

PICASSO ET LES MAÎTRES EXPOSER ET JUXTAPOSER PICASSO ET LES ARTS AFRICAINS (1913-1923)

Yaëlle Biro • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

L'histoire de la réception des arts de l'Afrique au début du xxe siècle et celle du développement des avant-gardes sont intimement mêlées. Collectionneurs, marchands, théoriciens ou critiques d'art, les protagonistes de ces histoires sont souvent les mêmes. Cette présentation met en avant les évènements initiaux liant au plus près ces phénomènes pour la période allant de 1913 à 1923. Nous nous concentrerons sur les expositions, organisées dans des galeries et espaces d'exposition indépendants durant cette période, juxtaposant arts africains et œuvres de Pablo Picasso, dans le contexte d'une redéfinition de l'appréciation des objets d'Afrique en Occident, de curios et ethnographica en objets d'art. Nous verrons aussi comment la relation quasi symbiotique qui s'établit entre le marché et les modes d'exposition des objets africains et ceux des œuvres de Picasso s'inscrit dans une tentative de positionner l'ensemble de ces œuvres dans un champ artistique élargi, dans une histoire de l'art plus inclusive.

À la fin du xixe siècle, les objets en provenance d'Afrique pouvaient être vus dans des magasins de curiosités, dans les villes portuaires à l'arrivée des navires en provenance des colonies, ou dans les musées ethnographiques d'Europe. L'histoire de ce qui a été décrit comme la « découverte » des objets africains par les artistes a souvent été narrée : vers 1906, ces derniers commencèrent à s'intéresser aux solutions formelles innovantes exportées par les sculpteurs africains et à rechercher ces objets pour leurs collections1. Les critiques d'art suivirent rapidement et un marché ne tarda pas à se développer. Prise de vue, publication, exposition : les modes de diffusion et de promotion répondaient aux mêmes stratégies que celles appliquées aux œuvres d'avant-gardes et s'opérèrent à l'initiative d'un nombre restreint de galeries d'art, en Europe d'abord, puis aux États-Unis. La structure flexible de ces espaces d'exposition - proportions modestes, décisions prises, la plupart du temps, par un seul individu – facilitait la promotion de talents et d'idées nouvelles. En comparaison, les musées apparaissaient alors comme les dépositaires d'un art académique et, concernant les musées ethnographiques, comme la représentation publique d'une politique nationale impérialiste. En octobre 1909, le poète et critique d'art Guillaume Apollinaire, lui-même collectionneur et fervent promoteur des arts en provenance d'Afrique, s'exclamait déjà : « Comme toujours, les musées sont en retard sur le goût2. » Dans les galeries, ces œuvres pouvaient être appréciées pour leur valeur esthétique : dégagées de tout contexte historique, dépourvues de récit narratif, et ayant un sujet inconnu aux yeux des spectateurs européens, elles étaient une alternative vivifiante à l'art occidental. Aussi, l'attrait pour la nouveauté des formes pouvait être combiné à l'attrait pour un certain mystère : si le regardeur n'en saisissait pas le sens originel, il pouvait néanmoins y projeter l'image d'une Afrique imaginée, un monde inconnu, souvent ingénu, offrant ainsi la possibilité d'un accès à une simplicité et une naïveté perdues, que les premiers collectionneurs pensaient percevoir dans ces objets. Comme l'historien de l'art Robert Goldwater le formula, à travers les yeux des artistes, les œuvres africaines devenaient les réceptacles d'une large part de « subjectivité, d'emphase mal interprétée et de spéculations romantiques³ ».

Le marchand Joseph Brummer et sa galerie parisienne se situent au cœur d'un réseau européen participant à la promotion d'objets dont la valeur artistique n'est jusque-là que peu reconnue⁴. En plaçant les objets en provenance d'Afrique entre antiquités grecques, romaines et égyptiennes, art médiéval, art asiatique, ou encore œuvres d'artistes modernes (en particulier Honoré Daumier, le Douanier Rousseau et Pablo Picasso), cette galerie eut un rôle important dans le développement de l'appréciation de ces diverses formes en tant qu'œuvres d'art. Les livres de comptes de la galerie, couvrant la période 1909-19145, foisonnent d'exemples attestant d'une progressive mise en parallèle commerciale de Picasso et des arts africains. Particulièrement révélateur est l'exemple d'une série d'achats effectués en 1912 auprès de la galerie Brummer par le célèbre collectionneur russe Sergueï Ivanovitch Chtchoukine. Encouragé et accompagné par le peintre et théoricien de l'art letton Voldemars Matvejs⁶, Chtchoukine se rendit à la galerie Brummer en juillet 1912, et y acheta, en l'espace de quelques jours, ce qui allait constituer l'ensemble de sa collection d'œuvres africaines, tout en augmentant son importante collection de Picasso de deux œuvres. Parmi ses acquisitions africaines se trouve une « statue nègre en bois, singe assis », vendue pour 1 250 francs, seulement 50 francs de plus que ce qu'il paya pour une « nature morte, poires » de Picasso et « un tableau de Picasso, paysage jaune cubiste ». De retour à Saint-Pétersbourg, Chtchoukine exposa dans sa demeure ces « merveilleuses sculptures en bois de Madagascar et du Congo » aux côtés de sa collection d'une cinquantaine de Picasso⁷. Cet exemple souligne que le mouvement en faveur des arts africains, initié dans les cercles d'avant-gardes européens, est bien ancré en 1912 auprès des collectionneurs, intellectuels et marchands. Il semble ainsi naturel que l'année suivante soit celle des premières expositions exprimant visuellement cette nouvelle tendance.

Au printemps 1913, l'artiste pragois Emil Filla acheta à Brummer une série de photographies d'objets africains afin de les publier dans le journal d'avant-garde *Umělecký Měsíčník*. Dans une mise en page particulièrement dramatique⁸, un



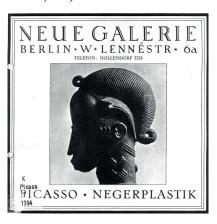
élément de reliquaire fang du Gabon, bien connu auprès des spécialistes sous le nom de « Tête Brummer », est reproduit de profil faisant face à la sculpture de Picasso Tête de femme (Fernande) datant de 1909, provenant de la collection de l'historien de l'art Vincenc Kramář et aujourd'hui dans celle de la Galerie nationale de Prague. De ce face-à-face titanesque, entre la volumineuse et anguleuse Tête de Fernande et la puissante représentation fang, on ne sait laquelle des deux sculptures sort vainqueur. L'effet recherché est achevé : cette mise en page efficace provoque instantanément chez le lecteur un sentiment d'égalité entre les deux chefs-d'œuvre (fig. 1). Cette publication parut en même temps qu'avait lieu l'exposition organisée par le collectif d'artistes et d'écrivains pragois, dont Filla était membre, le « Groupe des artistes plasticiens » (Skupina výtvarných umělců). Cette installation, en mai et juin 1913, présentait le même genre de juxtapositions⁹: elle comprenait une salle d'« art français », dans laquelle se trouvait, aux côtés de toiles cubistes de Picasso et de Georges Braque, la fameuse Tête de Fernande, et une salle d'« œuvres exotiques », essentiellement constituée d'objets d'Asie et d'Afrique¹⁰. L'on peut interpréter les photographies reproduites dans Umělecký Měsíčník comme une forme de manifeste ou de note d'intention : celle de souligner, en les juxtaposant, le rapport esthétique percu entre les nouvelles formes artistiques développées en Europe, spécifiquement le cubisme, et les créations en provenance d'Afrique.



1. PABLO PICASSO
Tête de femme, 1909, et la « Tête Brummer », reproduites dans
Umelecký Mesícník, 2ème année, no. 8, p. 200-201.
© Rights reserved

Quelques mois plus tard, c'est en Allemagne qu'à lieu la première exposition confrontant Picasso et arts africains dans un esprit affiché de filiation directe : « Picasso u. Negerplastik ». Malgré son importance cette exposition demeure en grande partie mystérieuse : nombre d'œuvres exact, lieux d'itinérance, thématique originale... Deux rarissimes catalogues nous permettent d'en savoir plus¹¹: inaugurée d'abord à Berlin en décembre 1913 à la Neue Galerie d'Otto Feldmann, elle inclut plus de soixante œuvres de Picasso, datant de 1901 à 1913, ainsi que dix-neuf objets africains. Elle voyagea ensuite à Dresde, puis apparemment à Vienne, Zurich et finalement Berne¹². Le catalogue de l'exposition de Berlin contient une liste d'œuvres et une courte introduction pour chaque sec-

tion, malheureusement sans signatures. Introduisant la liste d'œuvres africaines, un texte énonce clairement : « Ce n'est ni de manière arbitraire, ni par hasard, que nous avons assemblé une collection de premier choix de plastique nègre ancienne avec l'exposition de Picasso [...] Celui qui observe chacun de ces objets avec attention et sans préjugés reconnaîtra alors leur beauté et trouvera leur rapport avec l'art nouveau¹³ ». Les organisateurs de l'exposition ont choisi d'illustrer la couverture avec le détail d'une sculpture africaine, et non pas une œuvre de Picasso, renforçant l'importance à leurs yeux de cet aspect de l'installation, et ajoutant certainement au caractère provocateur de l'évènement. Si les œuvres de Picasso exposées à Berlin ont en partie été identifiées¹⁴, la section africaine reste malheureusement plus difficile à reconstituer : les descriptions faites au catalogue sont bien trop sommaires pour permettre une identification, ne serait-ce que de l'origine géographique des œuvres (exemple de « buste d'homme, bois clair », « double statuette, bois brun », etc.).



2. Couverture du catalogue de l'exposition *Picasso u. Negerplastik,* Berlin, Neue Galerie, 1913.

La sculpture dont un détail est reproduit en couverture des catalogues de Berlin comme de Dresde (fig. 2) se trouve être la seule illustration des catalogues et est, quant à elle, immédiatement reconnaissable pour les spécialistes : il s'agit d'une statuette baoulé, de Côte d'Ivoire, publiée peu de temps après, en 1915, dans le célèbre ouvrage de Carl Einstein, Negerplastik. Einstein, écrivain, penseur et théoricien du cubisme, ami des artistes et des personnalités liées à ce mouvement, écrivit l'un des textes fondateurs de la recherche sur l'esthétique de la sculpture africaine, qui est aussi un traité sur l'histoire de la perception des formes modernes. Negerplastik fut certainement écrit et arrangé au cours des années précédentes, à l'époque même de l'exposition de Berlin. Ce texte doit être lu tant comme la continuité des réflexions d'Einstein sur les avant-gardes, et en particulier le cubisme, que comme une recherche théorique sur la forme et la plastique africaine. L'utilisation du terme « Negerplastik » dans le titre de l'exposition et le fait qu'Einstein était à cette époque en contact avec Otto Feldmann suggèrent qu'il ait pu participer à l'organisation de cette exposition. Il nous faut aussi souligner l'implication probable de Joseph Brummer, la figure baoulé de la couverture étant à cette époque la sienne¹⁵. Les voyages de Brummer à Berlin au cours des mois qui précédèrent l'exposition et le fait qu'il vendit au moins deux sculptures



africaines ainsi que deux dessins de Picasso à Feldmann en octobre 1913 renforcent cette supposition. Enfin, Wilhelm Uhde écrivit une longue préface signée dans le catalogue de l'exposition de Dresde et fut donc aussi probablement impliqué dans l'organisation de ces expositions¹⁶. Dans ce texte, Uhde présente Picasso comme l'artiste des temps modernes par excellence, tout en le positionnant dans une histoire de l'art élargie, de Michel-Ange à Ingres, de Paul Cézanne au Douanier Rousseau, sans oublier les « sculptures des petits peuples sauvages¹⁷ ». S'il s'agit d'une des plus importantes expositions de Picasso à cette date, c'est aussi la première fois que des œuvres africaines sont montrées en tant qu'objets d'art en si grand nombre, clairement positionnées comme instigatrices de modernité.

Alors que le mouvement de promotion des arts africains fut initié en France, il faut attendre jusqu'en 1916 pour qu'une exposition dédiée, proposée dans un contexte avant-gardiste, ait lieu. Le jeune marchand Paul Guillaume, protégé de Brummer et d'Apollinaire et actif depuis 1912, participe à une exposition organisée par l'association Lyre et Palette. Cette dernière, fondée par le peintre suisse Émile Lejeune, aidé de l'artiste chilien Manuel Ortiz de Zárate, avait pour but d'organiser des évènements culturels dans Paris en guerre¹⁸. D'après Lejeune, « la première [exposition] ouverte le 19 novembre 1916 fut vraiment un coup de maîtres au pluriel puisque Matisse et Picasso y figuraient avec Ortiz, Modigliani et Kisling. Toutefois, il n'y avait pas que des peintures et dessins à contempler. Paul Guillaume avait offert aux yeux du public vingt-cinq spécimens de sa collection d'art exotique, sculptures et masques d'Afrique et de la Nouvelle-Calédonie ». Un petit catalogue témoigne de cette exposition, et comprend une liste de l'ensemble des œuvres exposées. Les sculptures prêtées par Paul Guillaume occupent une place importante : alors que les trente-cinq œuvres modernes se partagent une page de la brochure, Paul Guillaume et ses vingt-cinq sculptures africaines et océaniennes sont présentés sur une page entière. Ces œuvres sont par ailleurs les seules à être introduites par un petit texte, certainement écrit par Guillaume Apollinaire¹⁹. Dans ce dernier on peut lire, résumés en quelques phrases, la plupart des thèmes concernant la sculpture africaine que le poète développera à d'autres occasions²⁰. Le poète commence par insister sur le caractère pionnier de cette partie de l'exposition, puis rappelle le rôle joué par cette statuaire dans les développements récents de l'art moderne. Il dit aussi brièvement la nouveauté que présente ce type d'installation par rapport à celui des salles ethnographiques qu'on peut visiter, par exemple, au musée du Trocadéro. Le nom de Paul Guillaume, son rôle de prêteur et l'adresse de sa galerie ne manquent évidemment pas d'être mentionnés. Si l'on ajoute à l'affiche attrayante de cette exposition un public parisien en demande dans une ville dont la vie artistique et culturelle est paralysée par la guerre on comprend la foule qui se pressa au vernissage et la réponse essentiellement favorable de la presse. Selon l'historien de l'art Jean-Louis Paudrat, cette exposition « constitu[a], à Paris, le point de départ de la vogue que devait connaître l'art nègre au-delà du cercle des seuls artistes²¹ ». Elle fit à Paul Guillaume une

formidable publicité, et le situa définitivement sur le devant de la scène artistique parisienne.

Hors de France, le marchand n'avait pas attendu 1916 pour exposer les œuvres africaines qu'il se procurait essentiellement auprès d'officiers coloniaux. Dès 1914, il créa à New York des liens avec la galerie 291 du photographe Alfred Stieglitz, par l'intermédiaire de celui qui a été décrit comme son conservateur en chef, Marius de Zayas. Guillaume deviendra la source exclusive pour l'art africain de cette galerie et, plus tard, de celle de De Zayas, la Modern Gallery. De Zayas était caricaturiste de formation, un grand admirateur de Picasso tout comme d'art africain. Il écrivit plusieurs essais théoriques sur ce qu'il appelait « l'évolution des formes », dans lesquels il formula, de manière souvent maladroite, sa pensée sur le cheminement ayant mené aux formes d'expression artistique les plus modernes. Dans ce contexte, entre 1914 et 1923, de Zayas fut responsable d'une série d'expositions juxtaposant Picasso et les arts africains. Nous ne mentionnerons ici que brièvement l'exposition de la galerie de Stieglitz de 1914, « Statuary in Wood by African Savages: the Root of Modern Art ». Le titre de cette exposition, la première entièrement consacrée à des œuvres africaines vues dans le contexte moderniste d'une galerie d'avant-garde à New York résume à lui seul parfaitement les tensions et contradictions de l'époque, qu'on trouve aussi dans sa scénographie : l'affirmation des arts africains comme élément provocateur et constitutif de modernité, sans pour autant considérer l'Afrique ou les Africains comme faisant partie intégrante de cette modernité. Stieglitz acheta neuf des dix-huit œuvres exposées à cette occasion et les utilisa comme accessoires dans de nombreuses photographies durant les années qui suivirent. C'est le cas de la photographie prise avant l'ouverture, le 9 décembre, de l'exposition « Picasso-Braque » où un élément de reliquaire kota, du Gabon, est installé à mi-distance entre un dessin de Braque et un autre de Picasso, dans une mise en scène fonctionnant comme un plaidoyer moderniste²².

Marius de Zayas, dès l'ouverture de sa Modern Gallery en octobre 1915, déclara sa volonté d'y exposer « les peintures les plus avancées du mouvement d'art moderne, la sculpture nègre, l'art mexicain d'avant la conquête et la photographie ». De Zayas est plus explicite encore quant à ses motivations pour l'exposition d'œuvres non occidentales dans un tract rédigé à l'occasion de l'ouverture de la galerie : « [...] nous devons ajouter les travaux des races primitives telles que les nègres d'Afrique et les Indiens du Mexique parce que nous espérons illustrer les liens entre ces choses et les arts d'aujourd'hui²³. » Les archives de De Zayas révèlent que pendant l'année 1916 ce ne sont pas moins de trois expositions à la Modern Gallery qui mirent en parallèle Afrique et Picasso. Les réactions de la presse à New York sont particulièrement savoureuses, les journalistes cherchant dans les œuvres africaines des clés de lecture pour le cubisme, en voulant expliquer ces deux formes d'art au public new-vorkais étonné, et parfois consterné (fig. 3).

Enfin, quelques années plus tard, en mai 1923, de Zayas eu l'occasion de revisiter et de perfectionner la mise en scène visuelle du même thème dans l'exposition « Recent Paintings



by Pablo Picasso and Negro Sculpture²⁴ », qu'il organisa au Whitney Studio Club. Là, il montra simultanément, et de deux manières différentes, son intérêt pour l'évolution des formes : d'une part à travers la juxtaposition d'œuvres africaines et modernes, et d'autre part à travers les choix qu'il opéra parmi les peintures du maître catalan. De Zayas ne se contenta pas de montrer les œuvres récentes de Picasso, mais opta pour un point de vue historique en exposant treize années de cubisme, des débuts du cubisme analytique aux plus



3. « Weird Art from Darkest Africa: Does it Explain Cubism ? », The World Magazine, 4 février 1917 Article publié à l'occasion de la parution du livre de Marius de Zayas African Negro Art: Its Influence on Modern Art Scrapbook, Archives de Zayas, Séville

récentes œuvres synthétiques. Par la disposition des pièces, il illustre les rapports formels qu'il a depuis toujours constatés entre les œuvres cubistes de Picasso et les sculptures africaines (fig. 4). L'exposition connaît un important succès critique, le magazine *The Arts* la décrivant par exemple comme « l'une des expositions les plus parfaitement arrangées ayant jamais eu lieu à New York²⁵ ». C'est visuellement, dans cette exposition du Whitney Studio, que de Zayas exprima le plus clairement ses théories sur le rôle fondateur et initiateur des arts africains.

Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris. Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L.122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.



4. CHARLES SHEELER

Vue de l'exposition « Recent Paintings by Pablo Picasso and Negro Sculpture » au Whitney Studio Club, 1923
Tirage argentique

Whitney Museum of American Art Gift of Gertrude Vanderbilt Whitney. 93.23.1. © Droits réservés

© Succession Picasso, 2016



- 1. Jean-Louis Paudrat, « Afrique », in *Le Primitivisme dans l'art du xxe siècle : les artistes modernes devant l'art tribal,* t. I [cat. exp. New Yok, The Museum of Modem Art, 1984], William Rubin (dir.), Paris, Flammarion, 1987, p. 125-175.
- **2.** Guillaume Apollinaire, « Sur les musées », *Le Journal du soir*, 3 octobre 1909.
- **3.** Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986 (1967), p. 274-275.
- 4. À propos de Joseph Brummer, voir Yaëlle Biro, Transformation de l'objet ethnographique africain en objet d'art: circulation, commerce et diffusion des œuvres africaines en Europe occidentale et aux États-Unis, des années 1900 aux années 1920, thèse de doctorat non publiée, Paris I Panthéon-Sorbonne, 2010, p. 71-189, et id. "African Arts between Curios, Antiquities, and Avant-garde at the Maison Brummer, Paris, 1908-1914", Journal of Art Historiography, n° 12, juin 2015. Contenu en ligne
- **5**. *The Brummer Gallery Records,* The Cloisters Library and Archives/The Met, New York. Contenu en ligne.
- 6. À propos de Vladimir Markov, voir, entre autres, « Carl Einstein, Negerplastik ; Vladimir Matveï-Markov, Iskusstvo negrov », traduits par Liliane Meffre et Jean-Louis Paudrat, Paris, Université Paris I–Panthéon-Sorbonne, 1976, p. 25-27 ; Jean-Louis Paudrat, *op. cit.*, p. 148-149 ; Irena Buzinska, *Voldemars Matvejs* : raksti, darbu kata-

- logs, sarakste, Riga, Neputns, 2002. Voldemars Matvejs publia plusieurs ouvrages théoriques sous le pseudonyme Vladimir Markov, dont *L'art des nègres (Iskusstvo negrov)*.
- 7. Jakov Tugendhold, « La collection française de S. I. Ščukin », *Apollon*, nos 1-2, 1914, p. 33.
- 8. Umělecký Měsíčník, no 8, 1913, p. 200-201.
- **9.** « III. Výstava Skupiny V.U. v Obecním Domě (květen-červen) » [III. Exposition du Groupe V.U. à la Maison municipale (mai-juin)].
- **10.** Voir les deux photographies de l'installation dans *Umělecký Měsíčník*, n° 6-7, 1913, p. 192-193.
- 11. Je remercie Jean-Louis Paudrat, le gardien de nombreux trésors, d'avoir bien voulu partager ces catalogues avec moi.
- 12. John Richardson, *A Life of Picasso Vol. II: 1907-1917, The Painter of Modern Life* (en collaboration avec Marilyn McCully), New York, Random House, 1996, p. 317, note 61 et 62.
- **13**. *Picasso Negerplastik* [cat.exp. Berlin, Neue Galerie, 1913], Berlin, Neue Galerie, 1913, s. p. Passage traduit par Yaëlle Biro.
- 14. Cf. John Richardson, *op. cit.* et Heike Neumeister, "Notes on the 'Ethnographic Turn' of the European Avant-garde: Reading Carl Einstein's Negerplastik (1915) and Vladimir Markov's Iskusstvo Negro (1919)", *Acta historiae atrium*, Budapest, Akadémiai Kiado, décembre 2008, p. 174.
- **15.** Sur le rôle joué par Joseph Brummer dans la publication de *Negerplastik*, voir Yaëlle Biro, *op. cit.*, p. 113-119.

- 16. Heike Neumeister op. cit.
- 17. *Picasso u. Negerplastik* [cat.exp. Dresde, Kunstsalon Emil Richter, 1914], préface de Wilhelm Uhde, 1914, s. p.
- 18. Émile Lejeune, « Montparnasse à l'époque héroïque : l'extraordinaire aventure d'un peintre genevois », *La Tribune de Genève*, 5-6 février 1964.
- 19. Jean Bouret, l'éditeur des écrits de Guillaume Apollinaire, y reconnaît la main du poète.
- 20. Jean Bouret, « Une amitié esthétique au début du siècle : Apollinaire et Paul Guillaume (1911-1918) d'après une correspondance inédite », La Gazette des Beaux-Arts, décembre 1970, p. 388.
- 21. Jean-Louis Paudrat, op. cit., p. 154.
- 22. Pour cette démonstration, voir Helen M. Shannon, "African Art, 1914. The Root of Modern Art", *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and his New York Galleries* [cat. exp. Washington, National Gallery of Art, 2001], Washington [D.C.], National Gallery of Art/Boston; Londres, Bulfinch Press, 2000, p. 178-179.
- **23**. Marius De Zayas, *How, When and Why Modern Art Came to New York*, Francis M. Naumann (éd.), Cambridge, MIT Press, 1996, p. 93.
- **24.** Cf. Michael C. Fitzgerald (éd.) *Picasso and American Art*, New York, Whitney Museum of American Art/New Haven, Yale University Press, 2006, p. 84-100.
- **25.** Anonyme, "The Exhibitions: Picasso at the Whitney Galleries", *The Arts, avril 1923*, p. 364-365