



HAL
open science

Des sculpteurs ‘artisans’ ou ‘artistes’? En Souabe au Moyen Âge et dans le golfe de Guinée au XIXe - XXe siècle. À la mémoire de Claude-Hélène Perrot

Monique Chastanet

► To cite this version:

Monique Chastanet. Des sculpteurs ‘artisans’ ou ‘artistes’? En Souabe au Moyen Âge et dans le golfe de Guinée au XIXe - XXe siècle. À la mémoire de Claude-Hélène Perrot. 2021. halshs-03289719

HAL Id: halshs-03289719

<https://shs.hal.science/halshs-03289719>

Submitted on 18 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Carnet d'Afriques, revue d'histoire / Analyses

Le blog *Carnet d'Afriques. Actualité de la recherche en histoire de l'Afrique avant le XX^e siècle* accompagne la revue *Afriques. Débats, méthodes et terrains d'histoire*

Hypothèses.org : <https://afriques.hypotheses.org/1155>

16/02/2021

**Des sculpteurs 'artisans' ou 'artistes' ?
En Souabe au Moyen Âge et dans le golfe de Guinée au XIX^e - XX^e siècle.
À la mémoire de Claude-Hélène Perrot**

Monique Chastanet

Historienne, chargée de recherche honoraire au CNRS (IMAF)

Mots clés

Akan – Arts d'Afrique – Claude-Hélène Perrot – Côte d'Ivoire – Gouro – Histoire de l'art – Musée – Nigéria – Souabe – Yoruba

Op
Te

ANALYSES

Des sculpteurs 'artisans' ou 'artistes' ? En Souabe au Moyen Âge et dans le golfe de Guinée au XIXe – XXe siècle. À la mémoire de Claude-Hélène Perrot

PAR MONIQUE CHASTANET · PUBLIÉ 16/02/2021 · MIS À JOUR 17/02/2021

L'histoire de l'Afrique, du Sud-Est de la Côte d'Ivoire en particulier, était au cœur des recherches, de l'enseignement et de la vie même de Claude-Hélène Perrot (1928-2019). De nombreux hommages, parus dans la presse et dans des revues scientifiques après sa disparition, ont rappelé ses engagements et l'apport novateur de ses travaux tout au long de son parcours – avant, pendant et après la période où elle fut professeur d'histoire contemporaine de l'Afrique à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, de 1983 à 1993¹. Elle avait également d'autres intérêts, comme ce témoignage voudrait l'évoquer. En 2015, j'ai visité une exposition au musée de Cluny à Paris, que Claude m'avait vivement recommandée. Il s'agissait de sculptures réalisées en Souabe à la fin du Moyen Âge, une ancienne région historique du Sud de l'Empire germanique, située entre la Forêt-Noire et la Bavière actuelles. Une question soulevée par cette exposition nous ramènera dans le golfe de Guinée, en traversant les époques et les frontières².

Des « tailleurs d'images » en Souabe

Le musée de Cluny montrait en 2015, pour la première fois en France, une trentaine de sculptures exécutées en pays souabe entre les années 1460 et 1530. Cet ensemble provenait de différents musées français ainsi que d'emprunts à l'Allemagne et à l'Autriche. Ces œuvres, destinées à des retables et autre mobilier d'église, avaient des fonctions religieuses³.

Elles étaient le produit d'ateliers de sculpteurs et de peintres, qui jouaient un rôle important dans la vie économique de ces anciennes villes libres de la Souabe. Les maîtres, propriétaires de leur atelier et membres de la bourgeoisie, étaient secondés par des compagnons et des apprentis. Les uns et les autres appartenaient à une corporation, qui règlementait l'exercice de leur métier et leur conférait le statut d'artisan. Parfois mentionnés comme « artistes », les sculpteurs étaient le plus souvent désignés par l'expression de « tailleurs d'images » dans les textes de l'époque⁴. Ils se distinguaient des menuisiers, avec lesquels ils collaboraient mais qui relevaient quant à eux de la corporation des charpentiers et autres travailleurs du bois.

Certaines des œuvres exposées ont été signées par les maîtres d'atelier, d'autres sont restées anonymes. La plupart étaient le fruit d'un travail collectif, même si les maîtres avaient un rôle fondamental dans leur conception et jouissaient, de façon générale, d'une grande considération. C'était une production très réputée au-delà de la Souabe, dans toute la région alpine. Ces ateliers pouvaient répondre à des commandes prestigieuses, ainsi qu'à des demandes plus modestes. Datées du gothique tardif, dont la fin coïncide avec les débuts de la Réforme protestante, ces sculptures – en ronde-bosse ou reliefs d'applique – se distinguent par leur expressivité. Ce qui a conduit des historiens de l'art, spécialistes de ces œuvres, à parler de « grâce » et de « séduction » à leur propos⁵.

J'en donnerai deux exemples : une Vierge et un Saint Jean de calvaire (Fig. 1 et 2).



Fig. 1 et 2. La Vierge et Saint Jean de Calvaire, bois de tilleul polychromé (v.1520). Œuvres attribuées à un atelier de Haute-Souabe. Exposition « Sculptures souabes de la fin du Moyen Âge », musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, Paris, 2015. Photos Monique Chastanet.

–

Ces deux statuette en bois de tilleul sont datées d'environ 1520. Hautes de 77 et 78 cm, elles sont visibles de dos comme de face. On suppose qu'elles faisaient partie du couronnement d'un retable et qu'elles entouraient le Christ en croix. Elles ne sont pas signées mais sont attribuées à un atelier de Haute-Souabe. Ces deux statues témoignent d'un travail savant sur les volumes et les drapés, ainsi que d'une pratique raffinée de la polychromie. Qu'il s'agisse des visages ou des silhouettes, la retenue et l'intériorité de la Vierge contrastent avec la douleur plus ostentatoire du Saint Jean. Ces œuvres reflètent également les codes vestimentaires de l'époque. Elles font partie des collections du musée de Cluny : c'est cette sculpture de Saint Jean qui avait été retenue pour l'affiche de l'exposition et pour la couverture du catalogue⁶.

Pour revenir à Claude-Hélène Perrot, ce conseil qu'elle m'avait donné témoignait de l'étendue de sa culture et de sa curiosité. On peut penser aussi que certains aspects de cette exposition avaient pu la toucher plus particulièrement :

1. Ces sculptures concernaient le domaine religieux, sur lequel elle avait elle-même travaillé dans le monde akan de Côte d'Ivoire, chez les Anyi et chez les Éotilé au XVIII^e et XIX^e siècle⁷ ;

2. Elle était, par ailleurs, très sensible aux objets et aux sources matérielles de l'histoire, qu'il s'agisse d'ustensiles du quotidien, d'objets liturgiques ou de symboles politiques. Chez les Anyi, elle s'intéressait notamment aux « objets-témoins » et « objets d'histoire », selon ses expressions, c'est-à-dire aux objets transmis par héritage et qui rappelaient la position sociale de leur détenteur. Elle considérait ces sièges, tambours, poids à peser l'or, mortiers et autres récipients comme des sources qu'il fallait prendre en compte à côté des traditions orales, l'ensemble appartenant pleinement au « territoire de l'historien »⁸. Son attention pour les objets a donné lieu à une riche iconographie dans ses deux livres consacrés aux Anyi et aux Éotilé, avec ses propres photos et grâce à la complicité de son ami photographe Marc Garanger, récemment disparu lui aussi⁹. Cette approche a contribué à affirmer l'historicité des objets d'art alors que cette démarche peine à se développer aujourd'hui, du moins en ce qui concerne l'histoire des arts africains précontemporains¹⁰ ;

3. Enfin, au-delà de la beauté de ces œuvres de la Souabe médiévale, Claude-Hélène Perrot a dû se retrouver en « pays connu » avec une question que soulevait cette exposition, et qui n'est pas sans rapport avec le regard qu'on porte de nos jours sur les arts africains. À leur époque et par leur statut social, les sculpteurs et peintres souabes étaient vus comme des artisans. Alors qu'ils « apparaissent aujourd'hui comme des artistes »¹¹.

En Occident, on estime généralement que l'artiste a affirmé sa singularité à la Renaissance, en quittant le statut d'artisan et en revendiquant une place particulière. Il y eut cependant des exceptions dès l'Antiquité, avec des sculpteurs, des potiers, des peintres, des dinandiers et des orfèvres qui signèrent leur production. C'était notamment l'objet de l'exposition « Figure d'artiste », qui réunissait l'an dernier au Louvre des collections du musée – de l'Antiquité au XIX^e siècle. On connaît de nombreux potiers et peintres grecs qui ont signé leurs vases, avec la formule « untel a fait » ou « untel a dessiné », ou bien « m'a fait, m'a dessiné », et ce dès la fin du VIII^e siècle avant J.-C. Cette pratique renvoyait surtout à la reconnaissance d'un atelier, le terme grec *tekhnitès* désignant ces artisans à travers leur savoir-faire technique, comme le fera le latin *artifex*. Cependant en Grèce aux V^e et IV^e siècles avant J.-C, des peintres et des sculpteurs ont connu la

célebrité – citons respectivement Zeuxis et Apelle, Phidias et Praxitèle¹².

Cette exposition montrait de rares exemples extra-européens, notamment les deux plus anciens cas de « signature » connus à ce jour. D'une part, une stèle de l'Égypte pharaonique offerte au dieu des morts Osiris afin d'attirer ses bienfaits dans l'au-delà, où le scribe et sculpteur Irtyzen se présentait comme le chef des artisans, tout en énumérant ses différentes compétences (règne de Montouhotep II, 2033-1982 avant J.-C.). D'autre part, le sculpteur chypriote Eschmounillec signait en phénicien une tête dédiée à « son seigneur », le dieu Reshef Shed, nom donné à Chypre au dieu égyptien Bès (750-600 avant J.-C.). Par ailleurs, le Moyen-Orient musulman était représenté par un chandelier en métal, signé par un dinandier de Mossoul au XIII^e siècle après J.-C., Dawud ibn Salama al-Mawsili.

Dans le Moyen Âge occidental, la signature des œuvres était très rare. Une coupe en cuivre émaillé et doré, datant du XIII^e siècle, en constituait un exemple avec le nom de l'orfèvre en latin à l'intérieur : « MAGISTER G. ALPAIS. ME FECIT.LEMOVICARUM » // « Maître G. Alpais m'a fait à Limoges »¹³.

De nos jours, nous voyons les auteurs de ces œuvres – de l'Antiquité, du monde occidental ou du monde musulman – comme des artistes. En dehors de l'Égypte pharaonique, ces « figure[s] d'artiste[s] » ne proposaient aucune référence africaine, puisque ce continent ne fait pas partie des départements du musée du Louvre. C'est pourtant une question qu'on se pose aujourd'hui pour l'Afrique, après avoir longtemps mésestimé sa production artistique. Comment considérer, notamment, les sculpteurs d'Afrique subsaharienne, comme des artisans ou des artistes ? Sans oublier de tenir compte du regard porté sur leurs activités dans leur propre société.

Entre « chants de louanges » et analyses stylistiques dans le golfe de Guinée

Des recherches sur cette région, au XIX^e – XX^e siècle, ont fait sortir des sculpteurs de l'anonymat dans lequel les Occidentaux les avaient relégués. Certains travaux se sont appuyés sur des analyses stylistiques. D'autres ont fait appel à des traditions orales ayant conservé les noms de ces sculpteurs : c'est le cas de chants de louanges, transmis sur quatre ou cinq générations, chez les Yoruba du Nigeria. On retrouve là un autre domaine de prédilection de Claude-Hélène Perrot. En

général, ces sculpteurs – travaillant le bois, l'ivoire ou d'autres matériaux – apprenaient leur métier au sein d'une même famille ou bien dans le cadre d'ateliers. Sans faire l'histoire de l'évolution du regard occidental sur l'art africain¹⁴, il faut noter que l'archéologue britannique Kenneth Murray fut le premier à relever le nom d'artistes nigériens dans les années 1930. Et signaler l'apport de l'africaniste allemand Hans Himmelheber qui, au milieu du XX^e siècle, a pu définir des styles et identifier des sculpteurs en Côte d'Ivoire, en milieu Baoulé et Gouro¹⁵.

En 1998, le Metropolitan Museum of Art de New-York exposait une cinquantaine d'œuvres d'artistes yoruba, précisément identifiés : « Master Hand: Individuality and Creativity Among Yoruba Sculptors » // « Main de Maître : Individualité et créativité parmi les sculpteurs yoruba »¹⁶. Une trentaine d'artistes étaient exposés, qui avaient vécu au Bénin et au Nigeria entre le milieu du XIX^e et le milieu du XX^e siècle. A côté d'une majorité d'hommes, travaillant le bois, deux femmes étaient représentées avec des œuvres en terre cuite – toutes deux originaires du Nigeria, une seule étant bien identifiée. Ces différentes sculptures n'étaient pas signées et avaient intégré anonymement des collections du monde occidental. Mais ces artistes étaient généralement bien connus en pays yoruba. Les hommes, en particulier, appartenaient à des ateliers et répondaient à des commandes de prêtres, de chefs politiques et de familles aisées.

Parmi ces artistes, l'exemple le plus célèbre est le sculpteur sur bois et peintre Olowè d'Isè (v.1873-v.1938), qui travailla pour différents rois yoruba du Nigeria et dont une création fut connue en Europe dès les années 1920. En 1998 également, le National Museum of African Art de la Smithsonian Institution, à Washington, lui a consacré une rétrospective : « Olowè of Isè. A Yoruba Sculptor to Kings » // « Olowè d'Isè. Un sculpteur yoruba au service des rois »¹⁷. D'après les recherches de Roslyn Adele Walker, directrice de ce musée, il naquit entre 1873 et 1877, et décéda en 1938 ou 1939.

Une de ses œuvres eut une reconnaissance internationale au début du XX^e siècle : deux portes et un linteau (qu'on ne distingue pas sur la photo ci-jointe – Fig. 3), sculptés pour le palais royal d'Ikere.

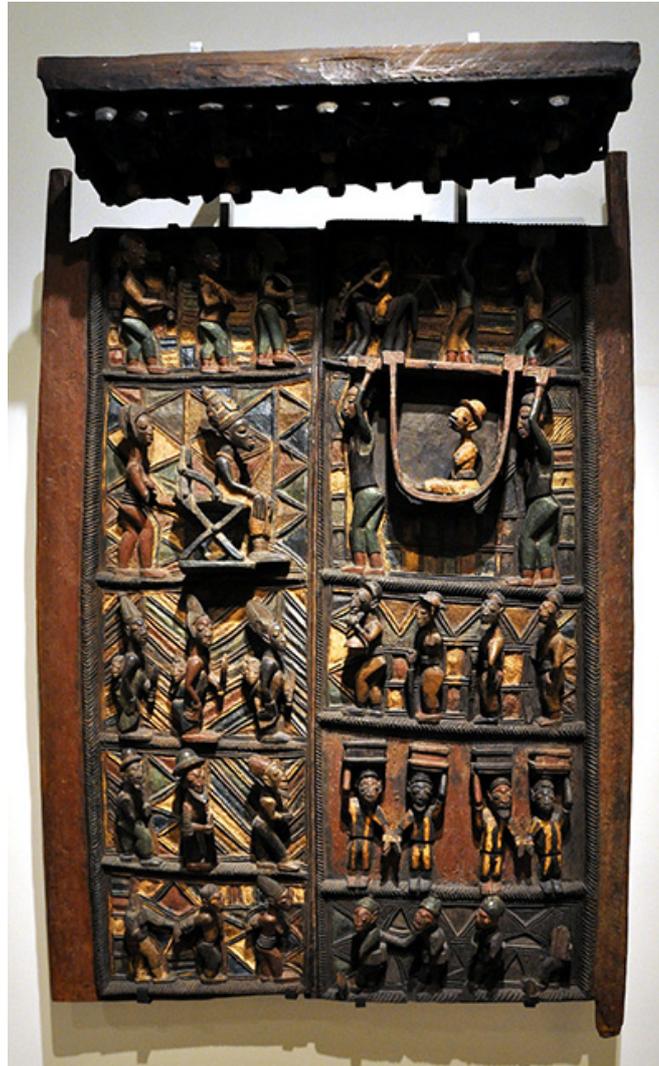


Fig. 3. Porte et linteau en bois polychromé, palais d'Ikere (v.1910). Olowè d'Isè (v.1873 – v.1938), pays yoruba, Nigeria. Acquis par le British Museum en 1925. Photo Andreas Praefcke, Public domain.

En 1924, ils avaient été empruntés au roi yoruba pour lequel ils avaient été réalisés, Onijagbo Obasoro Alowolodu, afin de figurer dans le Pavillon du Nigeria de l'Exposition de l'Empire britannique à Londres. À la fin de l'Exposition, en 1925, le British Museum en fit l'acquisition auprès de ce roi. Le sculpteur était bien connu en pays yoruba – Roslyn Adele Walker a pu recueillir un chant de louanges le concernant auprès de sa famille en 1995. Cependant il n'a été identifié par les Britanniques que durant la Seconde Guerre mondiale, par un forestier affecté dans cette colonie et qui transmet l'information à un ethnologue du British Museum¹⁸.

Cette porte en bois a été exécutée pendant le séjour de ce sculpteur à la cour du roi d'Ikere, entre 1910 et 1914. Elle retrace la rencontre de ce roi – qui régna de 1890 à

1928 – avec le résident britannique dans la région, le capitaine Ambrose. Le Sud du Nigeria est alors placé sous Protectorat britannique depuis 1899. Il sera regroupé avec le Protectorat du Nord en 1914 pour former la colonie du Nigeria.

Les personnages sont sculptés en haut-relief dans du bois d'iroko. Ils sont représentés de profil ou de face. L'ensemble est peint avec de l'ocre, du kaolin ou de l'indigo. Le chant de louanges consacré à ce sculpteur évoque son habileté à travailler l'iroko, un bois très dur qui dans ses mains devient « aussi tendre qu'unealebasse »¹⁹. Sur le battant gauche, le roi d'Ikere est assis sur son trône, en présence de ses épouses – certaines portant un enfant sur le dos –, de messagers royaux et de prisonniers. Sur le battant droit, le visiteur britannique, vêtu à l'europpéenne, est transporté dans une litière par deux Africains. Il est accompagné de soldats et de porteurs. Ces derniers sont chargés de boîtes de cauris, qui constituaient alors l'impôt perçu par la Grande-Bretagne. Au-dessus de lui, est figuré son prédécesseur, le Major Reeve-Tucker, qui avait rencontré le roi d'Ikere en 1899. Il se déplace à cheval, avec à sa suite deux porteurs de boîtes de cauris.

En 2015, le musée du quai Branly – Jacques Chirac présentait une exposition intitulée « Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire »²⁰. Claude-Hélène Perrot avait vu cette exposition et l'avait appréciée.

Elle montrait des différences importantes entre certaines sociétés, où les sculpteurs – souvent paysans par ailleurs – apprenaient leur métier dans des ateliers, et les peuples des lagunes, les Éotilé notamment. Cet art y était considéré comme un don divin et ne faisait donc pas l'objet d'une formation. De plus, des femmes pouvaient l'exercer, chose assez exceptionnelle en Afrique, même si l'on a vu deux exemples en pays yoruba au Nigeria. Dans les lagunes de Côte d'Ivoire, les sculpteurs ou sculptrices sont restés anonymes²¹. Les chercheurs les désignent aujourd'hui par des expressions qui renvoient à des caractéristiques de style, telles que le « Maître des mains géantes », « le Maître des couronnes », etc. Le monde akan, familier de Claude-Hélène Perrot, n'était évoqué qu'à travers cette région des lagunes, où elle-même avait travaillé.

L'exposition proposait certaines identifications, des objets ayant été attribués à tel ou tel sculpteur sur la base d'une l'étude stylistique. C'est le cas du « Maître de Bouaflé », dont le patronyme est resté inconnu. Il a vécu en pays Gouro (région de la Marahoué, département de Bouaflé) entre les années 1880 et 1930 : on situe sa période de création entre la fin du XIX^e siècle et 1930²².

Je retiendrai un exemple de sa production avec cet étrier de poulie de métier à tisser, daté de la fin du XIX^e siècle (Fig. 4).



Fig. 4. Étrier de poulie de métier à tisser (fin du XIX^e siècle). Sculpture attribuée au « Maître de Bouaflé », Gouro, Côte d'Ivoire. © musée du quai Branly – Jacques Chirac. Photo Claude Germain. N° d'inventaire : 73.1975.1.1.

Faisant partie des collections du musée, il est relativement connu. Sa photo avait d'ailleurs été retenue pour la couverture du catalogue de l'exposition. Cet objet est, en principe, destiné à accrocher au niveau de la poulie les lices du métier à tisser de type horizontal. En fait, l'absence de trous de fixation montre que celui-ci n'a pas été pas utilisé : on peut donc s'interroger sur sa destination réelle. Il est en bois dur poli, avec une patine foncée. L'étrier est surmonté d'une tête de femme coiffée d'une haute tresse dressée, ornée à la base de 6 clous en laiton. L'ensemble a pour dimensions : 23 cm de hauteur, 6 cm de largeur et 7,5 cm de profondeur. Certaines œuvres du « Maître de Bouaflé » ont été envoyées à Paris dès les années 1920. Ainsi,

cet étrier a-t-il fait partie d'une célèbre collection, à laquelle le musée du quai Branly – Jacques Chirac a consacré une exposition du 28 mai au 29 septembre 2019 : « Félix Fénéon (1861-1944). Les arts lointains »²³. Rappelons que ce critique d'art, éditeur, directeur de galerie, collectionneur – et anarchiste – a œuvré pour la reconnaissance des arts d'Afrique, d'Amérique et d'Océanie. Il a plaidé notamment, avec des artistes, ethnologues, marchands et autres amateurs, pour que ces productions artistiques soient « admis[es] au Louvre »²⁴.

Malgré les interrogations actuelles, l'identification précise des sculpteurs africains reste difficile pour certaines régions ou pour des périodes antérieures au XIX^e – XX^e siècle. Du moins, pourrait-on reconnaître ces créateurs comme des artistes au même titre qu'en Occident, dans une histoire partagée au-delà des différences culturelles. Ou comme des « personne[s] de talent », selon l'expression des peuples des lagunes de Côte d'Ivoire, chez lesquels Claude-Hélène Perrot avait travaillé²⁵.

Homages à Claude-Hélène Perrot

- Odile Goerg, Véronique Duchesne et Marie Miran, « Claude-Hélène Perrot (1928-2019). Une grande historienne et amie de la Côte d'Ivoire s'en est allée », *Fraternité matin*, 20 juillet 2019.
- « Rougemont. Décès de l'africaniste franc-comtoise Claude Perrot », *Est Républicain*, 20 juillet 2019.
- François-Xavier Fauvelle, « Claude-Hélène Perrot. Historienne de l'Afrique », *Le Monde*, 22 juillet 2019.
- François-Xavier Fauvelle, « Hommage à Claude-Hélène Perrot (1928-2019) », *L'Histoire*, 22 juillet 2019.
- Fabio Viti, « Claude-Hélène Perrot (1928-2019) », *Africa*, 2019, I, 2.
- Gérard Chouin, François Gaulme, Jean-Louis Triaud, trois *In memoriam* « Claude-Hélène Perrot (1928-2019) », *Journal des Africanistes*, 2019, 89, 2.
- Pierluigi Valsecchi, « Chère Claude-Hélène. Hommage à Claude-Hélène Perrot, historienne d'esprit et de cœur », *Afrique contemporaine*, 2018/3, 267-268 (paru en 2019).

Bibliographie

- Berné, D., 2014, « La grâce de la sculpture souabe », *Millefleurs*, 22, p. 20-21.
- Berné, D., 2015, *Sculptures souabes de la fin du Moyen Âge*, Paris, Musée de Cluny – musée national du Moyen Âge.

- Blackmun Visonà, M., 2015, « Créativité artistique et anonymat dans la région des lagunes en Côte d'Ivoire », in E. Fischer et L. Homberger (dir.), *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Skira/Musée du quai Branly, p. 61-80.
- Bosc-Tiessé, C., et Mark, P. (dir.), 2019, « Pour une histoire des arts d'Afrique précontemporains : méthodologie, historiographie, épistémologie. Introduction au dossier », *Afriques. Débats, méthodes et terrains d'histoire*, 10, URL : <https://journals.openedition.org/afriques/2367>.
- Fénéon, F. (dir.), 1920, « Enquête sur les arts lointains. Seront-ils admis au Louvre ? », *Bulletin de la vie artistique*, 24, 25 et 26, du 15 novembre, 1^{er} et 15 décembre.
- Fischer, E., 2015, « Les sculpteurs gouro », in E. Fischer et L. Homberger (dir.), *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Skira/Musée du quai Branly, p. 23-60.
- Fischer, E., et Homberger, L. (dir.), 2015, *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, Paris, Skira/Musée du quai Branly.
- Guillot de Suduiraut, S., 2015, *Dévotion et séduction. Sculptures souabes des musées de France (vers 1460-1530)*, Paris, Somogy/Musée du Louvre.
- Laurent, S., 2019, *Le Geste et la Pensée. Artistes contre artisans, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, CNRS Éditions.
- *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 2015, textes de B. Geoffroy-Schneiter, Paris, Musée du quai Branly/Connaissance des arts.
- Murphy, M., 2009, *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York. 1931-2006*, Dijon, Les Presses du réel.
- Perrois, L., 1997, *Patrimoines du Sud. Collections du Nord – Trente ans de recherche à propos de la sculpture africaine (Gabon, Cameroun)*, Paris, Orstom.
- Perrot, C.-H., 1982, *Les Anyi-Ndényé et le pouvoir aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- Perrot, C.-H., 2008, *Les Éotilé de Côte d'Ivoire aux XVIII^e et XIX^e siècles : pouvoir lignager et religion*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- Quillet, C., et Martinez, J.-L., (dir.), 2019, assistés de F. Dinet, *Figure d'artiste*, Paris, Le Louvre/Le Seuil.
- *The New York Times* : <https://www.nytimes.com/1997/09/26/arts/art-review-signatures-from-yorubaland.html>
- Walker, R. A., 1998, *Olowè of Isè. A Yoruba Sculptor to Kings*, Washington DC, National Museum of African Art, Smithsonian Institution.

1. Voir les références à la fin, avant la Bibliographie. [↗]
2. Une première version de ce texte a été présentée lors de la Journée d'études de la Société des Africanistes « Anthropologie et histoire. Autour de Claude-Hélène Perrot », organisée par Claudie Haxaire et Fabio Viti au musée du quai Branly – Jacques Chirac, le 7 octobre 2020. [↗]
3. D. Berné, 2015, p. 6-13, catalogue de l'exposition qui eut lieu au musée de Cluny – musée national du Moyen Âge du 1er avril au 27 juillet 2015. [↗]
4. D. Berné, 2015, p. 7. [↗]
5. Respectivement D. Berné, 2014, et S. Guillot De Suduiraut, 2015. [↗]
6. D. Berné, 2015, p. 42-43 et « Hypothèses de restitution » p. 61. [↗]
7. C.-H., Perrot, 1982 et 2008. [↗]
8. Voir notamment C.-H., Perrot, 1982, p. 21-25 et 242. On retrouve ce même intérêt pour les objets dans son travail sur les Éotilé. [↗]
9. C.-H., Perrot, 1982 et 2008. [↗]
10. C. Bosc-Tiessé et P. Mark (dir.), 2019. Les éditeurs scientifiques de ce dossier parlent d'un « champ de recherche en friche ». [↗]
11. D. Berné, 2015, p. 7. [↗]
12. C. Quillet et J.-L. Martinez (dir.), 2019, p. 23-37 et 73 (catalogue de l'exposition de la Petite Galerie du musée du Louvre qui eut lieu du 25 septembre 2019 au 29 juin 2020). [↗]
13. C. Quillet et J.-L. Martinez (dir.), 2019, p. 23-37. Sur l'analyse historique des rapports entre artisans et artistes en Occident, voir S. Laurent, 2019. L'auteur évoque aussi le Nigeria, la Côte d'Ivoire et les arts de l'islam, en Afrique et au Proche-Orient, p. 87-90. [↗]
14. Sur cette question au XX^e siècle, on peut voir M. Murphy, 2009. Sur l'Afrique centrale, on pense aux travaux de Louis Perrois, avec qui Claude-Hélène Perrot avait collaboré, notamment dans l'encadrement de travaux d'étudiants. Il s'est en particulier élevé contre « la légende des 'sculpteurs anonymes' de l'Afrique », ayant lui-même identifié une quarantaine de sculpteurs sur bois au Gabon, artistes bien connus dans leur région (L. Perrois, 1997, p. 52). [↗]
15. Sur ces deux chercheurs, voir S. Laurent, 2019, p. 88. [↗]
16. Sur cette exposition, voir un article du *New York Times* :
<https://www.nytimes.com/1997/09/26/arts/art-review-signatures-from-yorubaland.html> [↗]
17. R. A. Walker, 1998. [↗]
18. R. A. Walker, « 'Anonymous' has a name », in R. A. Walker, 1998, p. 13-33. [↗]
19. R. A. Walker, « 'Anonymous' has a name », in R. A. Walker, 1998, p. 25. [↗]
20. E. Fischer et L. Homberger (dir.), 2015 (catalogue de l'exposition qui eut lieu du 14 avril au 26 juillet 2015). Voir aussi *Les Maîtres de la sculpture de Côte d'Ivoire*, 2015. Je remercie pour son aide Hélène Joubert, Responsable de l'unité patrimoniale Afrique au musée du quai Branly – Jacques Chirac. [↗]
21. M. Blackmun Visonà, 2015, p. 61-80. [↗]
22. E. Fischer, 2015, p. 23-60. [↗]

23. Le musée possède un autre étrier de poulie de métier à tisser, attribué à ce même sculpteur et ayant fait lui aussi partie de l'ancienne collection de Félix Fénéon. [↗]
24. F. Fénéon, 1920. [↗]
25. M. Blackmun Visonà, 2015, p. 80 note 3. [↗]



Rechercher dans OpenEdition Search

Vous allez être redirigé vers OpenEdition Search

- Dans tout OpenEdition
- Dans Carnet d'Afriques, revue d'histoire