que ce discours soit de temps en temps contradictoire, il est clair que ce marchand et collectionneur d'art avait une grande passion pour cet art. Cela se manifeste non seulement dans le fait qu'il a acheté des objets

tribaux, mais aussi dans le fait qu'il y a consacré bien des écrits. Paul Guillaume n'a pas seulement distribué l'art « nègre » en tant que fournisseur aux artistes modernes, mais il a aussi partagé sa connaissance sur cet art dans ses écrits. De cette façon, c'est lui qui est par excellence le semeur français de l'art « nègre ».

Bibliographie

Sources primaires

- BRAQUE, Georges, propos cités par Dora Vallier, dans « Braque, la peinture et nous », *Cahiers d'art*, 29, n° 1-2, oct. 1954, p. 14.
- FELS, Florent, Marcel SAUVAGE (sous la direction de), « Opinions sur l'Art Nègre », *Action*, n° 3, avril 1920, pp. 23-26.
- GUILLAUME, Paul (sous la direction de), *Première exposition d'art nègre et d'art océanien*, Paris, Galerie Devambe, 1919.
- GUILLAUME, Paul, « A Mark of Progress », *Journal of the Barnes Foundation*, n° 1, avril 1925.
- GUILLAUME, Paul, *La sculpture nègre et l'art moderne*, Toulouse, Toguna, 1926.
- GUILLAUME, Paul, Thomas MUNRO, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Les éditions G. Cres & Cie, 1929.
- GUILLAUME, Paul, *Les écrits de Paul Guillaume : Une esthétique nouvelle, L'art nègre, Ma visite à la Fondation Barnes*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2000.
- MALRAUX André, *La tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 17-19.
- TÉRIADE, « Nos enquêtes : Entretien avec Paul Guillaume », feuilles volantes jointes à *Cahiers d'art*, n° 1, 1927.

Sources secondaires

- BOURDIEU, Pierre, « Le capital social. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 31, n° 1, janvier 1980, pp. 2-3.
- BOURDIEU, Pierre, « Le champ littéraire. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, n° 1, septembre 1991, pp. 3-46.
- BUISINE, Alain, *Passion de Gauguin*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.
- CHALENDAR Pierrette et Gérard, « A PROPOS DE L'INFLUENCE DE « L'ART NÈGRE » SUR LA PEINTURE FRANÇAISE D'AVANT-GUERRE : POUR UNE SEMIOLOGIE DES ARTS PLASTIQUES AFRICAINS », *Ethiopiennes* [en ligne], n° 42, 1985, (consulté le 24 avril 2016). URL : http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1054

« Expositions », <http://www.deshumanisation.com/phenomene/expositions>, (consulté le 16 avril 2016).

FLÉCHET, Anaïs, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, n° 11, 2008, pp. 15-26.

GIRAUDON, Colette (sous la direction de), *Les Arts à Paris chez Paul Guillaume, 1918-1935*, (1993 ; cat. d'exposition, Paris), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

MUDIMBE, V.Y., *The Invention of Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

« Paul Guillaume, Novo Pilota », <http://www.musee-orangerie.fr/en/artwork/paul-guillaume-novo-pilota>, (consulté le 24 juillet 2016).

RHODES, Colin, *Primitivism and modern art*, Londres, Thames and Hudson, 1994.

RUBIN, William (sous la direction de), *Le primitivisme dans l'art du XXe siècle - Les artistes modernes devant l'art tribal* (1984 ; cat. d'exposition, New York, MoMA)), trad. française, Paris, Flammarion, 1987.

SAID, Edward W., *Orientalism*, Londres, Penguin Books, 2003.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine.*, Paris, Seuil, 2001.

WARIN, François, *La passion de l'origine. Essai sur la généalogie des arts premiers.*, Paris, Ellipses Éditions Marketing S. A., 2006.

WEBER, William, « Le savant et le général. Les goûts musicaux en France au XVIII^e siècle. », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 181-182, janvier 2010, pp. 18-33.